

Agnieszka Jasińska

Architektura i pojęcie wypowiedzi

Język definiowany jest jako system znaków służący do porozumiewania się w obrębie danej społeczności. De Saussure¹ odróżnia język (*langue*) – abstrakcyjny społecznie wytworzony system od mówienia lub inaczej mówiąc – wypowiedzi (*parole*), która jest realizacją owego języka. Zdolność do posługiwania się językiem nazywa mową (*language*). Język wydaje się być najdoskonalszą formą przekazywania myśli, jednak w odczuciu przedstawicieli różnych dziedzin sztuki istnieją inne sposoby komunikacji. W poniższej pracy postaram się zaprezentować punkt widzenia dotyczący wypowiedzi niewerbalnej, możliwości werbalnego i niewerbalnego postrzegania sztuki, w szczególności architektury, a także wskazać niektóre aspekty relacji między literaturą a innymi dziedzinami sztuki. Inspiracją do moich rozważań były następujące pozycje: *Katedra Marii Panny w Paryżu* Wiktora Hugo, *Romantyzm w architekturze* Wojciecha G. Leśnikowskiego, *Tekst czy kontekst, czyli o czytaniu architektury* Jacka Gądeckiego, a także *Synteza i wypowiedź* Rafała Solewskiego i tegoż rozprawa doktorska *Franciszek Mączyński – romantyk czy modernista? A może liberał*.

Wiktor Hugo w powieści *Katedra Marii Panny w Paryżu* zamieścił płomienną dygresję będącą pochwałą architektury jako źródła wiedzy o epoce, ludziach i duchowości. W rozdziale *To zabije tamto* sztuce przeciwstawia druk, sugerując, że zajął on miejsce, które do XV wieku należało do architektury właśnie. Ludzkość według niego ma „dwie księgi, dwie kroniki, dwa testamenty”² – architekturę i druk. Słowo drukowane zabiło architekturę, jedna sztuka wyparła inną. Od wynalazku Gutenberga słowo miało większą moc poprzez swą powszechność. Architektura, która do tej pory była wielką księgą ludzkości, straciła swoją pozycję. Od XV wieku sztuka projektowania i budowania więdnie i zamiera, przestaje treściwie wyrażać społeczeństwo. Zanim jednak tak się stało, była głównym sposobem wyrażania się człowieka na różnych stopniach rozwoju jego myśli i siły.

Czego więc możemy się dowiedzieć o człowieku dzięki architekturze? Według Hugo w najwspanialszych budowlach zawarta jest informacja o porządku świata („po

¹ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, przeł. K. Kasprzyk, Warszawa 2002.

² V. Hugo, *Katedra Marii Panny w Paryżu*, przeł. H. Szumańska-Grossowa, Warszawa 1976, s. 222.

teokracji następuje demokracja”³), jego duchowości i stosunku do Kościoła. Niekiedy portal lub fasada wyrażają sens obcy kultowi, a nawet wrogi Kościołowi. Architektura dawała artyście możliwość pełnego wyrażania myśli, jedynie w postaci kamiennych budowli można było przedstawić siebie. Stąd ogromna ilość katedr w Europie. Myśl ludzka skupiła cały swój geniusz, całą duchowość, symbolikę i wolność właśnie w architekturze. Hugo pisze, że „ktokolwiek urodził się wówczas poetą, stawał się architektem”⁴. Poezja w owym czasie „upierała się przy nędznej wegetacji w manuskryptach, zaś chcąc mieć jakieś znaczenie musiała wpasować się w gmach pod postacią hymnu czy chorału”⁵. Kres architektury jako kronikarza dziejów nastąpił wraz z wynalezieniem druku. Od zarania dziejów aż do średniowiecza zabytki architektury symbolizowały wszystko to, co najważniejsze dla społeczeństw teokratycznych – niezmiennosc, niechęć do postępu, podporządkowanie człowieka kaprysom symbolu. Po wiekach średnich nastąpił rozwój budownictwa ludowego, które w przeciwieństwie do teokratycznego cechuje różnorodność, postęp, samodzielność, nieustanny ruch. A wszystko to z powodu druku, który zabił architekturę. Architektura nie odzyska już swojej dawnej pozycji. Będzie podległa literaturze, nad którą wcześniej dominowała, wzajemny stosunek został odwrócony.

