

Steen Eiler Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, przeł. B. Gadomska, Karakter, Kraków 2015, ss. 265

W porównaniu do świergotu ptaków muzyka domów jest raczej harmonią pieśni na cztery głosy¹.

Książka Steena Eilera Rasmussena (1898–1990) jest przykładem prostego i przystępnego pisania o trudnych do uchwycenia właściwościach architektury i jej doświadczeniu. *Odczuwanie architektury* to doskonałe studium wielości sposobów, na jakie jesteśmy w stanie przeżywać architekturę. Autor doskonale zdaje sobie sprawę z trudności opisu uczuć, które zwykle towarzyszą nam w zetknięciu z architekturą – zarówno starożytną, jak i współczesną. Doświadczenie to, jeżeli można tak powiedzieć, rozgrywa się na wielu płaszczyznach. Dotyka ono wszystkich zmysłów. Zdanie sobie sprawy z tej multimodalności doświadczenia sprzyja bogatszemu i głębszemu jej przeżywaniu, wzbogaca również jego opis.

Czytelnika zaskoczy zapewne, że autor broni tezy, iż dzieła architektury mają własny, wewnętrzny rytm bądź też, że możemy „postrzegać” je za pośrednictwem... zmysłu słuchu. Są to jednak tezy, które tylko z pozoru mogą wydać się absurdalne. Autor w celu dokładnego zbadania odczucia architektury poświęcił rozdziały swej książki poszczególnym „sposobom”, aspektom jej doświadczenia. Możemy więc przeczytać tu o roli i znaczeniu brył i pustek, o zachodzących między nimi kontrastach, o architekturze odczuwanej jako płaszczyzna koloru, ale też o znaczeniach istotnych dla tego szczególnego rzemiosła terminów o skali i proporcji, o fakturze rozmaitych materiałów, z których powstają dzieła sztuki architektonicznej,

¹ S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, Kraków 2015, s. 146.

o ich barwie oraz o roli światła dziennego w ich odbiorze i użytkowaniu. Moim zdaniem niemal wszystkie z opisywanych rodzajów doświadczeń mają charakter poznawczy: „Już w najmłodszych latach dziecko uczy się, że niektóre rzeczy są twarde, inne miękkie, a niektóre tak plastyczne, że można je ugniatać i kształtować dłońmi. Uczy się, że twarde rzeczy można zgnieść jeszcze twardszymi, a wówczas poszczególne kawałki otrzymają ostre krawędzie i szpiczaste zakończenia – dlatego przedmioty cięte jak diament robią wrażenie twardych. Z kolei substancjom poddającym się kształtowaniu, na przykład ciastu na chleb, można nadać zaokrąglone formy i niezależnie od tego, jak się je będzie cięło, przekrój zawsze zachowa miękką linię boku”².

Opracowanie Rasmussena zostało wzbogacone wieloma fotografiami, ilustracjami, szkicami i planami architektonicznymi, które ułatwiają zrozumienie skali i znaczenia omawianych problemów. Trudno byłoby mówić na przykład o willi Klugego, Am Repenhorn, zbudowanej w 1931 roku w Berlinie bez fotografii. Obraz ułatwia w tym przypadku – jak pisze Rasmussen – dostrzeżenie, że: „Dopiero w ubiegłym stuleciu architekci na całym świecie skierowali swe wysiłki na stworzenie pozbawionej wagi architektury”³. Co autor ma na myśli? Czym miałyby być architektura pozbawiona swego niewątpliwego ciężaru? W rezultacie czym różni się architektura współczesna od klasycznej? I w końcu jak te różnice wpływają na doświadczenie estetyczne, na odczuwanie architektury?

Trudno mówić o architekturze, ale też o sztuce w ogóle, bez próby zrozumienia podstawowych mechanizmów stojących za procesami percepcyjnymi człowieka. „Działalność patrzącego jest twórcza – odtwarza on obserwowane zjawiska, starając się złożyć z nich kompletny obraz tego, co widział” – pisze duński architekt i profesor Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych w Kopenhadze. W konsekwencji: „Akt odtwarzania często oznacza identyfikację z przedmiotem obserwacji, postawienie się na jego miejscu”⁴. Są to sformułowania bardzo ogólne, ale moim zdaniem trafiają one w sedno. W tym sensie, że proces odtwarzania i identyfikacji z przedmiotem może okazać się kluczowy w tworzeniu wszelkiego rodzaju dzieł sztuk plastycznych – również dzieł architektury. Doświadczenie architektury jest doświadczeniem szczególnym, przede wszystkim z tego względu, że

² Tamże, s. 23.

³ Tamże, s. 100.

