

Danuta Chodurska

## F. L. Wright i A. Aalto — wielcy humaniści architektury

Ogólne znużenie anonimowością współczesnej architektury, brak poczucia więzi i tożsamości z miejscem zamieszkania - prostopadłościennym pudełkiem, które w oczach przeciętnego odbiorcy nie może być widziane i oceniane przez pryzmat czystości formalnej - dla niego filozofii bez pokrycia - powoduje powszechny zwrot ku wartościom i symbolom zarzuconym przez modernizm. Stąd też wzrastające już od kilkunastu lat zainteresowanie dziewiętnastowieczną kamienicą, tradycyjnie kształtowaną, obudowywaną ulicą, wewnętrznym podwórkiem będącym naturalnym przedłużeniem mieszkalnej przestrzeni domu, mającym swoje charakterystyczne cechy w postaci inaczej dzielonego okna, jemu tylko właściwej bramy, może nawet kołatki zamiast stresującego elektrycznego dzwonka, kawałka witraża w łuku, lub może nawet tandetnych stiuków czy lamp w klatce schodowej - elementów dających poczucie własności i więzi poprzez inność formalną, a zarazem bliskość symbolom, w których wzrastało się od dziecka. Jest to potrzeba przebywania w środowisku architektonicznym będącym bezpośrednim odzwierciedleniem życia, jednakże bez zbytniego estetyzowania i porządkowania, "bez tłumaczenia go na język doktryn", jak powiada Robert Venturi - współczesny architekt amerykański i twórca nowej teorii architektury określanej mianem symbolicznej, skojarzeniowej czy popularnej; a także autor projektów, które również pod względem

formalnym wnoszą ową głęboko ludzką codzienność w świat architektury.

Potrzeba dostrzegania wokół siebie zarówno błyszczących kolorami atrybutów dnia dzisiejszego w architekturze, a także tego, co zostawiły po sobie lata minione, to potrzeba i akceptacja zarówno naturalnej zieleni koło domu, jak i kawałka wybetonowanego placu; wszystkich tych elementów w skali i proporcji ludzkiej, które w naporze "spraw wielkich" zostały gdzieś na drodze architektury dwudziestego stulecia poplątane.

A przecież początek tego wieku przyniósł piękną filozofię architektury dla człowieka w postaci koncepcji architektury organicznej; koncepcji i filozofii bycia, zachowania, czy nawet przetrwania człowieka w przestrzeni, krajobrazie i środowisku.

Swój najpełniejszy wyraz, a także definicję zawdzięcza ona twórczości amerykańskiego architekta Franka Lloyd Wrighta (1869 - 1959) w początkach naszego wieku.

Jako jedna z dwóch najważniejszych koncepcji przestrzeni w nowoczesnej architekturze, obok funkcjonalizmu nazywanego również stylem międzynarodowym, rozwiązuje jednak o wiele więcej zagadnień i problemów. Jak powiada Bruno Zevi - gorący obrońca ideologii modernizmu, architektura organiczna jest funkcjonalna także "in terms of human psychology"<sup>1</sup>, F. L. Wright zaś określa ją mianem "jedynej godnej człowieka".

W Europie ma niewiele przedstawicieli tej rangi co styl międzynarodowy, który znalazł pełne zapotrzebowanie i aprobatę swojego czasu i społeczeństwa industrialnego, przynajmniej do lat sześćdziesiątych włącznie. Jedyne wielki Europejczyk - przedstawiciel tego kierunku w architekturze to Fin Alvar Aalto (1898 - 1976).

I tak jak architektura Wrighta mogła powstać tylko na bezkresnych terenach amerykańskiego piaszczyzny, tak architektura Aalto wyrosła w charakterystycznym krajobrazie Finlandii, gdzie jeziora i lasy w sposób zasadniczy ukierunkowały i organizują życie człowieka.

---

<sup>1</sup> Bruno Zevi, *Architecture as Space*, Nowy Jork 1957, Horizon Press, s. 139.

Podobnie jak styl międzynarodowy architektura organiczna jest koncepcją opartą na swobodnym, otwartym planie architektonicznym, u Wrighta jednak wiązanie przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej ma o wiele bardziej ekspansywną siłę. Ulega zatarciu granica między działalnością człowieka i dziełem natury. Jego architektura typu mieszkalnego (Ward Willits House w Highland Park - Illinois, 1900 - 1902, klasyczny wczesny przykład) koncentruje się wokół "living room" - wewnętrznego jądra i rozrasta się organicznie we wszystkich kierunkach, łagodnie opadając i wznosząc się w terenie, zgodnie z jego naturalnym ukształtowaniem. Poziłomy wyznaczone przez przekrycie, wysunięte okapy dachów, ściany, pasy okien, niższe ściany, murki, w końcu tarasy i schody podkreślają związek jego architektury z naturalnym krajobrazem - zgodnie z dewizą Wrighta, że "podstawą architektury jest charakter terenu, na którym się ją realizuje"<sup>2</sup>. A że charakter terenu to nie tylko jego pionowe ukształtowanie, lecz także koloryt, faktura, "materiał" i zieleń, do uzyskania pełnej z nim harmonii służyć winno stosowanie lokalnych - tradycyjnych materiałów. "Woda, ziemia, słońce, powietrze, drewno i kamień - to materiały z których tworzę"<sup>3</sup> - powiada Wright.

