

Tadeusz Pietrkiewicz

Architekt wnętrz, absolwent kierunku architektury wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Pracownik naukowo-dydaktyczny macierzystej Uczelni. Dziekan Wydziału Architektury i Wzornictwa w kadencji 2016/20, prodziekan ds. studenckich w kadencji 2012/16. Począwszy od 2012 roku kieruje III Pracownią Projektowania Architektury Wnętrz na Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku. Prowadzi działalność twórczą w zakresie architektury wnętrz. Projektuje wnętrza: hoteli, domów, kościołów, a ponadto założenia pomnikowe oraz wystawy dzieł sztuki. Często podejmuje tematy miejsc i obiektów o szczególnym znaczeniu kulturowym. Znacząca realizacją w ostatnim czasie był projekt wnętrza kościoła św. Jana w Gdańsku, który przystosował nawę główną kościoła do funkcji koncertowej. Ponadto jest autorem wielu projektów wystaw dla Muzeum Narodowego w Gdańsku, m.in.: 1) *Zabawy dziecięce* – wystawa cyklu sześciu obrazów Francisco Goi, 2) *Dialog Mistrzów. Callot – Goya – Tiepolo*. W ramach pracy badawczej zajmuje się teorią i etyką projektowania. Autor publikacji pt.: „Moja mała mitologia architektury: teoria kształtowania przestrzeni, z do-wyobrażaniem twórczym w tle (antytraktat).

Architektura

– tęsknota za wartością?

I. Hulajcie barbarzyńcy po ogrodach!

Nihilizm

Współczesna architektura ma problem z semiotyką. Zanika jej język i czytelność używanych symboli. Nie daje się domknąć myśli projektowej czytelnym, klarownym i znaczącym gestem.

Ponad wszystko doświadczamy problemu zaniku wartości oraz znaczenia pojęć i słów na podstawowym poziomie krytyki naszej dziedziny. Szczególnie istotna staje się nietrwałość wartości. Nasze kolejne próby redefinicji pojęć są ulotne. Dążą do wyjaśnienia indywidualnych wątpliwości, zawłaszczając znaczenie słów. Jak więc poddać krytyce nasze dokonania, kiedy słowa, pojęcia i gesty przestają znaczyć? „Gdy słowa tracą sens, to ludzie tracą wolność” – twierdził Konfucjusz. Nie chodzi o tęsknotę za uniwersalną metodą, ale jednak „coś” utraciliśmy, a strata ta ma charakter doniosły i coraz bardziej trwałą.

Powyżej opisany stan rzeczy najprościej można zdefiniować jako dominację nihilizmu. Chętnie poddajemy pod wątpliwość „niepraktyczne” obszary wiedzy, do których pragmatyczni ludzie odruchowo zaliczają chociażby filozofię. Ale to właśnie ci pozornie nieprzydatni, bo materialnie nie dość efektywni filozofowie, u schyłku XIX wieku potrafili przewidzieć i opisać stan rzeczy, który zdominował świat przełomu wieków: XX i XXI. Obecnie jesteśmy już w stanie niemal obiektywnie zweryfikować koncepcje filozofów sprzed z górą stu lat, dotyczące wspomnianego wcześniej nihilizmu.

Nietzsche wskazał na problem epigonizmu jako nadmiaru świadomości historycznej, która według niego miała być udręką człowieka XIX wieku. Uniemożliwiał on ówczesnemu człowiekowi wytworzenie czegoś naprawdę historycznie nowego. Nie pozwalał na wypracowanie własnego stylu, zmuszając człowieka do szukania form sztuki, architektury czy mody

