

IMITACJE W ARCHITEKTURZE – ZARYS PROBLEMU

Wojciech Niebrzydowski

Katedra Projektowania Architektonicznego, Wydział Architektury, Politechnika Białostocka,
Department of Architectural Design, Faculty of Architecture, Białystok Technical University
ul. Grunwaldzka 11/15, 15-893 Białystok, e-mail: niebwoj@wp.pl

Streszczenie. Rozważania zawarte w opracowaniu dotyczą zjawiska udawania i stosowania imitacji w architekturze. Analizom, przeprowadzonym w układzie chronologicznym, poddano wybrane nurty, formy i elementy architektoniczne. Wyodrębniono kilka rodzajów imitacji, m.in. imitowanie rozwiązań materiałowych i konstrukcyjnych, stosowanie atrap, elewacjonizm, manipulowanie skalą, metaforę, stosowanie nieadekwatnych form, malarstwo iluzjonistyczne.

Słowa kluczowe: teoria architektury, historia architektury, forma architektoniczna, konstrukcja, materiał

WPROWADZENIE

Kwestia prawdy i fałszu jest w architekturze zarówno kategorią moralną, jak i estetyczną. Poprzez stulecia formy szczerze albo kłamliwe, na przemian bądź jednocześnie, kształtowały zbudowane środowisko człowieka. Ich charakter był w znacznej mierze rezultatem określonych teorii i doktryn. Niektóre z nich wykluczały rozwiązania fałszywe i udające, inne dopuszczały pojawienie się przekłamań lub imitacji, a nawet opierały na nich swoją istotę. Jadwiga Sławińska wyróżnia kierunki, które preferowały jasność, oczywistość oraz jednoznaczność i nazywa je „klasycznymi”. Dążyły one do możliwie najpełniejszej zgodności między przedmiotem a jego umysłowym obrazem. Natomiast kierunki opierające się na zagadkowości, niejasności i zaskoczeniu określa mianem „nieklasycznych”. Należy jednak podkreślić, że „w architekturze, we wszystkich niemal nurtach i szkołach, przejawia się zarówno poszukiwanie autentyzmu, jak i doskonalenie magii pozorów” [Sławińska 1993, s. 40].

Zjawisko udawania, czy też stosowania imitacji w architekturze można rozpatrywać wielopłaszczyznowo, a jego zakres i granice są trudne do jednoznacznego określenia. Celem niniejszego opracowania nie jest uzyskanie wyczerpujących, definitywnych rozstrzygnięć dotyczących rozważanego zagadnienia. Nie

są one możliwe bez szeroko zakrojonych, szczegółowych badań, do których opracowanie to może stać się wstępem. W artykule dokonano ogólnego rozpoznania problemu na przestrzeni dziejów architektury, opierając się na analizie wybranych nurtów i obiektów oraz studiach literaturowych (stąd duża ilość cytatów zawartych w tekście). W końcowej części pracy zawarte zostały spostrzeżenia zmierzające bardziej do uporządkowania przeprowadzonych rozważań niż do przedstawienia wyczerpującej systematyki zjawiska.

PREHISTORIA I STAROŻYTNOŚĆ

Formy budynków pierwotnych można uznać za całkowicie prawdziwe i pozbawione jakichkolwiek elementów imitacyjnych. Budowniczowie pierwszych domów (szalasów, lepianek, drewnianych lub kamiennych chat) wznosili je według wypracowanych i doskonalonych przez stulecia metod. Wynikały one z właściwości lokalnych materiałów używanych do budowy oraz bezpośredniej znajomości potrzeb przyszłych użytkowników, którymi na ogół byli sami wykonawcy. Obiekty te cechowała prostota rozwiązań, perfekcyjna logika konstrukcyjna oraz czysta użytkowość, czyli cechy wykluczające fałszywe interpretacje. Podobna szczerść form towarzyszy tradycyjnemu budownictwu ludowemu, w którym dostrzega się niezaprzeczalne mistrzostwo osiągnięte poprzez długotrwałe, stopniowe eliminowanie niedociągnięć i dążenie ku optymalnym rozwiązaniom.

Doskonałe rozwiązania konstrukcyjne często determinowały ukształtowanie form architektonicznych. W ten sposób struktura konstrukcyjna sama w sobie uzyskiwała wysoką wartość estetyczną. Takie podniesienie rangi konstrukcji mogło być jedną z przyczyn rozwoju specyficznego rodzaju imitowania, polegającego na stwarzaniu pozorów posługiwania się rozwiązaniem konstrukcyjnym właściwym dla innego materiału niż rzeczywiście zastosowany.

Elementy konstrukcji wielokrotnie stały się motywem architektury. Co więcej, historia nie raz zanotowała struktury fałszywe, imitacje sporządzane z innych materiałów [Basista 1995, s. 45].