Najbardziej reprezentatywne "domy prerii" (Darwin D. Martin House w Buffalo - Nowy Jork, 1904; Frederick C. Robie House w Chicago, 1909, fot. 1; Avery Coonley House w Riverside - Illinois, 1908, fot. 2; Isabel Roberts House w River Forest - Illinois, 1908, fot. 3) powstały z naturalnego budulca i w naturalnym jego kolorycie.

Wszystkie mają centralny kominek zlokalizowany w "living roomie" - zgodnie z anglosaską tradycją, i on to stanowi serce układu. Często jest wprost wykuty w skale na miejscu budowy. Było tak i w przypadku Tallesin East III - domu i pracowni F. L. Wrighta.

---

<sup>2</sup> Waldemar Łysiak, Frank L. Wright, Warszawa 1982, s. 13.

<sup>3</sup> Tamże, s. 13.

Pozzczególne pomieszczenia w "domach prerii" są pozbawione drzwi, otwarte względem siebie dla uzyskania wrażenia przenikania przestrzeni, powietrza i światła, a często łączone za pomocą ruchomych ścianek i fryzów pogłębiających jedność przestrzenną całości.

Niezwykle ważne jest dla Wrighta światło dzienne, chociaż nie stosuje on dużych płaszczyzn przeszkleń. Okna w jego domach są małe, ale za to tak lokalizowane, by zasięgiem swym obejmowały i odbijały maksymalną ilość różnorodnych widoków. Pojawiają się także w narożnikach oraz jako charakterystyczne wąskie szczeliny na styku płaszczyzny stropu ze ścianą. Tego typu oświetlenie światłem dziennym sserwuje również w zaprojektowanym przez siebie osiedlu robotniczym dla fabryki samochodów w Detroit, gdzie ściany boczne zasypane są skarpami ziemi aż do poziomu owych okien.

Przez lata dopracowywany przez Wrighta proces zespalenia budynku z podłożem do granic jedności organicznej znalazł swój najpełniejszy wyraz w postaci dwóch realizacji: domu E. J. Kaufmanna (Falling Water - Pensylwania, 1936, fot. 4) oraz Tallesin West (zimowej siedzibie Wrighta i jego szkoły w Arizonie, 1938).

W przypadku domu Kaufmanna ową jedność osiągnął przez połączenie naturalnego materiału, jakim jest woda, z całością zaprojektowanej przez siebie struktury. Natomiast Tallesin West wpisał w otaczający krajobraz - "Nigdy nie buduję domów na szczycie wzgórza. Buduję je wokół niego podobnie jak brew"<sup>4</sup> - komponując zabudowę łagodnym łukiem wokół jego naturalnego wyniesienia. Całkowicie podporządkował mu architekturę szkoły.

W nieco inny wymiar formalno-przestrzenny w architekturze organicznej przenosi nas twórczość Fina Alvara Aalto. O ile formy stosowane przez Wrighta w większości budowane są w oparciu o kąt dziewięćdziesięciu stopni, o tyle w projektach i realizacjach Alvara Aalto pojawia się bardzo często linia falista dla podkreślenia płynności przestrzennej układu. Z równą swobodą wykorzystuje

---

<sup>4</sup> Sigfried Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura*, Warszawa 1968, s. 447 (za: F. L. Wright, *Autobiography*).



fałistą płaszczyzną dla rozwiązania stropu pomieszczenia (biblioteka w Viipurii z lat 1927 - 1934), jak i ściany wewnętrznej (Pawilon Fiński na wystawie w Nowym Jorku w 1939 r., fot. 5 i 6), by w końcu zastosować ją w rozwiązaniu zewnętrznym bryły budynku ("Baker House", w Cambridge w USA z 1948 r.).

Zarówno strop biblioteki w Viipurii, jak i ściana Pawilonu Fińskiego rozwiązane są w drewnie, którego możliwości plastyczne i konstrukcyjne - jak nikt inny spośród mu współczesnych - potrafił docenić i wykorzystać. W oryginalny, dotąd nie spotykany sposób zbudował Aalto przestrzeń w Pawilonie Fińskim, stosując dynamiczną, trzykondygnacyjną, drewnianą ścianę wewnętrzną pod ekspozycję. Ściana ogranicza swobodnym łukiem wnętrze. Składa się z trzech poziomych elementów ułożonych jeden nad drugim i pochylona jest w płaszczyźnie pionowej do środka. Dzięki temu poszczególne elementy zyskują odchylenie względem siebie, stwarzając dodatkowy efekt wibrowania przestrzeni. Poza wrażeniem czysto plastycznym uzyskuje tu Aalto efekt o charakterze funkcjonalnym w postaci zwiększonej powierzchni ekspozycyjnej. Z jednej strony forma i symbole fińskiego krajobrazu, z drugiej zaś racjonalizm rozwiązania "Pawilonu Nowojorskiego" dały na wystawie efekt uznany w kontekście innych, suchych rozwiązań w stylu międzynarodowym za rewolucyjny.