Należy pamiętać, że słowa Hugo na temat roli architektury i druku, które wypowiada jeden z bohaterów, powstały na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku. Był to szczególny moment w europejskiej kulturze. Wojciech G. Leśnikowski w artykule *Romantyzm w architekturze*⁶ pisze, że wiek XIX był świadkiem największego kryzysu w sztuce, kryzysu wywołanego brakiem podstaw do jakiegokolwiek uniwersalizmu koncepcyjnego. A wszystko to stało się po rewolucji przemysłowej, która oprócz niewątpliwego, niebywałego rozwoju w nauce zaburzyła istniejący dotąd porządek, podważyła dawne, sztywne hierarchie społeczne. Wywołała chaos w filozofii i sztukach pięknych. To nie gotyk, jak sugerował Hugo, ale barok (według Leśnikowskiego) był ostatnim wielkim stylem o charakterze uniwersalnym. Wydaje się, że momentem przełomowym nie było wynalezienie druku, lecz zmiany społeczne, w wyniku których upadły ostatnie bastiony władzy absolutnej i wiary. Potem zaś wspomniana rewolucja przemysłowa dopełniła dzieła zniszczenia duchowości europejskiej i umysłowej zapaści.

Naturalną konsekwencją tego kryzysu myśli była ucieczka w przeszłość i idealizowanie tego, co ludzkość otrzymała w spadku od historii. Pierwszym tego sygnałem było obudzenie uczuć religijnych. W sztuce próbowano znaleźć styl, który najlepiej oddawałby wiarę chrześcijańską. Takim stylem miał być gotyk. Paradoksalnie, fascynacja na wskroś chrześcijańskim gotykiem spowodowała zainteresowanie klasycyzmem, którego ateistyczny charakter stanowił dla gotyku przeciwwagę. Europa podzieliła się na gotycką północ i klasycystyczne południe. Rozpoczęła się swojego rodzaju wojna ideologiczna, która znalazła swoje odzwierciedlenie w szczególności w architekturze. Anglia, Niemcy i Francja są świadkami rozkwitu architektury neogotyckiej, kraje południa – klasycystycznej. Neogotytek nie był jednak tym samym,

³ Tamże, s. 221.

⁴ Tamże, s. 218.

⁵ Tamże.

⁶ W.G. Leśnikowski, *Romantyzm w architekturze*, „Miesięcznik Literacki” XIV, 1979, nr 12 (160), s. 69–79.

czym w średniowieczu był gotyk. Wynikało to z rozwoju myśli technicznej, stosunków społecznych i innej niż w średniowieczu roli religii. Być może więc miał rację Hugo, że architektura nie jest już tym samym, czym była wcześniej. W średniowieczu cały aparat polityczno-społeczny, cała ludzka umysłowość, życie duchowe i społeczne było na usługach stylu, który gloryfikował chrześcijaństwo. Neogotyk z racji swojego usytuowania w innej epoce nie mógł już pełnić takiej roli. Wydaje się jednak, że twórcy neogotyku nie mogli jednak się z tym pogodzić, próbując nadać nowemu-staremu stylowi podobną rangę.

Najbardziej gorliwym „wyznawcą” neogotyku w jego historycznym ukierunkowaniu był August Welby Pugin (1812–1852)⁷. Zasady sztuki gotyckiej były dla niego zasadami wiary, a odnowa gotyku tożsama z odnową moralną społeczeństwa. Jego spojrzenie na sztukę było bliższe gotyckim twórcom niż współczesnym mu architektom. Dla Pugina dzieło sztuki było wyrazem woli i aspiracji ludzkiej, a nie formalizmu i intelektu. W dziele architektury duch społeczny, klimat, kultura, tradycja, konstrukcja i forma stanowiły całość wyrażającą jedność ducha i materii. Dzięki swojej determinacji i głębokiej wierze w siłę architektury Pugin przeszedł do historii jako twórca angielskiego gotyku wiktoriańskiego. Czy udało mu się jednak stworzyć dzieła, które możemy „czytać” tak, jak się „czyta” architekturę średniowieczną? Wydaje się, że nie, zważywszy na wspomnianą już wcześniej inną sytuację polityczno-społeczno-ekonomiczną.