w ogromnym magazynie kostiumów, jakim stała się dla człowieka przeszłość. Problem ten, według autora *Niewczesnego rozumowania*, można było pokonać przy pomocy pojęć „ponadczasowych”, „ponadhistorycznych”: religii (Boga), sztuki (*Niewczesne rozumowanie*, 1874). W roku 1878, w *Ludzkie, arcyłudzkie*, Nietzsche twierdził już, mówiąc o nowoczesności, że jeśli ona jest epoką przewycięzania stale starzejących się kolejnych nowości, to nie da się z niej wyjść poprzez „przewycięzanie”, ponieważ z założenia nie powinno nastąpić „znaczące” zjawisko tego typu, które doprowadzi do wyjścia z nowoczesności i uwolni od jej wzorców, bo one są do przewycięzania. Krótko mówiąc: „przewycięzanie przewycięzania” wydawało się nielogiczne i wewnętrznie sprzeczne. Dopiero nihilistyczna konkluzja miała pozwolić zostawić za sobą nowoczesność. (Nowoczesność, z którą Nietzsche zechciał się żegnać już u schyłku XIX wieku.) Zatem, *de facto*, Nietzsche dość szybko radykalizuje swoje poglądy i całkowicie już odrzuca odwołanie się do sił ponadhistorycznych. Przechodzi on do krytyki najwyższych wartości kultury, polegającej na ich redukcji. W 1889 roku – rzecz można – desperacko stwierdza: „...tak naprawdę to ja jestem wszystkimi imionami historii...”, dając wyraz konieczności jej odrzucenia choćby z powodu odebrania jej obiektywnego charakteru. Kontynuatorzy ponowoczesnej wizji świata (neoliberalowie) dotąd domagają się od nas odrzucenia historii. Postulują patrzenie w przyszłość, która miałaby całkowicie abstrahować od przeszłości.

Nihilizm Nietzschego polega na tym, że Bóg „umiera” zabity przez religijność, przez żądzę prawdy, którą kultywowano aż do momentu odkrycia, że On też był błędem, bez którego można się obejść. Według Nietzschego, nihilizm to sytuacja, kiedy człowiek stacza się z centrum w stronę jakiegoś X. Nihilizm to proces, w wyniku którego z immanentnego bycia „nie zostaje już nic”. Dla Nietzschego nihilizm to śmierć Boga i dewaluacja wartości najwyższych.

Heidegger natomiast chce odwrócić zależność istniejącą pomiędzy przedmiotem a podmiotem na korzyść przedmiotu. Dla Heideggera nihilizm oznacza zredukowanie bycia do wartości, przy czym wartość ta miałaby być stale wymienna².

Przemijanie. Wartość wymienna

Dominacja wartości wymiennej opiera się na zjawisku przemijania. Przemijanie z jednej strony stymuluje wymiennność wartości, a z drugiej – komplikuje sytuację poprzez permanentną trudność zrozumienia istoty prze-

» 1 G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przekł. M. Surma-Gawłowska, Universitas, Kraków 2006, s. 154-158.

» 2 *Ibidem*.

mijania w świecie „wiecznie nowego”. Jeżeli stwierdzamy, że przemijają wartości, to oczywiście równie znacząco przemijaniu podlegają: idee, zasadność dziś akceptowalnych założeń przestrzennych, materiały, rzeczy... My przemijamy. Ale tak naprawdę ponowoczesny człowiek nie chce się godzić z przemijaniem czegokolwiek poza wartością. Wciąż pragnie ulegać złudzeniu życia w cywilizacji – „wiecznie nowego”. Wbrew naturze sam pragnie być taki, jak jego wyobrażenie o wartości. Pragnie być odnawialny.

Ponieważ rozstaliśmy się z kulturowo zakorzenionym systemem wartości, nie potrafimy się odnaleźć wobec przemijania. Odchodzenie tłumaczyła nasza kultura. Kultura PRZEJŚCIA i ODRODZENIA. Podświadomie uciekamy przed myślą o przemijaniu. Chcemy je traktować jako swojego rodzaju błąd. Zdarza się nam negować – a może lekceważyć – fakt starzenia się nie tylko naszego ciała, ale także naszego otoczenia. Jako projektanci niejednokrotnie doświadczamy ze strony zleceniodawców oczekiwania, by projektowane miejsca nosiły charakter nadnaturalnej trwałości. Często nasi klienci wymagają, by stosowane we wnętrzach materiały nie podlegały starzeniu się. Można się zorientować, że skłonność ta najczęściej dotyczy osób, które nie mają wielopokoleniowych powiązań z projektowanym miejscem. Wydaje się, że brak zakorzenienia w miejscu wydatnie utrudnia budowanie świadomości przemijania.