Pierwsze przykłady tego zjawiska można zaobserwować już w architekturze starożytnej. W architekturze starożytnego Egiptu bez trudu dostrzec można inspiracje formami świata roślinnego. Ulubionymi motywami były papirus, lotos i palma, na podobieństwo których kształtowano głowice kolumn. Z powodu ograniczonej ilości drewna dość popularnym budulcem była trzcina. Wiązki trzciny przewiązane sznurami i ustawione pionowo stanowiły niekiedy konstrukcyjne podpory. Podstawowym materiałem obiektów sakralnych był jednak kamień. W zespole sepulkralnym króla Dżosera w Sakkarze architekt Imhotep, wznosząc salę procesyjną, zastosował kamienne kolumny o trzonach z wielu wypukłościami, które przypominają właśnie wiązki trzcin (ryc. 1). Nie mamy tu więc do czynienia z naśladowaniem formy roślinnej, lecz z udawaniem konstrukcji z trzciny odwzorowanej w ciosowych blokach skalnych. Natomiast

egipskie ściany z kamienia, grubsze u dołu, a cieńsze u góry, swój sposób ukształtowania zawdzięczały wielowiekowej tradycji budowania z łu lub gliny. Zatem immanentna cecha kamiennej architektury egipskiej – odchylające się od pionu płaszczyzny murów – wywodziła się z właściwości konstrukcyjnych zupełnie innego tworzywa. Tadeusz Broniewski twierdzi ponadto, że narożniki i górne krawędzie wyrabiano z kamienia w kształcie wąskich wałków na podobieństwo drewnianych, wlepionych częściowo w ściany [Broniewski 1980, s. 30].

Kompleks w Sakkarze obfituje również w imitacje innego rodzaju. Jego dziedzińce otaczają atrapy fasad kaplic i pałaców akcentowane cienkimi kolumnami, o głowicach w kształcie papirusu i lotosu, wtopionymi w mur.

Wprowadzenie atrap budowli wskazuje na symboliczny charakter zespołu grobowego Dżose-
ra. Mury zewnętrzne stanowiły zapewne naśladownictwo ceglanych murów, wzniesionych wokół stolicy, Memfis, przez króla Menesa z I dynastii [Norberg-Schulz 1999, s. 12].



Ryc. 1. Imhotep, sala procesyjna w zespole sepulkralnym króla Dżosera, Sakkar, ok. 2800 r. p.n.e.
(źródło: Norberg-Schulz Ch., 1999. *Znaczenie w architekturze Zachodu*. Wyd. Murator Warszawa)

Fig. 1. Imhotep, procession room in Pharaoh's Djoser sepulchral complex, Saccara, 2800 BC
(source: Norberg-Schulz Ch., 1999. *Znaczenie w architekturze Zachodu*. Wyd. Murator Warszawa)

Wpływ konstrukcji drewnianych na uformowanie budowli kamiennych widoczny jest w architekturze starożytnej Grecji. Słupowo-belkowe struktury świątyń były w prostej linii wynikiem przejęcia i naśladowania rozwiązań właściwych dla obiektów drewnianych. Prawie każdy kamienny element miał swój

bezpośredni odpowiednik we wcześniejszych konstrukcjach drewnianych, co najłatwiej dostrzec w architekturze doryckiej.

Architrav – to dawny oczep drewniany; tryglif (żłobkowany po snycersku) byłby pozostałością czoła belki stropowej. Pustki między belkami zabijano deszczułkami, często ozdobnymi (metopy). Tympanon wreszcie wskazuje na układ dwóch czołowych krokwi dachowych. Simę wykonywano chyba z gliny palonej. Tradycją przekazane zsuwanie pierwszego tryglifu na narożnik kosztem symetrii jest jednym więcej dowodem pochodzenia doryckich stropów i dachów od pierwotnych konstrukcji drewnianych [Broniewski 1980, s. 57–59].

Przypuszcza się, że najstarsza świątynia dorycka zachowana szczątkowo do naszych czasów – Heraion w Olimpii (VIII–VII w. p.n.e.) – miała pierwotnie drewniane kolumny, zastąpione następnie ciosowymi.

Architektura starożytnego Rzymu przejęła greckie porządki architektoniczne i uczyniła je swoim najważniejszym motywem. Szczególną rolę estetyczną odgrywały kolumny, które często były jedynie elementami dekoracyjnymi. Nie pełniły funkcji konstrukcyjnej, która była ich istotą w architekturze greckiej. Wprowadzone przez Rzymian sklepienie łęki niemal nigdy nie były opierane bezpośrednio na kolumnach. Łęki konstruowano w płaszczyźnie ściany i flankowano kolumnami (lub pilastrami), które nie niosły ciężaru budynku, a jedynie opierało się na nich belkowanie biegnące wzdłuż ściany. Wiele budowli, zwłaszcza wykonanych z rzymskiego betonu w technologii *opus caementicium*, składało się z systemu łuków, sklepień i murów. W takim układzie konstrukcyjnym nie pojawiają się w zasadzie elementy poziome. Jednak architekci kształtowali elewacje w taki sposób, by dominowały na niej pionowe i poziome elementy porządków, całkowicie ukrywając prawdziwą konstrukcję. Łukowe układy pozostawały odsłonięte jedynie w mało znaczących budynkach. Christian Norberg-Schulz stwierdza:

Powszechnie uważa się, że artykulacja muru rzymskiego nie odpowiada technicznej strukturze budowli. Choć pojawiają się w niej elementy techniczne, takie jak łuk, formalne potraktowanie ściany raczej ukrywa niż wyjaśnia konstrukcję [Norberg-Schulz 1999, s. 47].

Wewnątrz rzymskich budynków pojawiały się imitacje innego rodzaju – dające zewnętrzne przestrzenie, domy, detale architektoniczne i otwarcia widokowe – ścienne malowidła iluzjonistyczne. Iluzje perspektywiczne miały na celu zdynamizowanie przestrzeni i zdematerializowanie przegród, tak by wnętrze sprawiało wrażenie otwartego i łączącego się z realnymi, czy też wyimaginowanymi miejscami.