Należy też wspomnieć, że architektura tej epoki to nie tylko gotyk czy neogotyk w „czystej postaci”. To oprócz fascynacji historią i potrzeby duchowej jedności między duchem i materią gloryfikacja życia w zgodzie z naturą, podkreślanie narodowego charakteru budowli, a także wyrażanie podziwu dla rozwoju techniki. W Anglii dominował gotyk związany z duchowością oraz harmonią z naturą (ów fenomen związany z dążeniem do harmonii z naturą został nazwany w sztuce „malowniczością”)⁸, w Niemczech akcentowano narodowy charakter budowli gotyckich (w wyniku tego zainteresowania w owym okresie wznowiono prace w nieukończony gotyckiej katedrze w Kolonii, mającej symbolizować „styl germański”), we Francji zaś zainteresowanie gotykiem było wyrazem podziwu dla myśli technicznej⁹.

Jak widać, eklektyzm neogotyku z punktu widzenia duchowości był raczej jego słabością niż siłą. W odróżnieniu od średniowiecza, gdzie uniwersalna prawda tożsama z Bogiem znajdowała odzwierciedlenie w architekturze, wielowątkowość i niejednorodność neogotyku osłabiała siłę rażenia jego budowli, interpretacja dzieła architektonicznego neogotyku była utrudniona. Co nie znaczy, że neogotyku nie można „czytać”. Architekci neogotyccy dążyli do osiągnięcia prawdy sztuki budowlanej. Wiedzieli, że brak im dostatecznej wiary, która cechowała ich poprzedników w średniowieczu, dlatego dążenie do prawdy jako przewodnika ludzkości powinno być

⁷ Jego sylwetkę przedstawia W. Leśnikowski we wspomnianym wcześniej artykule.

⁸ O „malowniczości” w architekturze por. np. W. Bałus, *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857–1910)*, „Folia Historiae Artium” XXIV, 1988, s. 117–137; *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, red. E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1989, s. 55–66; 92; 200–201; 227; 358–9; 383; H.R. Hitchcock, *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries*, Baltimore 1963, s. 93 n.

⁹ Np. Eugène Viollet-le-Duc, http://en.wikipedia.org/wiki/Eug%C3%A8ne_Viollet-le-Duc (29.07.08).

zadaniem podstawowym. Przypisywali sobie wyjątkową rolę, podobną do tej, jaką przedstawił Hugo pisząc o twórcach średniowiecznych katedr gotyckich (to poeci, którzy umarli wraz ze schyłkiem wielkiej architektury), czuli się nie tylko architektami, ale wieszczami, pragnącymi przekazać ludzkości jakiś specjalny komunikat.

W owym czasie szczególnego znaczenia nabrało pojęcie „architecture parlante”¹⁰, które oprócz podstawowego przekazu (kopuła świątyni – symbol świętości, wieża – powaga, władza) zyskało nowy „język”. Ów język to zespół kostiumów historycznych i ludowych, które miały odgrywać rolę znaków treści artystycznych i ideologicznych. Należy podkreślić szczególną rolę materiału budowlanego, który eksponowany był przez twórców w sposób wręcz ostentacyjny. A więc surowa cegła i kamień miały pokazywać naturę architektury.

Interesującą interpretację wyboru materiału budowlanego, odbiegającą od romantycznych zasad, znajdujemy w pracy Wojciecha Bałusa *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857–1910)*¹¹. Według autora, Teodor Talowski chętnie używał w swoich dziełach surowej cegły, chętnie manifestował też jej naturalne starzenie się. Czy jest ono jednak naturalne? Wręcz przeciwnie, owo niszczenie jest sztuczne, jest celowym zabiegiem twórcy, który pozoruje jej „starość”. Talowski prowadził pewien rodzaj subtelnej gry, sugerował „prawdę cegły”, stwarzał iluzję, nienaturalnie ją postarzając. Czytając tego typu dzieło sztuki, widz czuje się zagubiony w poszukiwaniu prawdy, chyba że przyjmie reguły gry twórcy. A więc prawdą jest tylko to, że twórca nas oszukuje. Sztuczny uniform narzucony „prawdziwej cegle” neguje sens „bezpośredniego” czytania architektury. Wydaje się, że Talowski zniweczył w ten sposób wysiłki swoich romantycznych poprzedników, którzy dążyli do prawdy poprzez dzieło sztuki. Nie przekazywał on prostej informacji, wysyłał zawoalowany komunikat, którego jedyna możliwa interpretacja brzmi: „to nie jest tym, czym jest”.