Tworzony przez tysiąclecia system podstaw etycznych naszej zachodnioeuropejskiej kultury, budowany na fundamencie antycznej Grecji, tradycji judeochrześcijańskiej, spuściznie starożytnego imperium rzymskiego i wreszcie na kulturowym monolicie chrześcijańskiej Europy, odchodzi na mocy nihilistycznej redukcji wartości najwyższych. On ma już nie istnieć. Jeżeli jeszcze bytuje, to tylko w nieposłusznych nowoczesności sercach. Oznacza to, że aktualnie system ten każdy musi sobie wypracować, odnaleźć w sobie i przyjąć jako własny. Twierdzenie o zaistnieniu ponowoczesnego, uniwersalnego systemu wartości, oznaczałoby dokładnie tyle, co przyjęcie czyichś indywidualnych wyobrażeń jako teoretycznie powszechnych.

Tekst *Potęgi mitu* przemawia słowami Joshepa Campbella: „Literatura grecka, łacińska i biblijna stanowiły kiedyś część przeciętnej edukacji. Kiedy je z niej usunięto, zagubiona została cała zachodnia tradycja informacji mitologicznej. W przeszłości zwykle było tak, że te historie tkwiły w umysłach ludzi. Kiedy nosisz w umyśle taką bądź inną historię, spostrzegasz jej związek z tym, co przytrafia ci się w życiu. Daje ci ona pewną perspektywę, w której umieszczasz to, co ci się przydarza. Ze stratą takiej historii utraciliśmy coś istotnego, bo nie mamy na jej miejsce żadnej porównywalnej z nią literatury. Te fragmenty informacji z dawnych czasów, związane ze sprawami, które pomagały ludziom żyć, budowały cywilizacje i przez całe tysiąclecia kształtowały religie, mają też ścisły zwią-

zek z głębokimi problemami wewnętrznymi, z duchowymi tajemnicami i progami, jakie musimy forsować, i jeśli nie masz na tej drodze żadnych drogowskazów, musisz wypracować je sobie sam”³. Podobnie brzmiących twierdzeń odnajdziemy więcej. André Malraux, tłumacząc stworzone przez siebie wieloznaczne pojęcie „muzeum wyobraźni”, dostrzega zanik zasadniczego porządku narzuconego światu przez chrześcijaństwo, a zwłaszcza przez katolicyzm. (Podkreślał rolę katolicyzmu, ponieważ protestantyzm nie wznosił monumentów, katedr jako artefaktów utrwalających kulturę, a zatem nie budował historycznie trwałego, materialnego świadectwa.) Według francuskiego pisarza i wieloletniego ministra kultury Republiki Francuskiej, ponowoczesny rozum niejako przegrał przy próbie budowania własnego, „nowego” porządku. On okazał się niezdolny do wznoszenia swoich idei, a tym samym godnych jej katedr i pałaców, a jednocześnie nie chciał powielać wcześniejszych „nierozumowych” wzorców. Z tego powodu nowa cywilizacja stała się niezdolna do zainspirowania wielkiej ekspresji świata, wielkiej ekspresji człowieka⁴.

W nowoczesnym świecie wraz z systemem wartości zmienia się pogląd na rzeczywistość. Zmienia się również rozumienie sztuki jako takiej, a w tym zakresie także sztuk projektowych. André Malraux – powtórnie odnieśmy się do jego „muzeum wyobraźni” – szeroko rozwodzi się nad tym zagadnieniem, opisując współczesną specyfikę postrzegania i rozumienia dzieł sztuki w kontekście jej kontrastu z przednowoczesną percepcją. Twierdzi zatem, że Michał Anioł nie mógł zmazać swoich grzechów stworzonymi przez siebie postaciami, ponieważ nawet w rozumieniu samego Buonarrotiego były one tylko reminiscencjami Stworzenia, reminiscencjami Pana Boga⁵. Nowoczesne przewyciężenie, a później ponowoczesny nihilizm odmieniły stosunek do rzeczywistości. Odtąd wartości miał ustanawiać człowiek, by natychmiast je przewyciężać – wymieniać.

Wejźmy jednak głębiej w myśl André Malraux. Otwiera on nasze oczy na całkiem nowy sposób postrzegania sztuki, który współcześnie – *de facto* – powszechnie kultuwujemy. O ile w pomnikach możemy dostrzec jeszcze konkretnych ludzi i ich historie, to oglądając obrazy i współczesne rzeźby, dostrzegamy coś całkiem innego niż widział człowiek w czasach, gdy one powstawały. Obserwujemy skrzętnie już skatalogowane dzieła stworzone przez starające się zdominować naszą uwagę indywidualności, a nie desygnaty przedstawiane przez te dzieła. Niejako bezwolnie odcinamy się od przekazu – semiotyki – dość gładko przechodząc do zachwy-

» 3 Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem, oprac. B.S. Flowers, tłum. I. Kania, Znak, Kraków 2013, s. 21.