Dlatego starożytni, którzy pierwsi wprowadzili dekoracje ściennie, naśladowali najpierw różnorodność i układ płyt marmurowych, a następnie bogactwo w układach gzymsów i rozmaitych układów klinów. Później doszli do tego, że odtwarzali także kształt budynków, występy kolumn i frontonów [Witruwiusz 2004, s. 177].

ŚREDNIOWIECZE I NOWOŻYTNOŚĆ

W okresie średniowiecza ceniono walory estetyczne spektakularnych konstrukcji i niejednokrotnie pozostawiano je bez ozdób, uznając efekt wyekspono-

wania struktury za wystarczający. Takie elementy jak sklepienia i kopuły decydowały o wartości architektonicznej dzieła, ale czasem uznawano, że nie muszą być prawdziwe i uciekano się do imitacji. We wczesnym średniowieczu kościoły i martyria przykrywano kopułami z drewna. Wiele angielskich kościołów parafialnych posiadało drewniane stropy pozorujące sklepienia kamienne. Nawet wielkie katedry okresu średniowiecza nie były wolne od tego typu rozwiązań. Jedną z nich (znane są co najmniej trzy) była katedra w Ely.

Gdy na początku XIV wieku wieża w tym miejscu [na skrzyżowaniu naw] runęła, zamiast niej wzniesiono potężne drewniane pseudosklepienie z latarnią [Basista 1995, s. 94].

Innym przykładem średniowiecznych imitacji, jest stosowanie atrap. Gotyckie pseudoempory w postaci otworów w ścianach bocznych nawy głównej nie prowadziły do żadnego pomieszczenia.

Następujące po gotyku style architektoniczne noszą piętno architektury starożytnej. W pewnym stopniu stwierdzenie to dotyczy także kontynuacji rozwiązań imitacyjnych. Podobnie jak w starożytnym Rzymie, tak i w epoce renesansu na elewacjach budynków pojawiły się artykułowane układy, które oszukują udając obraz wyimaginowanej konstrukcji budynku.

W rozwiniętym renesansie wielkie porządki z imitacjami kamiennych podziałów opowiadają o konstrukcjach, które nie istnieją w tworzywie ścian. Te ilustracje architektoniczne wyrażają tęsknotę do wspaniałości... [Jaśkiewicz 1991, s. 68].

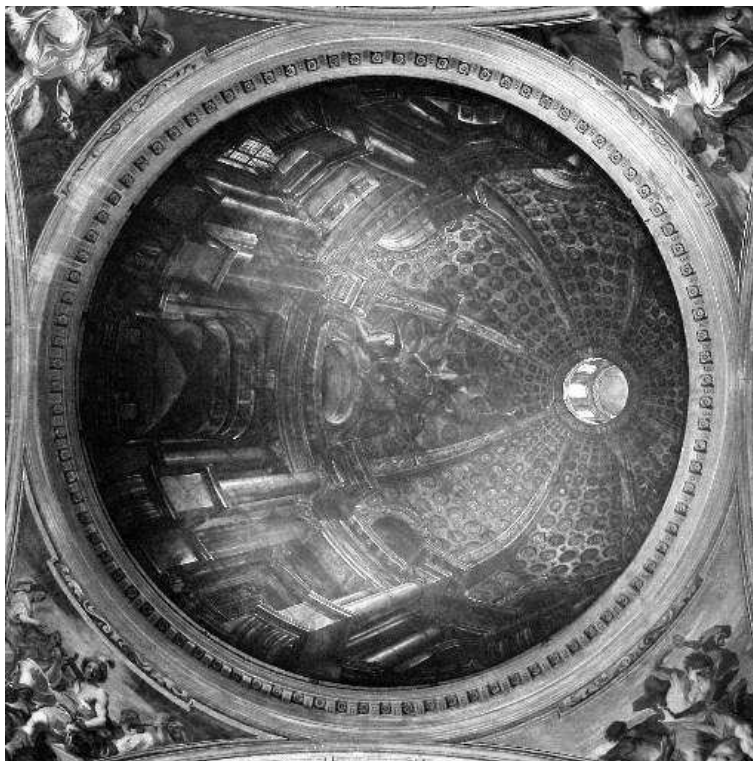
Natomiast w epoce baroku odżyło ze zdwojoną siłą i zostało doprowadzone do perfekcji malarstwo iluzjonistyczne. Artyści wykonujący ściennie obrazy, dzięki znakomicie opanowanym zasadom siatek perspektywicznych, przekonywali obserwatorów o istnieniu trójwymiarowej przestrzeni tam, gdzie jej nie było. Za szczytowe osiągnięcie należy uznać Wielką Kopułę kościoła S. Ignazio w Rzymie z 1697 r., autorstwa Andrei Pozzo (ryc. 2).

Wiek XIX określany jest często jako najbardziej naśladowcze i fałszywe stulecie w historii architektury. Jakkolwiek by nie oceniać tego twierdzenia, pewne jest, że ma ono związek z rozpowszechnieniem się w owym czasie eklektyzmu. Zgodnie z panującymi trendami wybór stylu, w jakim miał być wzniesiony budynek, był właściwie dowolny. Sięgano zatem po wzory z niedawnej lub zamierzchłej historii, rodzime lub zupełnie egzotyczne. Zatem wychodząc z założenia, że styl jest ściśle związany z życiem społecznym i rozwojem cywilizacyjnym na danym obszarze w danym czasie, można rzeczywiście wysnuć wniosek o kłamliwości architektury tego stulecia. Fałszywe były budynki stanowiące imitacje historycznych form. Fałszywe elewacje, skrywające nowe funkcje, dekorowano imitacjami dawnych detali.