Podstawowym zagadnieniem pracy Alvara Aalto było poszukiwanie jedności koncepcji formalnego projektowania i życia - "Forms should be natural, vital, not coquettish"<sup>5</sup>. Surowa sceneria Finlandii, twardzi ludzie i klimat były inspiracją jego bogatej twórczości.

Architektura, nawet typowo przemysłowa (Zakłady Celulozowe - Sunila z 1939 roku), podporządkowana jest naturalnemu ukształtowaniu terenu (Aalto nie dopuścił do tego, by występujące na miejscu lokalizacji zaokrąglone skały granitowe zostały zniwelowane do poziomu morza); oddziałuje różnorodnością ciężaru ceglanych płaszczyzn budynków i ażuru lekkich podpór stalowych. Ko-

---

<sup>5</sup> Alvar Aalto (1922 - 1962), t. I, Zurich 1963, wyd. Girsbergen H. i Fleig K., s. 15.

lor i faktura są dla Aalto niezwykle ważne. Można w jego twórczości wskazać (w przybliżeniu, gdyż nie jest to kolor wyłącznie stosowany) okresy fascynacji: bielą, grą walerów naturalnego drewna (np. dom własny w Helsinkach) oraz grą czerwieni - okres czerwony, związany z częstym stosowaniem czerwonej cegły (np. Fabryka Celulozowa w Sunila, "Baker House" w Cambridge - USA, centrum miejskie w Säynätsalo z 1950 - 1952, uniwersytet w Jyväskylä z lat 1952 - 1957 itd.).

Z rzadko spotykaną swobodą łączy także różnorodne materiały. O willi "Mairea w Noormarkku (fot. 8, 9, 10) tak pisze T. Barucki: "Nie chciałem wierzyć własnym oczom, patrząc na granit, czarny łupek, płyty ceramiczne, czerwone kafle, drewno teakowe, brzoźowe, hebanowe; patrząc na trzcinę, wiklinę, bieloną surową cegłę, mosiądz, szkło, sznur, tkaninę, drewniany sufit, na podłogę, na której wzdłuż linii krzywej drewno łączone jest z płytkami ceramicznymi - wszystko razem tworzące niepowtarzalną atmosferę plastyczną - coś więcej - coś dla człowieka: ciepłą atmosferę domu"<sup>6</sup>.

Taką atmosferę budował Aalto we wszystkich swoich projektach. Przy tym nie pisał profesjonalnie, nie argumentował; "zadowolony się manifestowaniem - a view of life - z regułami życia, które dla niego były ludzkie"<sup>7</sup>.

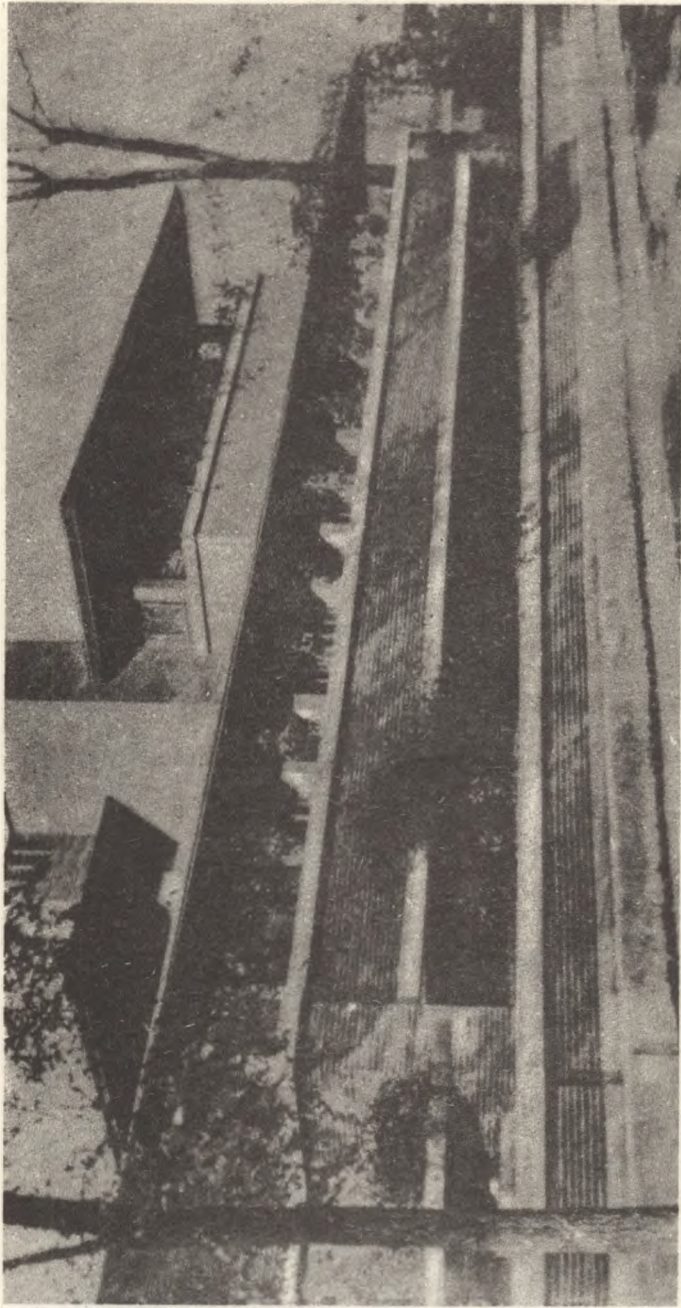
Swoje doświadczenia nad uwolnieniem architektury ze sztywnych ram narzuconych jej przez wszechobecny kąt prosty przeniósł i na projektowanie urbanistyczne (Sunila, 1937, projekt miasta eksperymentalnego z 1940 r. itd.).