Architektura neogotycka była rezultatem szczególnych wymagań, jakie narzucali sobie twórcy: dzieło architektoniczne powinno być wynikiem współdziałania wszelkich możliwych sił artystycznych w celu osiągnięcia pełni wiarygodności. Budowla powinna być syntetyczną koncepcją, wynikającą z kooperacji architektów, malarzy, rzeźbiarzy, a nawet muzyków i literatów. Owa koncepcja stworzona przez Ryszarda Wagnera, nazwana *Gesamtkunstwerk*, znalazła uznanie także polskich twórców, w szczególności krakowskiego architekta o romantycznych skłonnościach, Franciszka Mączyńskiego¹². Jego projekt przebudowy teatru w Krakowie na budynek konserwatorium muzycznego (dzisiejszy Teatr Stary) jest przykładem takiego właśnie dążenia do wspólnoty sztuk. Jednym z ważnych elementów budowania owej *Gesamtkunstwerk* było wiązanie prac artystów różnych dziedzin (architektów,

¹⁰ O „znaczeniowości” w architekturze por. np. R. Solewski, *Franciszek Mączyński. Romantyk czy modernista? (A może liberal?)*, praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński 2000, rss.archives.ceu.hu/archive/00001101/01/95_1.pdf (29.07.08) passim; Ch. Norberg-Schulz, *Architektura jako obraz świata*, „Arche” II, 1990, s. 8; P. Krakowski, *Fasada dziewiętnastowieczna*, „Zeszyty Naukowe UJ, Prace z Historii Sztuki”, z. XVI, s. 55 n.; tenże, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX*, ZNUJ, PHS, z. XI, s. 63–79.

¹¹ Por. W. Bałus, dz. cyt.

¹² Por. R. Solewski, *Franciszek Mączyński (1874–1947) krakowski architekt*, Kraków 2005, passim.

rzeźbiarzy, projektantów sztuk stosowanych, a pamiętać należy, że budynek przeznaczony miał być dla muzyków) oraz rzemieślników nie tylko miejscem i celem, ale również programem znaczeniowym głoszącym pochwałę sztuki. Wraz z przemysłaniem utrzymywaną wspólną stylistyczną (*Art Nouveau* z elementami rodzimymi) dzieło sztuki czytelnie oddawało ducha późnoromantycznego symbolizmu i kultu wyrafinowanej sztuki epoki przełomu wieków.

Idea współwystępowania sztuk jest aktualna także dziś, chociaż ma oczywiście inną postać. Literatura, malarstwo, rzeźba, film i teatr wciąż przenikają się wzajemnie, a transgresywność i intermedialność należy do istoty instalacji (charakteryzującej się również architektoniczną konstrukcyjnością), wiążąc się z wyrażaniem znaczeń, co albo ostatecznie realizuje ideę syntezy, albo już ponad nią wykracza¹³.

Z rozważań o znaczeniowości i wspólnocie sztuk wynika nie tylko wniosek, że nie należy przeciwstawiać sobie poszczególnych dziedzin, wskazując prymat jednej kosztem drugiej, ale i refleksja, że trudno znaleźć jedną dyscyplinę, która wyraża myśli silniej niż pozostałe. Wydaje się, że słowo ma największą moc sprawczą i największą siłę ekspresji w tak zwanym codziennym życiu; moc wypowiedzi werbalnej jest tu niepodważalna. Jednak sztuki piękne mogą być traktowane na równi ze słowem pisanim, jeśli chodzi o wywoływanie wrażeń estetycznych, doświadczanie piękna, poetyzowanie rzeczywistości. Według Rafała Solewskiego dzieło sztuki wizualnej w takim kontekście jest postrzegane jako wypowiedź¹⁴. Autor stara się nie zestawiać ze sobą poszczególnych dyscyplin wskazując wyższość jednej nad drugą. Przeciwnie, cytuje wielu badaczy i historyków sztuki, według których dzieło sztuki wizualnej jest rodzajem de Saussure'owskiej *parole*, czyli wypowiedzi. W odróżnieniu jednak od słowa, sztuka nie operuje jednolitym systemem językowym, czymś w rodzaju *langue*, choć zdarzało się, że niektóre gatunki w pewnych okresach posiadały systemy podobne do kodu językowego. Wydaje się jednak, że stanowiły one wyjątki.