» 4 A. Malraux, *Muzeum wyobraźni*, tłum. I. Wojnar, „Studia Estetyczne” 1978, t. XV, s. 359.

» 5 A. Malraux, *Ponadczasowe*, tłum. J. Lisowski, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1985, s. 10.

tu wyrażonego wykrzyknikiem w rodzaju: „O, popatrz to Rembrandt!”. Tymczasem widoczny na obrazie na przykład mężczyzna w hełmie, wobec przytłaczającej indywidualności twórcy obrazu, wobec katalogu dzieł stworzonego w naszej wyobraźni, staje się już mało ważny. Ten portret przestaje znaczyć cokolwiek poza pustym, anonimowym wyobrażeniem uwiecznionym przez znanego twórcę. *Muzeum wyobraźni*, które wyszło spod pióra André Malraux, zręcznie tłumaczy powyżej przedstawioną sytuację w następujący sposób: „Krucyfiks romański nie był najpierw rzeźbą, Madonna Cimabuego nie była przede wszystkim obrazem, nawet Atena Fidiasza nie była od początku posągami”. W ten sposób Malraux daje nam znać, że w dziełach twórców gromadzonych w muzeach nie dostrzegamy ich sensu, lecz coś zupełnie innego. Następnie rozwija ten wywód, nadając swojej myśli głębszy sens: „Jeżeli popiersie Cezara, konny portret Karola V są jeszcze Cezarem i Karolem V, to – książę Olivares jest już tylko Velazquezem. Co nas obchodzi zidentyfikowanie *Człowieka w hełmie* czy *Mężczyzny z rękawiczką*? Nazywają się oni: Rembrandt i Tycjan. Portret przestaje być przede wszystkim czymś portretem. [...] Muzeum nie zna świętości ani świętego, ani Chrystusa, ani przedmiotu czci, podobieństwa, wyobraźni, ozdoby czy własności, są tylko obrazy rzeczy, różne od rzeczy samych i wywodzące z tej specyficznej różnicy racje własnego istnienia. Muzeum jest konfrontacją metamorfoz”⁶.

II.

Do-wyobrażenie twórcze

Powiększenie. Nowy zakres muzeum wyobraźni

Jest wysoce prawdopodobne, że przywołany tu proces percepcji sztuki rozszerza się na postrzeganie otaczającej nas rzeczywistości. W tej kategorii należy też widzieć obszar tego, co rozumiemy przez sztuki projektowe. Równie specyficznie jak sztukę, postrzegamy współczesną wykładnię projektowania, ponieważ ona równie głęboko uzależniona jest od specyfiki indywidualnego przewycięzania i już pełnej akceptacji systemu wartości wymiennych. Równie trudno dopatrzeć się w niej języka przekazu, semiotyki właściwej dla naszego pokolenia. Niewidoczny jest przekaz pokoleniowy, który mógłby świadczyć o tym, w jaki sposób rozumiemy architekturę i czego od niej oczekujemy. Ona w dużej mierze zamilkła. Głos jest po stronie pojedynczych indywidualności.

Skutki indywidualizmu dla twórczości

Doświadczenie, które należałoby teraz poruszyć, aby zgłębić znaczenie indywidualizmu dla współczesnego tworzenia (projektowania), najlepiej dostrzega się, kiedy osiągamy wiek, z którego najlepiej zapamiętaliśmy swoich rodziców. Wówczas łatwiej się nam zdarza nagle dostrzec fizyczne podobieństwo do nich. W pierwszym odruchu wydaje się ono dość oczywiste, ale później włącza się inna płaszczyzna interakcji. Oczekujemy własnej odrębności. To oczekiwanie jest konsekwencją syndromu wrośnięcia w kulturę przewycięzania. Rozstanie się ze złudzeniem o własnej odrębności musi stać się powodem pewnego niepokoju. Ale prawdziwe doświadczenie – a może nawet rozczarowanie – dotyczące podobieństwa nadchodzi od momentu, kiedy zorientujemy się, że mamy podobne wady jak nasi rodzice. Chodzi nie tylko o te cechy fizyczne dotyczące urody, bo to jest prawdopodobnie mniej bolesne. Najgorsze staje się podobieństwo charakteru, a zwłaszcza dziedziczenie wad przodków. Od momentu odkrycia dziedziczenia wad charakteru, owo podobieństwo nagle musi objawić się jako coś bardzo trudnego, ale jednocześnie staje się ono odkryciem szczególnie istotnej tajemnicy. Jest znaczącym świadectwem.