Zaczęto fabrykować, i to „na metry”, fryzy i gzymsy [...] z blachy cynkowej, wapna hydraulicznego, później zaś z cementu – do fasad. Wedle cenników można było zamówić gotowe wsporniki, obdasznice, medaliony i kartusze we wszystkich „stylach”, umocowywane później hakami, drutem i zaprawa do elewacji [Broniewski 1980, s. 472].

Hendrik Petrus Berlage, twórca gmachu giełdy w Amsterdamie (1896–1903), który przyczynił się do odejścia architektury europejskiej od eklektyzmu, określał XIX-wieczne budynki jako „Scheinarchitektur, d.h. Imitation, d.h. Lü-

ge”, czyli „fałszywa architektura, to jest imitacja, to znaczy zakłamanie” [Giedion 1968, s. 322].



Ryc. 2. A. Pozzo, Wielka Kopuła w kościele S. Ignazio, Rzym, 1697 (źródło: Internet)

Fig. 2. A. Pozzo, Great Dome in Church of St. Ignatius, Rome, 1697 (source: Internet)

W drugiej połowie XIX w. wprowadzono nowe materiały – najpierw stal, później beton i żelbet – o właściwościach konstrukcyjnych znacznie przewyższających możliwości stosowanych dotąd tworzyw. Podobnie jak w poprzednich epokach pojawił się problem z wypracowaniem struktur konstrukcyjnych najbardziej odpowiadających specyfice nowych materiałów. I podobnie jak wówczas, w początkowej fazie, odwołano się do zasad spotykanych w konstrukcjach drewnianych. Jules Saulnier zaprojektował w budynku fabryki czekolady Meniera w Noisiel-sur-Marne (1871–1872) konstrukcję stalową „wzorowaną na drewnianym szkieletcie szachulcowym” [Latour i Szymiski 1985, s. 107], choć trzeba przyznać, że uczynił to w śmiały i pomysłowy sposób (ryc. 3). Systemy szkieletowe ze zbrojonego betonu, będące efektem „transpozycji żelbetu na język form i metod stosowanych w budownictwie drewnianym” [Banham 1979, s.45], opracowali niezależnie pod koniec stulecia Francois Hennebique, Francois Coignet i Armand Considere. W tym też czasie w halach fabrycznych przy rue des Cor-



Ryc. 3. J. Saulnier, fabryka czekolady Meniera, Noisiel-sur-Marne, 1872 (źródło: Latour S., Szyski A., 1985. *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*. PWN Warszawa)

Fig. 3. J. Saulnier, Menier's chocolate factory, Noisiel-sur-Marne, 1872 (source: Latour S., Szyski A., 1985. *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*. PWN Warszawa)

deliers w Paryżu wymieniono belki drewniane na żelbetowe – niektóre z nich zachowały nawet wsporniki narożne używane w konstrukcjach z drewna.

XX WIEK

Prekursorzy modernizmu wyznawali pogląd, że każdy okres w architekturze znajduje odzwierciedlenie w dziełach tworzonych zgodnie z duchem epoki i istniejącymi warunkami. Jako główne determinanty kształtowania form architektonicznych wymieniano wymagania dotyczące funkcji i konstrukcji. Protestowano przeciw XIX-wiecznym historyzmom i formom będącym imitacjami dawnych dzieł, a więc odpowiadającym nieistniejącym warunkom. Le Corbusier w egzaltowany sposób pisał:

KWESTIA moralności; brak prawdy jest nie do zniesienia, zatracamy się w kłamstwie [Le Corbusier 1927, s. 17].

Prawda i szczerść w jej wyrażaniu była jedną z najważniejszych wartości architektury, do których dążyli moderniści.

Zasada szczerści materiału polega na ujawnianiu prawdziwego charakteru, natury danego tworzywa budowlanego. Mówi, że architekt powinien stosować materiał w taki sposób, aby ukazywać jego najważniejsze cechy i wydobywać z budulca wyłącznie to, czym on w istocie jest. Obserwator natomiast nie powinien doświadczać innych odczuć, niż te, które dany materiał niesie dzięki swoim zasadniczym właściwościom. Szczególnego znaczenia zasada nabiera w przypadku materiału stanowiącego konstrukcję nośną budynku. Ukazanie materiału

budowlanego oznacza jednocześnie wyeksponowanie w formie budynku jego układu konstrukcyjnego.

Rzetelność, szczerłość i skromność architektury miały kształtować psychikę użytkowników tak, aby sami stawali się rzetelniejsi, bardziej szczerzy i skromniejsi [Sławińska 1995, s. 12].

Wiara w tak przemożne działanie architektury, nie znalazła potwierdzenia w rzeczywistości. Wydaje się zresztą, że nie jest to fakt, nad którym warto ubolewać, gdyż zasada szczerłości materiału została przez swoich propagatorów złamana już u zarania stylu międzynarodowego. Przyczyniło się do tego wprowadzenie ścian osłonowych. Element ten całkowicie uniezależnił elewacje od materiału, z którego wykonana była konstrukcja nośna budynku. W rezultacie ściany zewnętrzne zasłoniły układ konstrukcyjny budynku (przeważnie stalowy lub żelbetowy szkielet), a najczęściej eksponowanym tworzywem stał się na wiele lat gładki biały tynk.