Zgodnie z regułą Wrighta, w projekcie "miasta eksperymentalnego" nie realizuje architektury na wzgórzu, lecz w sposób swobodny wkłada do niego, dla podkreślenia jego naturalnych walerów i dla pełniejszej z nim integracji. Zieleni wnika w architekturę, dając jej mieszkańcom także poczucie odosobnienia.

---

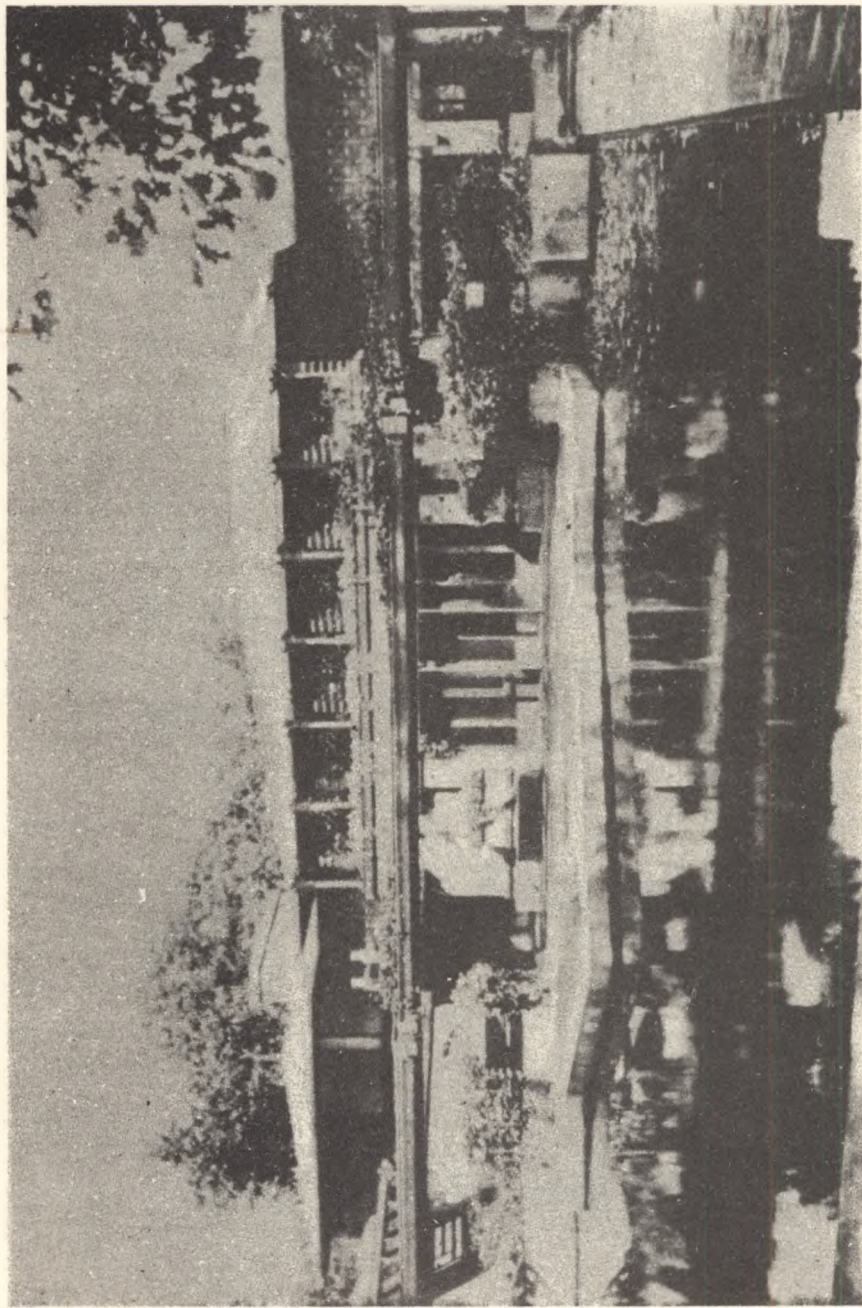
<sup>6</sup> Tadeusz Barucki, Alvar Aalto, Warszawa 1980, s. 30.