Nic i nigdy się nie zaczyna i nie będzie się zaczynać „od początku”. Otoczenie, w którym funkcjonujemy, ma swoje uwarunkowania, swojego rodzaju cechy genetyczne. Rzeczy i zjawiska istnieją. Nie ma pustki jako enigmatycznego „zera”. Także wszystko, co uczynimy, będzie miało swoje konsekwencje. Nic nie jesteśmy w stanie zrobić tylko „sobie”. Konsekwencje ewentualnie przyjętego, młodzieńczego założenia: „zrobię sobie coś” – ponosić będziemy nie tylko jako sprawcy tego czegoś, ale także jako jego otoczenie. Oto tajemnica niepoczątku. Nieprzypadkowo też pada słowo: „Wszystko”, ponieważ to, co napotkamy i inicjujemy, zostało już wcześniej rozpoczęte. Ma to też swoje konsekwencje. Kiedy odkrywamy i spróbujemy – choć trochę – zrozumieć tajemnicę podobieństwa i tajemnicę niepoczątku, to wówczas dostrzeżemy prawdziwy wymiar przestrzeni. On jest głęboko zapisany w naszej kulturze jako przestrzeń permanentnie rozpoczęta; czyli przestrzeń rozpoczętych zjawisk i zdarzeń.

Od opisanego powyżej poziomu świadomości rozpoczyna się myślenie altruistyczne, myślenie kategorią indywidualizmu, ale również kategorią miłości (Caritas jako współodczuwanie). Zasadne byłoby stwierdzenie, że dopiero od tego momentu faktycznie zaczynamy myśleć. Skoro chcemy siebie kochać i szanować, to musimy dostrzec, że inni są w podobnej sytuacji jak my. Też zmagają się ze swoimi podobieństwami. Być może nie są tacy, jakimi ich widzimy, bo tego pragnęli i pragną. Oni też są pod presją podobieństw. Są też ich beneficjentami. Od tego momentu rozpoczyna się nasza świadomość niedoskonałości i świadomość tego, które z naszych

zalet możemy zawdzięczać sobie, a co po prostu mamy, bo taki był nasz „początek”. Z tego powodu, do momentu pojawienia się ery komercjalizacji życia wyobrażonej przez slogan reklamowy: „brawo ja”, uczono nas pokory wobec rzeczywistości, a zwłaszcza znaczenia i wartości własnej osoby. Od tego poziomu refleksji indywidualizm zaczyna nabierać prawdziwego kolorytu.

Dowyobrażenie twórcze

Miejsce kiedyś zajmowane przez zbiór zasad, odruchów tworzących metodę projektową, opartą o system wartości, wypełnione zostaje indywidualnie budowanym potencjałem wyobraźni, na który składa się suma osobistych doznań wspomagających nasze człowiecze doświadczenie. Doznania te zapisują się na obrazach (kadrach) stale i nieomal podświadomie gromadzonych w pamięci. To jest nasz osobisty nie-początek, rozpoznawany jako punkt, do którego możemy się odnieść, zaczynając, inicjując działanie, rozpoczynając projekt. Proces tego gromadzenia samoczynnie toczy się, począwszy od momentu narodzin, aż do dzisiaj. Owe kadry są subiektywne w treści i niejednokrotnie bardzo osobiste. Dzięki temu są gwarantem indywidualnego charakteru dzieł twórczych. Otwierają się prawie samoczynnie pod impulsem doświadczania miejsc powierzonych nam do projektowania i zdarzeń z nimi związanych. Wydaje się, że świadome przyjmowanie i kontrolowanie tych obrazów oraz płynących z nich wniosków jest podstawą do budowania współczesnej semiotyki architektury. Doznania, zapisane w kadrach przeniesionych na projekt, pozwolą nadać projektowanym przez nas przestrzeniom treść przekazu i specyficzną dla każdego projektanta estetykę. Pozwolą nadać architekturze czytelny charakter, czyli styl. Uwzględnienie tych wyobrażonych obrazów, świadomie przyjętych do-wyobrażeń twórczych, pozwala nam odnieść się do czegoś więcej niż – ciągle oczywistej i nadal obowiązkowej – pragmatyki wynikającej z przeznaczenia architektury i jej bilansu ekonomicznego.