⁴ Tamże, s. 39–40.

identyfikacja z danym budynkiem rozgrywa się jak gdyby na poziomie zupełnie podstawowym, funkcjonalno-poznawczym oraz równie złożonym jak w przypadku percepcji i recepcji dzieł sztuki. Architektura z różnym skutkiem odpowiada na oba rodzaje potrzeb. Co więcej personifikacja architektury⁵ ułatwia nam jej przeżywanie: „Takie uczłowieczenie budynku ułatwia odczuwanie jego architektury jako jednej całości, a nie sumy wielu odrębnych, technologicznych szczegółów” – twierdzi Rasmussen⁶.

Niewątpliwie czerpiemy przyjemność z oglądania większości dzieł architektury. Nierzadko czujemy swego rodzaju frajdę z możliwości odczytywania intencji architekta. Tego jak „bawi się” on bryłą na rzecz stworzenia precyzyjnie wyznaczonej przestrzeni – zarazem wnętrza budynku, ale też całego miasta. Doskonale to widać na przykładzie starej części Rzymu, o której tak wiele pisze duński architekt. Wspaniałe katedry powstałe w biegu historii zachwycają nas m.in. swoją kubaturą, formą, ale nierzadko też tym, że wyznaczają centrum, górując wysoko nad miejską zabudową.

I tak brama Porta di Santo Spirito Antoniego de Sangallego w Rzymie dostarcza licznych dowodów na swego rodzaju harmonię formy, tj. bryły kontrastującej z pustkami korespondujących między sobą w przejrzysty i czytelny sposób – tak charakterystyczny przecież dla sztuki klasycznej i renesansu, bo: „Rytmiczna przemienność rzucających się w oczy wklęsłych i wypukłych form dają efekt porządku i harmonii”⁷ – uważa Rasmussen. Tego samego nie możemy już z taką pewnością powiedzieć o drugiej z opisanych przez duńskiego architekta bram, której autorem jest Michał Anioł. Porta Pia na wschodniej granicy miasta jest bramą jakże różną od budowli zaprojektowanej przez Sangallego. Co prawda tutaj również mamy do czynienia z „grą” brył i pustek. Widz z łatwością dostrzeże różnicę, która polega na tym, że: „Nie można wybrać jednej formy i próbować uzyskać jasnego jej obrazu, ponieważ tuż obok jej antyteza dopomina się natychmiast, żeby ją także zauważono”. Autor omawianej rozprawy przytacza wiele przykładów budowli, niewielkich placyków (choćby Santa Maria della Place), gdzie architekci, z jednej strony w swym projekcie wyrażają

⁵ Autor omawianej pracy przytacza wypowiedź duńskiego architekta Ivara Bentsena, który jest autorem dość osobliwych słów: „Zwykle mówimy, że budynek leży, ale niektóre budynki stoją – wieże zawsze stoją. Ten tu budynek siedzi, oparty plecami o wzgórze, i patrzy na południe. Wyjdźcie na zewnątrz, w jakimkolwiek kierunku, i przyjrzyjcie mu się. Zobaczycie, jak szkoła podnosi głowę i patrzy na szerokie pola na południe od miasta”. Tamże, s. 43.

⁶ Tamże.

⁷ Tamże, s. 62.

dążność do uzyskania równowagi i harmonii, z drugiej – niczym Michał Anioł – chęć stworzenia architektury pełnej dramatyzmu.

Współcześnie, choćby za sprawą twórczości i działalności Franka Lloyda Wrighta, możemy śmiało doszukiwać się idei zharmonizowania nowoczesnej architektury z jej naturalnym otoczeniem. Przykładem takiej budowli jest „Dom nad wodospadem” wybudowany w Bear Run, w Pensylwanii.

Tę „grę” bryłą i pustką, którą podejmują architekci – ale także widzowie poprzez swoje zainteresowanie – zdaje się zakreślać, moim zdaniem, jedynie pole do dalszej, pogłębionej analizy. To często wstępne, zwykłe wzrokowe rozpoznanie formy, może przysłużyć się temu, aby zwiedzający, przechodnie zechcieli odczuć dzieła architektury między innymi poprzez dotyk i słuch. Książka duńskiego architekta prawdopodobnie zachęci Czytelnika do zwrócenia uwagi na wewnętrzny rytm poszczególnych budowli, do spostrzeżenia różnorodności faktur, do wsłuchania się w akustykę budynku, a nawet pojedynczego pomieszczenia. Bo czy nie jest tak, że: „[m]ury starych kościołów były w gruncie rzeczy potężnymi instrumentami, na których starożytni nauczyli się grać”⁸? Akustyka, na przykład wczesnochrześcijańskich kościołów, zważywszy na ich formę („grę” bryłą i pustkami, rodzajem i fakturą użytych materiałów) w istocie prowokuje do mówienia o nich w ten metaforyczny sposób, jako o instrumentach. „Słuchanie” architektury nowoczesnej, tylko z pozoru może wydać się pozbawione sensu, gdyż: „Nie sposób wyznaczyć absolutnych reguł i kryteriów oceny, ponieważ każdy godny uwagi budynek – jak wszystkie dzieła sztuki – ma własne standardy [...] Natomiast gdy my sami jesteśmy otwarci na różne wrażenia i okazujemy dobrą wolę, otworzy się i ujawni swą prawdziwą istotę” – pisze Rasmussen⁹. Chodzi o to, że tylko od nas samych zależy, czy wsłuchamy się w dany budynek, czy zechcemy rozpoznać w nim ten szczególny, wyjątkowy charakter. To otwarcie się jest kluczowe. To główny powód, który sprawia, że niniejsze opracowanie jest wartościowe, że zachęca do obcowania z dziełami sztuki.