<sup>7</sup> Alvar Aalto (1922 - 1962), op. cit., s. 16.



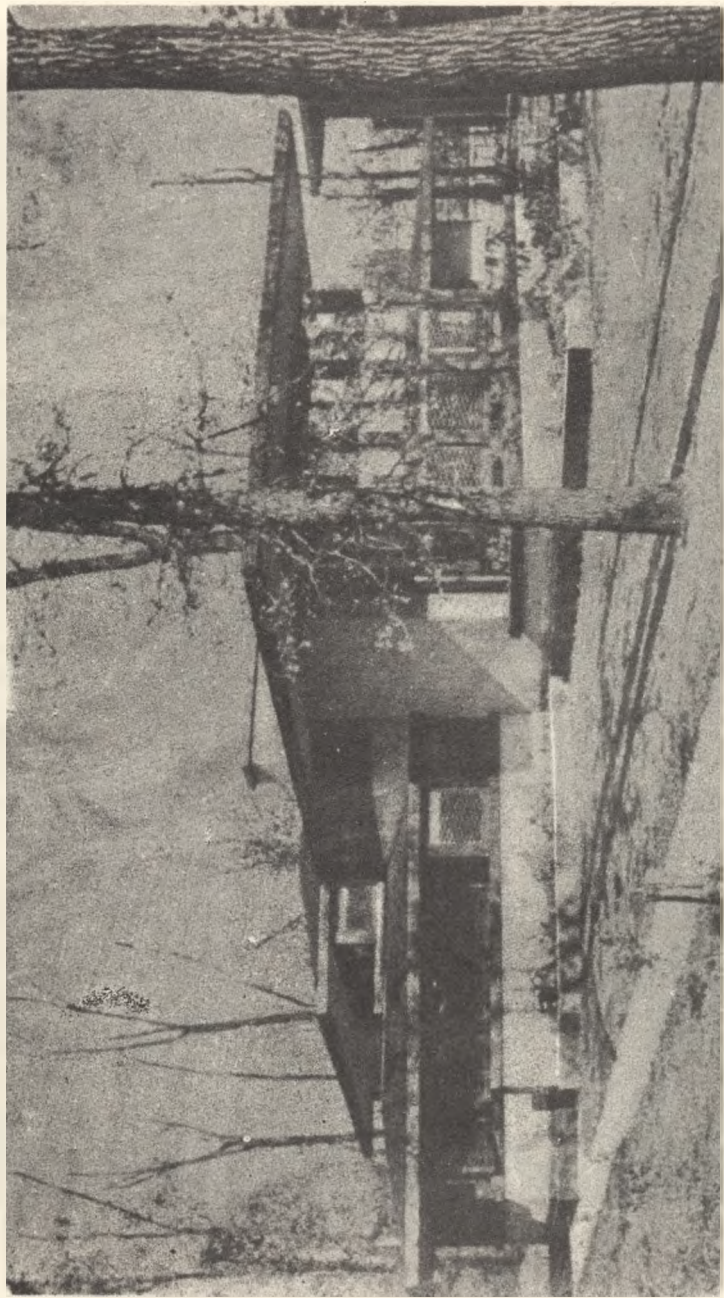
Fot. 1. Dom F. C. Robiego w Chicago (1909) - architekt F. L. Wright