Od idei i zasad ważniejszy okazał się przekaz formalny, czego sztandarowym przykładem był *Maison Citrohan*, *Le Corbusiera*.

Dwie równoległe ściany nośne mogły być, według sugestii autora (mającego opinię fanatyka walczącego o zgodność funkcji i konstrukcji), wykonane z różnych materiałów, z cegły, betonu, nawet ze stali. Ważny był jedynie niezmieniony w stosunku do pierwowzoru wygląd zewnętrzny [Wujek 1986, s. 94].

Międzywojenni architekci modernistyczni nie wahali się uciekać do fałszu i złudzenia w imię zachwytu nad rozwojem techniki i wzrastającą rolą maszyn. Wznosili budynki wykonywane rzemieślniczymi metodami, które jednocześnie sugerowały swe rzekomo przemysłowe pochodzenie. Erich Mendelsohn, czołowy przedstawiciel ekspresjonizmu, również był zafascynowany nowymi możliwościami technicznymi. Dynamiczna i opływowa forma obserwatorium astromonomicznego *Einsteinurm*, wzniesiona w 1921 r. w Poczdamie, swój wyraz estetyczny miała, według autora, zawdzięczać logicznemu motywowi ekspresji sił przebiegających w materiałach konstrukcyjnych budynku, żelazie i betonie [Gössel i Leuthäuser 1991, s. 122].

Jednak budynek pomyślany i zaprojektowany jako żelbetowy, został w większości wykonany z innego materiału, tradycyjnej cegły, a następnie otynkowany w taki sposób, by otrzymać założony efekt formalny (ryc. 4). Technika budowlana ówczesnych Niemiec okazała się zbyt mało rozwinięta dla tak śmiałego pomysłu.

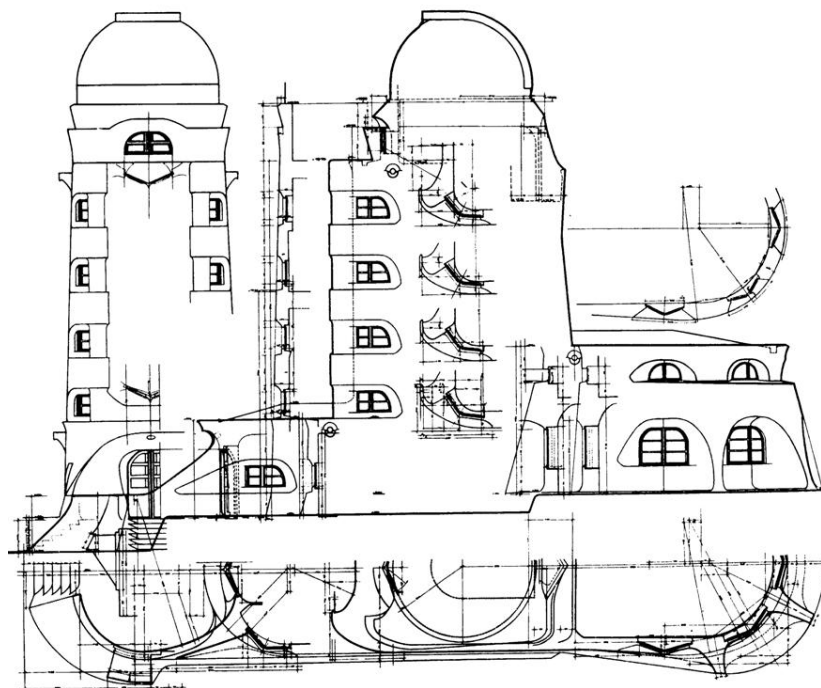
W późniejszym okresie dość popularne stało się imitowanie materiałów wykończeniowych. Píše o tym Jan Gypfel:

Tam gdzie Mies van der Rohe używał drogiego onyksu lub marmuru, można było uzyskać to samo wrażenie za pomocą płyt wiórowych oklejonych tanią i zadrukowaną w odpowiednie wzory plastikową folią, a za fasadami kryły się nie otwarte zarysy, lecz maleńkie pomieszczenia podobne do cel [Gypfel 2000, s. 100].

Sam Mies van der Rohe, walczący swego czasu o architekturę „uczciwą”, stosował zabiegi prowadzące do mylących interpretacji. Wyeksponowana na elewacjach szklanych wieżowców siatka konstrukcyjna nie jest strukturą nośną całego budynku, a jedynie ściany osłonowej. Modernizm, którego początki

związane były z protestem przeciw sztuczności i udawaniu form, w pewnym momencie sam zyskał takie cechy.

Architektura stała się znów, jak dawniej, nieszczerą, fasadową i naśladowczą [Sławińska 1995, s. 20].