Należy sądzić, że z samego przyzwyczajenia do istnienia trwałego systemu wartości, dziś nadal odruchowo się za nim rozglądamy. Do-wyobrażenie twórcze wypełnia tę lukę. Nakreśla drogę poszukiwania, jeżeli ta droga jest jaszczce komuś potrzebna.

„Chwytałem ją, wchodząc do ogrodu ciotki. Nawet dziś kłamka ta jawi mi się jako szczególny znak wkraczania do świata różnorodnych nastrojów i zapachów”⁷.

Zumthor kojarzy swoją siłę do-wyobrażania z doświadczeniami z dzieciństwa: doznaniem ogrodu, zapamiętanym przez jego dłoń kształtem kłamki od furtki prowadzącej do ogrodu, która jest początkiem ciągu

» 7 P. Zumthor, *Myślenie architekturą*, przeł. A. Kozuch, Karakter, Kraków 2010, s. 7.

bytujących w nim obrazów. Obrazów opowiadających o zwykłości pomieszczeń, przez które wówczas przechodził, a które później – poprzez pamięć tejeż zwykłości – nabierają jakiegoś szczególnego znaczenia. Są świadkami ustanawiania się człowieczego istnienia, bytu. Świadectwo szczególnego znaczenia tych obrazów stanowi powtórne ich przeżycie przez dojrzałego już architekta⁸. Zumthor dodaje: „Takie wspomnienia zawierają najgłębiej osadzone doświadczenia związane z architekturą, jakie są mi znane. Stanowią one trzon architektonicznych nastrojów i obrazów, które staram się zgłębić jako architekt”⁹.

Należy więc uznać, że uniwersalny system wartości zostaje wyparty przez sumę indywidualnych do-wyobrażeń. Stąd – jak nigdy dotąd – narażeni jesteśmy na tworzenie „własnej architektury”; architektury własnych odczuć. Trudno powiedzieć, czy to jest dobrze, ale wydaje się, że po prostu – tak jest.

III.

Realia do-wyobrażania, czyli zderzenie z rzeczywistością

Indywidualizm dominuje współczesną rzeczywistość. Z jednej strony dostosowujemy się do niego. Nie da się też ominąć jego aspektu w kształceniu projektantów. Z drugiej strony – ciekawa jest sprzeczność tego obrazu rzeczy z realiami prawnymi kierującymi inwestowaniem, czyli projektowaniem i realizowaniem architektury.

Europejskie realia prawne inspirują jakże zaskakujące relacje pomiędzy projektantem, inwestorem, wykonawcą, a samą istotą projektowania w przestrzeni oraz prawem regulującym zależności pomiędzy nimi. W ramach tego niezwyklego konceptu projektantowi odebrano prawo do wolnego formowania zespołów twórczych. Chodzi tu o wolność tworzenia zespołów rozumiejących się nawzajem projektantów i wykonawców. Ponadto, co najważniejsze, zabrania się swobodnego doboru materiałów i technologii, jakie miałyby być zastosowane w projektowanej architekturze. Prawo to przekreśla wszelkie zasady tworzenia dobrej architektury, wypracowane przez długie tysiąclecia. Rolę architekta, de facto, przejmuje jakiś proces inwestycyjny kierowany przez dość enigmatyczną grupę decydentów, którzy zwykle posiadają wiedzę i doświadczenie budowlane, ale nie architektoniczne.

Zdecydowanie ważniejszy i szczególnie znaczący jest mechanizm powstawania wspomnianych zależności prawnych. Zrodziły się one chyba na gruncie dziedziczenia przez neoliberalną Europę spuścizny ideologii socjalizmu realnego. Otóż tworząc prawo, nie przyjęto, wydawałoby się,

» 8 *Ibidem*, s. 7.