Jak postrzega autor relację słowo–sztuka? Według niego nie można odseparować obrazów i tekstów, nie powinno się jednak powierzchownie stosować metod komparatystycznych, należy także uwolnić się od tłumaczenia wizualnych reprezentacji właściwego dotychczasowej historii sztuki. Właściwe refleksji nad współczesną sztuką przekonanie, że szeroko rozumiany obraz „czyta się” jak pismo, „sztuka wypowiada się, a nie tylko oddziałuje”, to co wizualne jest też tekstualne, oznacza konieczność głębokiej i kompleksowej analizy, w ramach której otwierają się różne znaczenia, czytelne w myśleniu człowieka – kompleksowym, związanym ze zmysłowym poznawaniem i obrazowym pamiętaniem, ale zawsze wymagającym słowa jako ostatniej instancji.

Być może swoistą próbą podobnego rozważania w odniesieniu do sztuki budowania a zarazem teoretycznym rozwinięciem wcześniejszych refleksji o „architekturze mówiącej” jest tekst Jacka Gądeckiego o „czytaniu architektury”, w której autor widzi:

a) system niosący pewne wartości: użytkowe (praktyczne, umożliwiające schronienie lub spotkanie), wymiany (forma kapitału), znakowe (forma wskazania różnicy statusu) i symboliczne;

¹³ Por. np. R.W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Kraków 2002, s. 35–65, *passim*.

¹⁴ R. Solewski, *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztuce przełomu XX i XXI wieku*, Kraków 2007, *passim*.

b) system przestrzenny umożliwiający odczytanie relacji nadrzędności/podrzędności w skali np. miasta;

c) system znaczący, mający odbicie w ideologii czy relacjach społecznych (np. budynki korporacji wyraża władzę i dobrobyt)¹⁵.

Niezależnie od tego, który z systemów dominuje w naszym postrzeganiu architektury, interpretacja danego dzieła związana jest jednak z użyciem konwencjonalnego kodu językowego. Choć skłonność do dostrzegania systemów w warstwie znaczeniowej nie budzi entuzjazmu ceniącego poetycką swobodę Solewskiego, to jednak konkluzja o ostateczności językowej interpretacji może wskazywać na podobieństwo refleksji o werbalnej determinacji myślenia.

Osobiście jako tzw. odbiorca masowy podzielam opinię o niemożności oddzielenia słowa od obrazu w fazie interpretacji dzieła. Język wydaje się niezbędnym narzędziem tłumaczenia dzieła sztuki. Jednak w pierwszej fazie – postrzegania albo „pierwszego wrażenia” odbiorca dzieła otrzymuje pozawerbalny komunikat i interpretuje go za pomocą zmysłów, niekoniecznie posługując się skodyfikowanym systemem, jakim jest język. Również w architekturze, szczególnie współczesnej, postmodernistycznej (np. Franka Gehry’ego), wyraźnie zamierzona jest siła owego pierwszego, zmysłowego oddziaływania. Znamienne jednak, że potęguje się skala owego wrażenia, gdy budowlę poznajemy bliżej, umieszczamy ją w systemach wskazywanych przez Gądeckiego i uruchamiamy „czytanie”, werbalną interpretację, nie tyle zastępując „pierwsze wrażenie”, ale dopełniając je i potęgując, formując w wypowiedź, która przekracza granice tego, co architektoniczne, rzeźbiarskie, użytkowe, plastyczne, wizualne, werbalne, przestrzenne czy poetyckie.

Summary

Architecture and utterance

The article is an attempt at establishing whether architecture lends itself to “reading”. The reflections were inspired by the digressions on architecture and the print contained in the novel „Cathedrale Sainte Marie de Paris” by Victor Hugo. This outstanding representative of Romanticism in literature made a point that well before the invention of the print architecture played the role of the chronicler of human history. Importantly, the invention of print spelled the death of architecture, which had no superiors to follow that hallmark invention. Hugo ascribes a particular role to the Gothic style. The article outlines the standing of the European architecture in Hugo’s time, devoting considerable space to the Neo-Gothic in a variety of its representations (a style that featured prominently in the architecture of the epoch). However, this presentation is not merely an attempt to show formal differences, but predominantly to illuminate the different perceptions of architecture in the Middle Ages and in Romanticism. The linguistic code that enables the “reading” of architecture receives emphasis in the reflections. The author concludes by presenting several examples of “reading” the architecture of the 19th and 20th centuries and of today.

¹⁵ J. Gądecki, *Tekst czy kontekst: o czytaniu architektury*, [w:] *Tekstura*, red. M. Dawidek-Gryglicka, Kraków 2005, s. 139–149.