Ryc. 4. E. Mendelsohn, obserwatorium astronomiczne Einsteinturm, Poczdam, 1921 (źródło: Gössel P., Leuthäuser G., 1991. *Architecture in the Twentieth Century*. Taschen Köln)

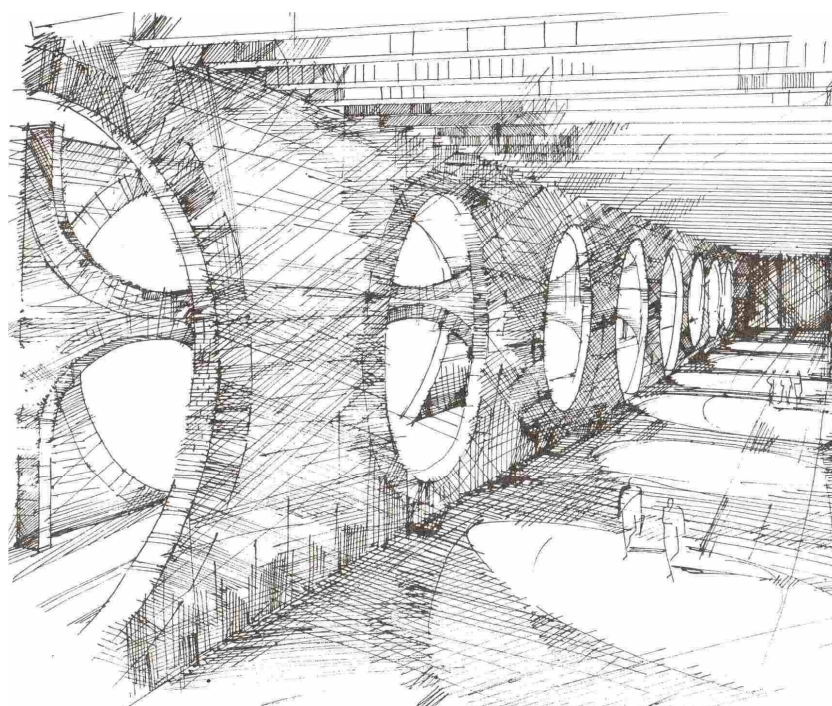
Fig. 4. E. Mendelsohn, astronomical observatory Einsteinturm, Potsdam, 1921 (source: Gössel P., Leuthäuser G., 1991. *Architecture in the Twentieth Century*. Taschen Köln)

W okresie późnego modernizmu nasiliło się zjawisko, które Jadwiga Sławińska określa mianem elewacjonizmu. W każdej formie architektonicznej występują dwa układy kompozycyjne – przestrzenny (rzeźbiarski) i płaski (malarzski, elewacyjny).

Klasyczna, tradycyjna obiektywna teoria traktuje układ przestrzenny jako nadrzędny i wymaga, aby kompozycje elewacji były mu podporządkowane. Według teorii nieklasycznych, subiektywnych, układy elewacji są autonomiczne. Dzięki znacznemu rozrzeźbieniu, bogatemu detalowi i bujnej ornamentyce mogą sugerować kształt przestrzeni inny niż w rzeczywistości, a nawet pozorować nieistniejący ruch [Sławińska 1993, s. 43].

Począwszy od lat 1950. zauważyć można symptomy coraz śmielszego odchodzenia od teorii klasycznych. Elewacje budynków stały się trójwymiarowe, bardziej artykułowane, zdominowane przez takie elementy jak *brise soleil*, masywne obramowania okien, gwałtowne uskoki. Często stosowanym rozwiązaniem stała się podwójna ściana zewnętrzna, której licowa część była dostawiona

do właściwej struktury budynku i stanowiła fałszywą elewację. Edward D. Stone zastosował je w budynku ambasady USA w Delhi z 1954 r. Fałszywa elewacja wykonana została jako perforowana betonowa przegroda w formie kraty, przypominająca koronkową robotę lub też arabskie *maszrabije*. Znany z upodobania do fałszywych elewacji w postaci masywnych murów z wyciętymi geometrycznymi otworami był Louis Kahn (ryc. 5).



Ryc. 5. L. Kahn, szpital Ayub, Dacca, 1972 (rys. A. Wojtas; źródło: Sławińska J., 1995. *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*. Wyd. Polit. Wrocł. Wrocław)

Fig. 5. L. Kahn, Ayub Hospital, Dacca, 1972 (drawing: A. Wojtas; source: Sławińska J., 1995. *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*. Wyd. Polit. Wrocł. Wrocław)

Późny modernizm charakteryzował się także metaforycznością form. Rzeźbiarskie bryły dzieł brutalizmu i neoekspresjonizmu powodowały różnorakie skojarzenia, zmieniając realistyczny obraz dzieła i tworząc nowe widzenie w wyobraźni odbiorcy. Metaforyzacja może być założona przez twórcę lub tworzyć się w sposób przypadkowy. Charles Jencks jest przekonany o niezamierzonej metaforze takich dzieł, jak: kaplica pielgrzymkowa w Ronchamp, terminal lotniska TWA w Nowym Jorku, opera w Sydney i innych. Oprócz skojarzeń z formami ze świata zwierzęcego i roślinnego „jest rzeczą ciekawą, że wyobrażenia odbiorców kształtowała obrazy ruchu” [Jaśkiewicz 1991, s. 85].

W latach 60. architektura zaczęła rozwijać się dwutorowo. Oprócz kontynuacji (często w manierystycznej postaci) modernizmu pojawił się nurt postmodernistyczny. Jego zwolennicy uważali, że treścią architektury nie jest funkcja i konstrukcja, ale dziedzictwo kulturowe. W imię tego dziedzictwa starali się przywrócić historyczne formy i detale. Odrzucili zasadę projektowania od „środka na zewnątrz” nakazującą, by poszczególne funkcje były przyporządkowane odpowiednim bryłom wyartykułowanym w formie budynku. Doprowadzili oddzielenie fasady od układu wewnętrznego i jej autonomiczne traktowanie do skrajności. Dopuszczali i pochwalali stosowanie imitacji, lecz to modernizmowi zarzucali fałsz. Robert Venturi i Charles Moore krytykowali modernistów za to, że:

Ornament jawny zastąpili ornamentem ukrytym, nieszczerem i w dodatku dużo droższym. Szary człowiek nie rozumie ich architektury. Nie odczytuje jej prostych schematów, przeszkłonych powierzchni i surowych faktur jako znaków szczerości, skromności i prawdy. Oszklone kolosy, mieszczące instytucje oficjalnej kultury i wielkiego biznesu, funkcjonują raczej jako symbole ciemnych interesów, a nie moralnych cnót. W tym sensie architektura Miesa i jego szkoły jest nieszczerą, a jej symbole fałszywe [Sławińska 1995, s. 51].