Rozważania duńskiego architekta miejscami wykraczają poza sferę architektury. Fakt ten Czytelnik dostrzeże między innymi w rozdziale poświęconym roli światła dziennego. Oczywiście kluczem jest architektura, która zdaniem autora omawianej rozprawy wpłynęła w znaczący sposób choćby na twórczość takich malarzy, jak Rembrandt czy Vermeer. Ma-

⁸ Tamże, s. 257.

⁹ Tamże, s. 265.

larstwo, tak jak fotografia (*photogenic drawing*), uzależnione jest w dużej mierze od światła naturalnego. I tak, na co wskazuje Rasmussen, z łatwością dostrzeżemy w obrazach holenderskich malarzy „znamię” pracowni, w których tworzyli swe dzieła. Bo gdy zdamy sobie sprawę ze specyfiki starych holenderskich kamienic, to znaczy z tego, że były one wąskie, dolne pomieszczenia wysokie, lecz przeszklone z prawej bądź z lewej strony wielkimi oknami – to zgodzimy się z twierdzeniem Rasmussena, że sposób manipulacji światłem widoczny jest na malowanych przezeń obrazach. O pracowni Rembrandta duński architekt pisze: „Na parterze w domu Rembrandta wysokość pomieszczeń od podłogi do sufitu wynosi 4,26 m. Pokoje o tynkowanych, białych ścianach i dużych oknach mogły być tak samo zalane światłem jak współczesne pokoje w nowoczesnych domach. Jednak światło dawało się także przytłumić aż do granicy tajemniczego mroku”¹⁰. Eksperymenty ze światłem dziennym doskonale widać, jak przekonuje nas autor, w twórczości Vermeera: „Obrazy stanowią tak dokładne studia, że da się precyzyjnie określić, jak zaaranżowano okiennice w każdym z nich”¹¹. Niewątpliwie przestrzeń, w której mieszkamy, pracujemy, spotykamy się z przyjaciółmi, ma znacznie większe znaczenie niż jej na ogół przypisujemy. Architektura holenderskich kamienic i zawarte w niej szerokie możliwości manipulowania naturalnym oświetleniem, które z pewnością wpłynęły na twórczość artystyczną holenderskich malarzy jest tylko jednym z przykładów tej ukrytej wieloznaczności doświadczenia architektury. Tego rodzaju przykładów, jak dowodzi Rasmussen, możemy znaleźć dużo więcej. Nie jest to jednak przedmiotem niniejszego opracowania.

Praca duńskiego architekta nie ogranicza się zasadniczo do jednej perspektywy, z której możemy mówić o sztuce architektury. *Odczuwanie architektury* jest książką, która w równie wielkim stopniu, jak na wytwory sztuki, kładzie nacisk na jej odczucie, na jej przeżywanie i doświadczenie, w niewielkim stopniu wskazuje na konsekwencje takich, a nie innych „wyborów” architektonicznych. Książkę Rasmussena moim zdaniem należy uznać za doskonałe studium wprowadzające zarówno w zagadnienia *sensu*

¹⁰ Tamże, s. 223.

¹¹ „Na przykład w znajdującym się w Filadelfii obrazie Vermeera przedstawiającym kobietę ważącą perły światło pada jedynie z górnej części ostatniego okna i jest dodatkowo stłumione zasłoną. Rama obrazu na ścianie rzuca głęboki cień – i tylko jeden cień. W innych obrazach Vermeera to najdalsze okno bywa zaciemnione. W ten sposób można zbadać wszystkie jego obrazy i określić, jak kształtował właściwie dla każdego obrazu światło”. Tamże, s. 225–226.

JAKUB MACIEJEWSKI

stricto estetyczne, ale też terminologię charakterystyczną dla rozważań na temat architektury. W każdym z tych aspektów duński architekt pisze jednak w prosty i bezpośredni sposób, co niewątpliwie jest walorem, który doceni każdy czytelnik omawianej pracy.

Jakub Maciejewski
Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń, Polska
jakub_macielewski@wp.pl