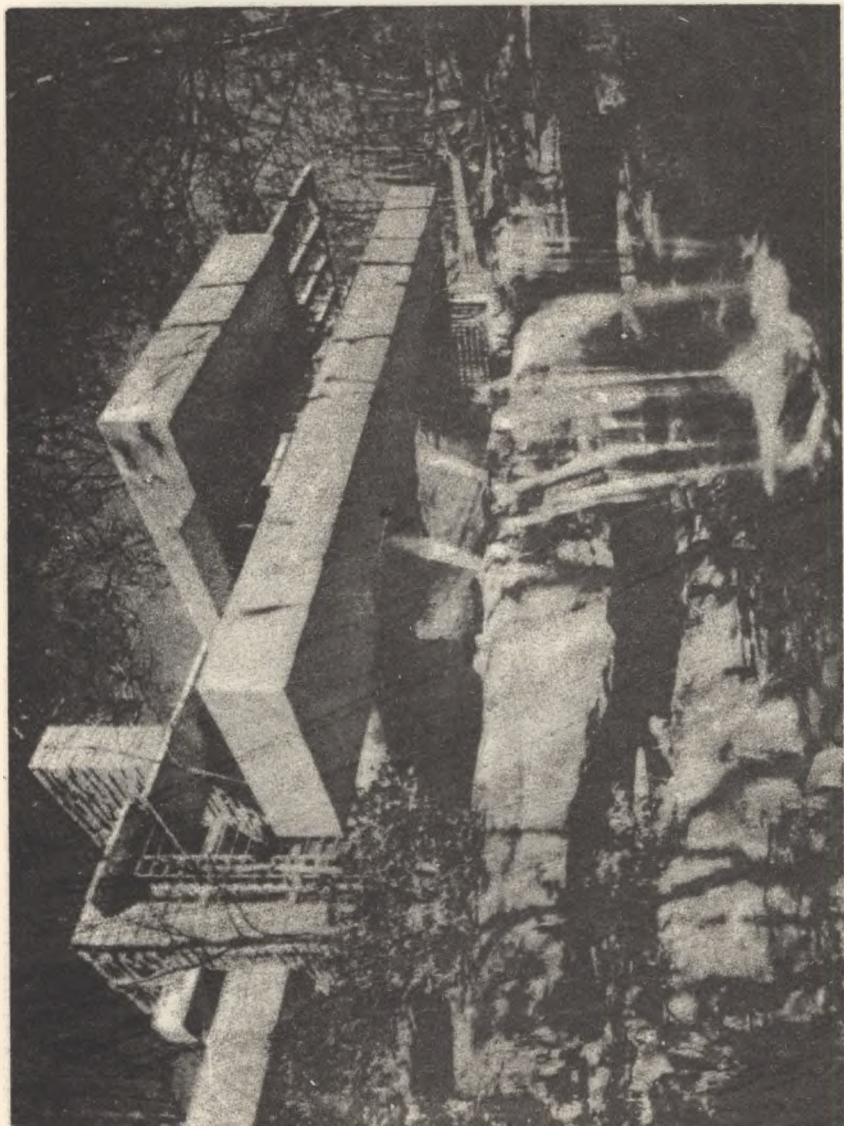


Fot. 2. Dom A. Coonley w Riverside (1908) - architekt F. L. Wright





Fot. 3. Dom L. Roberts w River Forest (1908) - architekt F. L. Wright



Fot. 4. Dom E. J. Kaufmanna w Bear Run (1936)  
- architekt F. L. Wright



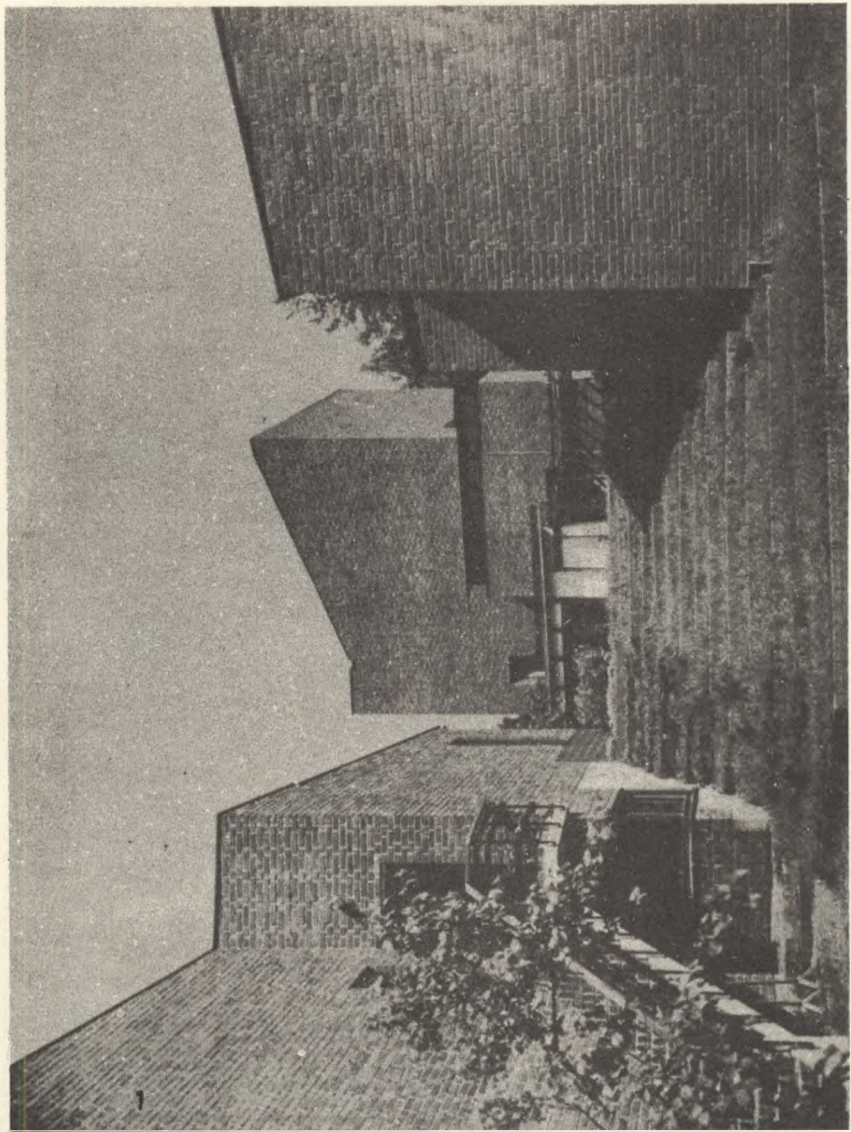


Fot. 5. Pawilon Fiński w Nowym Jorku, widok z głównego wejścia w stronę ściany falistej (1939) - architekt A. Aalto