Robert Venturi opowiadał się za tzw. „dekorowaną budą”, której zewnętrzne „szaty” nie musiały w żaden sposób odpowiadać wewnętrznej przestrzeni i funkcjom. Powoływał się przy tym na fasady gotyckich katedr i pałace wczesnego renesansu. Był inicjatorem „supergrafik”, czyli wielkich ściennych malowideł iluzjonistycznych. Podczas gdy w epoce baroku siatki perspektywiczne obrazów były prawidłowe, postmoderniści przedstawiali kształty niemożliwe lub dążyli do wywołania złudzeń optycznych. Projektanci powrócili do retoryki historycznej. Stosowali praktycznie nieskończony repertuar elementów historycznych, wśród których najbardziej popularnymi były strome dachy, wieże, kopuły, kolumny, gzymsy i inne (ryc. 6). W wielu przypadkach były one traktowane jak dosłowne imitacje (efektowne i tanie), stanowiące elementy narracji przywołującej dawne czasy. Jednak część architektów chciała widzieć w nich nie tylko proste powtarzanie wyrażonych już kiedyś treści.

Twierdzili, że cytaty są czymś więcej niż powtórzeniem wcześniejszych sformułowań. Włączenie cytatu w nowy kontekst prowadzi do reinterpretacji i wzbogacenia jego dawnego znaczenia. W ten sposób, nawet tworzenie wiernych replik historycznych budynków jest dopuszczalne. Jest cytowaniem, a nie powielaniem, bowiem repliki funkcjonują w nowym kontekście [Sławińska 1993, s. 30].

W wielu miejscach na świecie wzniesiono obiekty będące prawie dosłownym odtworzeniem zabytkowych, nieraz już nieistniejących budowli. Polskim przykładem może być odtworzony w Białymstoku przez Michała Bałasa barokowy kościół z Berezwecha.

Postmoderniści lubowali się w manipulowaniu skalą. Stosowali przeskalowane, wyolbrzymione detale lub odwrotnie – miniaturyzowali obiekty. Philip Johnson w jednym z pierwszych budynków, które prezentowały postmodernistyczne cechy – pawilonie na wodzie w New Canaan z 1962 r. – zastosował właśnie taki zabieg. Klasyczny układ antycznej świątyni jest dość wiernie od-

tworzony, przy użyciu żelbetowych prefabrykatów, jednak pomniejszony tak, by z odwiedzających uczynić olbrzymów.

Klasyczna kolumnada, która wydaje się mieć cztery metry wysokości (a w rzeczywistości ma połowę tego), wydaje się być jeszcze mniejsza, gdy trzydziestometrowy jet d'eau nagle strzela w górę za naciśnięciem guzika [Jencks 1989, s. 148].

Z kolei monumentalny i olbrzymi gmach Teatru Narodowego w Tokio z 1966 r. (architekci: Hiroyuki Iwamoto i Takenaka Komuten), również ma prefabrykowaną żelbetową konstrukcję. Imituje ona drewniany zrąb ściany skarbcza Shoso-in z Nary.



Ryc. 6. R. Venturi, D. Scott Brown, Skrzydło Sainsbury w Galerii Narodowej, Londyn, 1991
(źródło: Ghirardo D.I., 1999. *Architektura po modernizmie*, „Via” Toruń)

Fig. 6. R. Venturi, D. Scott Brown, Sainsbury Wing in National Gallery, London, 1991
(source: Ghirardo D.I., 1999. *Architektura po modernizmie*, „Via” Toruń)

Wilfried Koch zauważa:

W istocie swej postmodernizm jest manieryzmem XIX-wiecznego historyzmu. O ile jednak historyzm uczynił klasyczną normę idolem, to postmodernizm przemienił ją w dowcipną zabawę, a nawet więcej – w pełen przesady gag [Koch 1996, s. 341].

Można zatem pokusić się o uproszczone stwierdzenie, że postmodernizm naśladował rozwiązania uznawane za fałszywe. Czyżby „podwójne fałszowanie” obok „podwójnego kodowania”?

Ostatnie lata XX w. charakteryzuje różnorodność trendów i rozwiązań formalnych, które wykorzystują zjawisko imitowania i udawania. Najbardziej spek-

takularne formy stworzył dekonstruktywizm, którego istotą jest pozorowanie ruchu i zachwianej równowagi. Najnowsze techniki komputerowe i wizualne pozwalają na tworzenie budynków wirtualnych, nie tylko na ekranie monitora, ale także w rzeczywistej przestrzeni poprzez holograficzne prezentacje.

PODSUMOWANIE

Problem fałszu i udawania obecny jest w architekturze właściwie od zarania jej dziejów. Wiąże się on nie tylko z fizycznymi, bezpośrednio postrzeganymi cechami danego przedmiotu, lecz sięga dalej w głąb świadomości odbiorcy architektury. Ważna jest relacja pomiędzy przedmiotem a umysłowym obrazem tego przedmiotu powstałym u obserwatora. Rozbieżność zaistniała na tym polu wskazuje na zjawisko imitowania.