» 9 *Ibidem*, s. 8.

oczywistego założenia, zgodnego z humanistycznym punktem widzenia, że człowiek może mieć i podtrzymywać pozytywne intencje dążenia do dobra. Wyjściowe założenie było dokładnie odwrotne. Odrzucając wynikające z naszej chrześcijańskiej kulturowości dążenie człowieka do dobra, w tworzonym prawie przyjęto założenie, że ponowoczesny człowiek musiałby być kimś nienormalnie naiwnym, żeby nie podjąć próby oszustwa. Stąd wysnuto wniosek, że należy przyjąć prawo prewencyjnie resocjalizujące wolnego człowieka. Bo mimo wszystko, w ten sposób nadal chcielibyśmy postrzegać Europejczyka.

Zatem, architekcie! Odtąd nie masz prawa do decydowania, ponieważ hipotetycznie możesz zblądzić. W związku z tym, szanowny architekcie, zadecyduje za was kolektyw. Do tego punktu doszliśmy...

Porzucając już ten ton żalu, zamykam tę sprawę przykrą konkluzją, że jednak to my jesteśmy dla prawa, a nie ono dla nas. Wykazane powyżej, zapisane w naszym prawie, domniemanie nieuczciwości jest tego ewidentnym świadectwem.

Jeżeli refleksyjnie spojrzelibyśmy na zapisy tejże ustawy, to należałoby się rozprawić choćby z tą najnowszą przeszłością, aby uzyskać szerszy obraz konsekwencji opisywanej tu przeze mnie sytuacji. Jeżeli nie mamy możliwości jednoznacznego i precyzyjnego określenia materiału, jakiego potrzebujemy, i nie mamy możliwości wybrania konkretnego wykonawcy, to czy osiągalny będzie detal architektoniczny?

Jeżeli tylko pobieżnie przyjrzymy się istotnym realizacjom z ostatniego czasu, to nie może umknąć nam niejednokrotnie ekspresyjna forma architektoniczna (z betonu lub budowlanych systemów elewacyjnych) zestawiona z typowymi rozwiązaniami stolarki okiennej, barier, poręczy schodów itp. Kontrast pomiędzy tymi elementami jest rażący. Architekci z większymi możliwościami i odpowiednią siłą przebiccia uciekają w detal w skali makro. Skoro niemożliwe staje się posługiwanie detalem w formie tradycyjnej, to – na przykład – w Muzeum Guggenheima w Bilbao Frank Gehry nie posługuje się normalnym detalem, tylko tworzy go we wnętrzu z kilkumetrowych, a czasem nawet z kilkunastometrowych form złożonych z systemów elewacyjnych przeszkleń. Dzięki temu zabiegowi typowe okna i drzwi przemawiają podobną strukturą, jak wspomniane detale. W ten sposób udało się uniknąć wymienionego powyżej niekorzystnego kontrastu. Czy mamy się już zżegnać z detalem dostosowanym do skali człowieka, którego będzie można objąć wzrokiem i dłońmi? Wygląda na to, że na skutek wspomnianych zasad prawnych, nawet gdyby teoretycznie mógł on przetrwać w budynkach tworzonych na wolnych zasadach, to jednak z tych regulowanych prawnie realizacji promieniuje efekt, który można by łatwo określić sloganem: „Wygrywa najtańsze”. Ta zasada rozprzestrzenia się z szybkością światła i nieuchronnie promieniuje na większość realizacji.

Należy zwrócić uwagę, że nie ma mowy o optymalnym rozwiązaniu, tylko o najtańszym. Ten zapis znajduje swoich zwolenników, dając nadzieję na swojego rodzaju pasywność architektury, ale...

Na koniec należy sobie zdać sprawę z tego, że *de facto*, wobec aktualnych zapisów ustawowych, architektura o ekspresji podobnej do tej, jaką tworzył na przykład Antonio Gaudí, obecnie jest ustawowo jednoznacznie zabroniona. Całkowicie niemożliwe byłoby osiągnięcie tego efektu w ramach teraźniejszych regulacji prawnych. Tym, którym Gaudí się nie podoba, jeszcze raz należy powiedzieć, że nie dotykamy estetyki. Odnosimy się tylko do zakresu ekspresji. Współcześnie budowle Antonio Gaudiego są już bardziej odległe od naszego czasu niż piramidy egipskie.

Z pewnością przy pomocy niniejszych rozważań nie znajdziemy odpowiedzi na pytanie o możliwości odnalezienia nowego systemu wartościowania przywracającego czytelność semiotyki architektury. Należy jednak uznać, że warto poszukiwać komunikatywnego języka przekazu i warto wiedzieć, o czym miałyby świadczyć architektura naszego czasu. ●