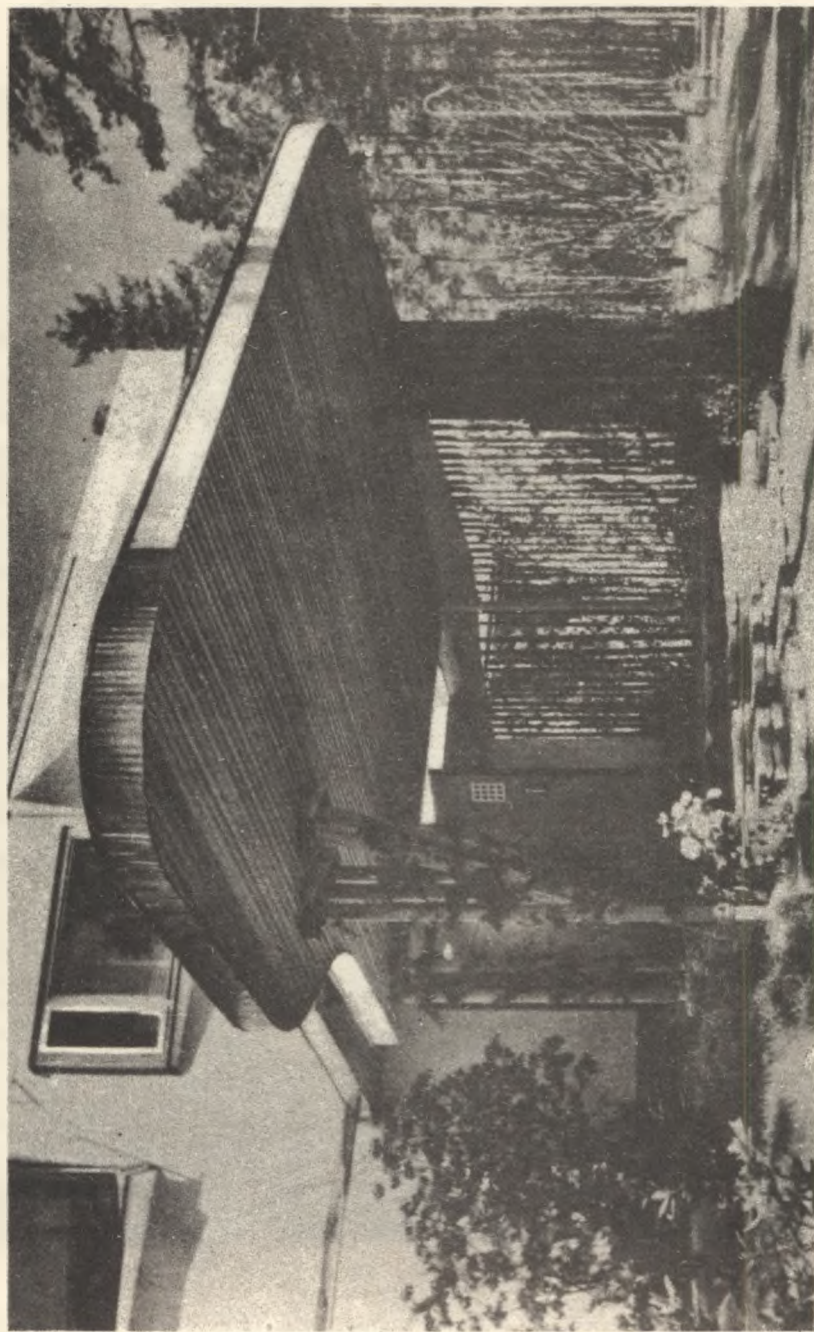


Fot. 6. Pawilon Fiński, fragment ściany falistej - architekt A. Aalto



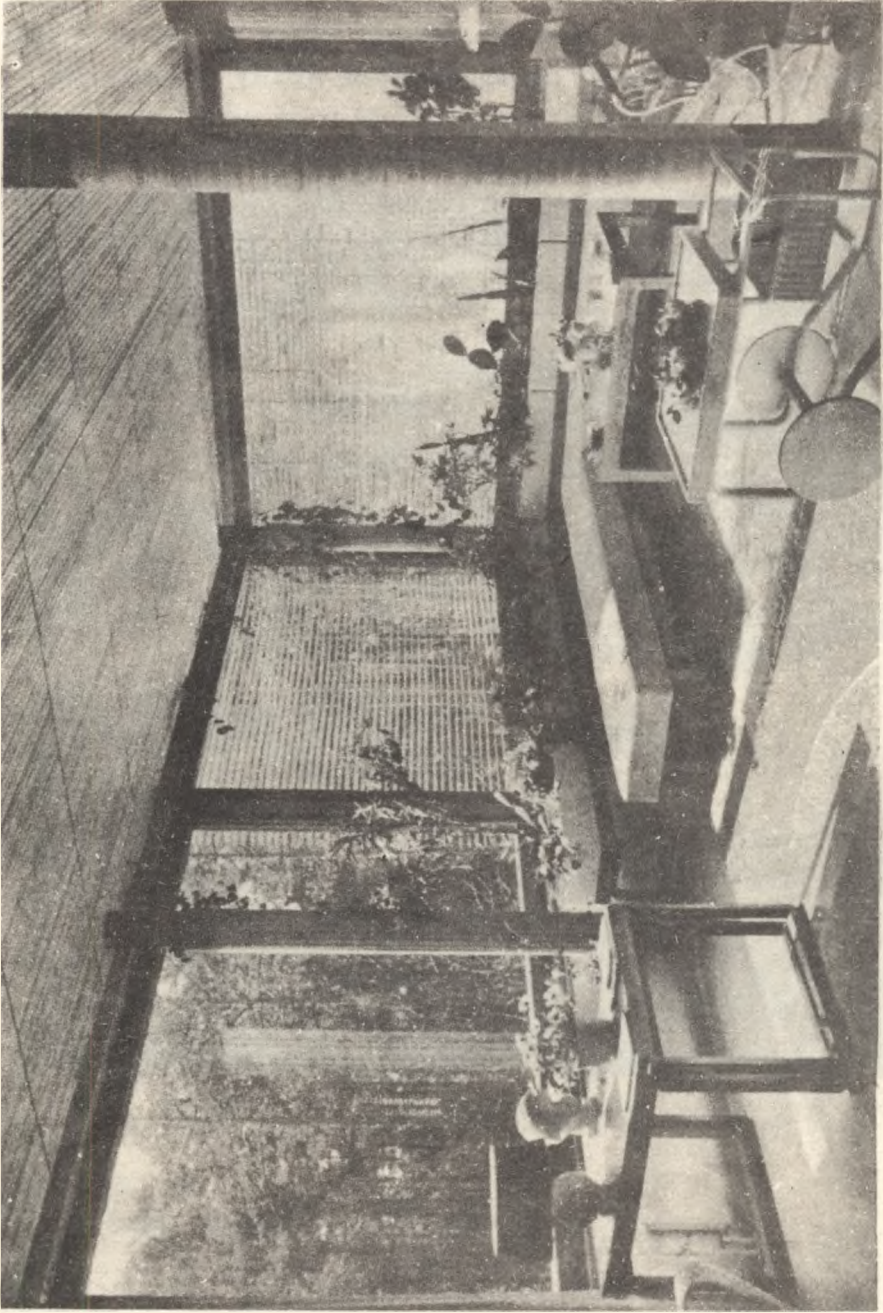
Fot. 7. Ratusz w Săynatsalo (1950 - 1952) - architekt A. Aalto





Fot. 8. Willa "Mairea" w Noormarkku, główne wejście (1939) - architekt A. Aalto





Fot. 9. Willa "Mairie", kaçik rekreacyjny - architekt A. Aalto



Fot. 10. Willa "Mairea", sauna - architekt A. Aalto

I chociaż tego typu myślenie o architekturze dla człowieka - organiczne projektowanie w małej i dużej skali jest dzisiaj dla kolejnych pokoleń architektów oczywiste i naturalne, to jednak coraz trudniej jest żyć w nowym osiedlu czy dzielnicy.

"Zapewnienie każdej jednostce prawa do życia prywatnego, do skromnego życia społecznego i do najintymniejszego kontaktu z ziemią stało się dzisiaj główną troską każdego urbanisty. Cele te nie są bynajmniej oryginalne. Stały się dziś same przez się zrozumiałe i brak nam tylko ich realizacji"<sup>8</sup>.

Droga przed projektowaniem organicznym jest więc otwarta.

#### LITERATURA WYKORZYSTANA

- Barucki T., Alvar Aalto, Warszawa 1980, Arkady.
- Fleig K. (red.), Alvar Aalto (1922 - 1962), t. I, Zurich 1963, wyd. Girsberger H. i Fleig K.
- Giedion S., Przestrzeń, czas i architektura, Warszawa 1968, PWN.
- Jacobs H., Wright F. L., Americas Greatest Architect, Nowy Jork 1965.
- Łysiak W., Frank L. Wright, Warszawa 1982, Arkady.
- Roth L., A Concise History of American Architecture, Nowy Jork 1979.
- Zevi B., Architecture as Space, Nowy Jork 1957, Horizon Press.

---

<sup>8</sup> Sigfried Giedion, op. cit., s. 633.