Imitowanym może być przedmiot architektoniczny o różnej wielkości – detal, element, elewacja, forma. W skrajnych przypadkach nawet cały nurt architektoniczny może zostać uznany za imitacyjny.

Powyższe rozważania dotyczyły kilku rodzajów imitacji w architekturze, choć z pewnością można doszukiwać się kolejnych. Najbardziej bezpośrednim i łatwym do interpretacji jest udawanie określonego materiału (np. elewacyjnego) przez inne tworzywo. Podobnie rzecz się ma w przypadku stosowania atrap budynków (najczęściej w postaci fałszywych fasad) i elementów architektonicznych.

Bardziej skomplikowany jest aspekt imitowania konstrukcyjnego, polegający na stwarzaniu pozorów posługiwania się rozwiązaniem konstrukcyjnym właściwym dla innego materiału niż rzeczywiście zastosowany. Nowe tworzywa budowlane często przejmowały zasady konstrukcyjne właściwe dla drewna. Działo się tak na początku rozwoju struktur kamiennych, stalowych i żelbetowych. Ponadto naśladowano rozwiązania konstrukcyjne z powodów bardzo prozaicznych, takich jak niedostatki technologiczne czy ekonomiczne. Wielokrotnie pojawiała się zasada zasłaniania właściwej konstrukcji imitacją innej.

Odmiennymi rodzajami udawania są imitacje niezwiązane z materiałem i konstrukcją. Zalicza się do nich zjawisko elewacjonizmu, czyli traktowanie elewacji jako autonomicznych tworów niezależnych od przestrzennego układu budynku. Mogą one sugerować kształt formy architektonicznej inny niż w rzeczywistości. Natomiast malarstwo iluzjonistyczne pojawia się zarówno na fasadach, jak i we wnętrzach budynków. Ma ono na celu wywołanie złudzenia nieistniejących elementów, budynków czy też przestrzeni. Architekci uciekali się nieraz do wywoływania złudzeń również poprzez manipulowanie skalą. Fałszywe obrazy w świadomości oraz skojarzenia zmieniające realistyczny sens dzieła związane są z metaforą w architekturze. Sieganie po bezpośrednie wzory i formy z poprzednich epok oraz rekonstrukcję historycznych budynków w nowych warunkach i lokalizacjach również uznaje się za działania imitacyjne.

Jak stwierdziłem na wstępie niniejszych rozważań prawda i fałsz w architekturze współlegzystują od wieków. Jednak to prawdę utożsamia się z pięknem. Dlaczego zatem architekci tak często oszukują w swoich dziełach? Być może dlatego, że

wciąż najbardziej pociągająca wydaje się sztuka weryfikowana, wieloznaczna, zawiła, wirtuozerska, sztuczna, wykwinna, ironiczna, ekstrawagancka, znacząca, nierealna, wymyślna, zadziwiająca, aluzyjna, a nade wszystko – wspianale kłamliwa [Kucza-Kuczyński 1993, s. 13].

PIŚMIENNICTWO

- Banham R., 1979. *Rewolucja w architekturze*. WAiF Warszawa.
- Basista A., 1995. *Opowieści budynków – architektura czterech kultur*. PWN Warszawa-Kraków.
- Broniewski T., 1980. *Historia architektury dla wszystkich*. Ossolineum Wrocław.
- Giedion S., 1968. *Przestrzeń, czas i architektura*. PWN Warszawa.
- Gössel P., Leuthäuser G., 1991. *Architecture in the Twentieth Century*. Taschen Köln.
- Gympel J., 2000. *Historia architektury*. Könemann Köln.
- Jaśkiewicz J., 1991. *O metaforze w architekturze i innych sztukach pięknych*. Wyd. Polit. Warsz. Warszawa.
- Jencks Ch., 1989. *Architektura późnego modernizmu i inne eseje*. Arkady Warszawa.
- Koch W., 1996. *Style w architekturze*. Świat Książki Warszawa.
- Kucza-Kuczyński K., 1995. *Seminarium Księży Zmartwychwstańców w Krakowie*. „Architektura” 3.
- Latour S., Szyski A., 1985. *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*. PWN Warszawa.
- Le Corbusier, 1927. *Towards a New Architecture*, F. Ethells London.
- Norberg-Schulz Ch., 1999. *Znaczenie w architekturze Zachodu*. Wyd. Murator Warszawa.
- Sławińska J., 1993. *Problematyka formalizmu i symboliki w architekturze współczesnej*. Wyd. Polit. Wroc. Wrocław.
- Sławińska J., 1995. *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*. Wyd. Polit. Wroc. Wrocław.
- Witruwiusz, 2004. *O architekturze ksiąg dziesięć*. Prószyński i S-ka Warszawa.
- Wujek J., 1986. *Mity i utopie architektury XX wieku*. Arkady Warszawa

IMITATIONS IN ARCHITECTURE – OUTLINE OF THE PROBLEM

Abstract. The author of this article presents the problem of duplicity and imitations in architecture. He analyses, in chronological order, selected architectural trends, forms and elements. Several kinds of imitations are described: imitations of materials and constructions, fake buildings and details, elevationism, scale falsifications, metaphor, improper forms, illusionistic painting.

Key words: theory of architecture, history of architecture, architectural form, construction, material