P. 4351/91

ZESZYTY
NAUKOWE
POLITECHNIKI
ŚLĄSKIEJ

ANDRZEJ NIEZABITOWSKI

ARCHITEKTURA ORGANICZNA HUGONA HÄRINGA

Doktryna – oddziaływania – analogie

ARCHITEKTURA

Z. 18
GLIWICE
1991

POLITECHNIKA ŚLĄSKA Biblioteka Główna

Nie podlega inwentaryzacji

POLITECHNIKA ŚLĄSKA

ZESZYTY NAUKOWE

Nr 1109

P. 43511/91

ANDRZEJ NIEZABITOWSKI

ARCHITEKTURA ORGANICZNA HUGONA HÄRINGA

Doktryna – oddziaływania – analogie

GLIWICE 1991

OPINIODAWCY

Doc. dr hab. Lech Kłosiewicz

Doc. dr hab. inż. arch. Stanisław Latour

KOLEGIUM REDAKCYJNE

REDAKTOR NACZELNY — Prof. dr hab. inż. Jan Węgrzyn

REDAKTOR DZIAŁU — Prof. dr hab. inż. arch. Andrzej Niezabitowski

SEKRETARZ REDAKCJI — Mgr Elżbieta Leśko

REDAKCJA

Mgr Anna Błażkiewicz

REDAKCJA TECHNICZNA

Alicja Nowacka

Wydano za zgodą

Rektora Politechniki Śląskiej

PL ISSN 0860-0074

Rysunki 1÷6, rys. 15 oraz rys. 46—63 wykonał Autor.

Pozostałe rysunki wykonał mgr inż. arch. Jacek JOŃCA.

Wydawnictwo Politechniki Śląskiej

ul. Kujawska 3, 44-100 Gliwice

Nakł. 150+53 Ark. wyd. 17 Ark. druk. 15,625 Papier offsetowy kl.III, 70x100, 70g

Oddano do druku 25.04.91 Podpis do druku 29.10.91 Druk ukończ. w grudniu 1991

Zam. 195/91 Cena zł 23.800.—

Skład, fotokopie, druk i oprawę

wykonano w Zakładzie Graficznym Politechniki Śląskiej w Gliwicach

... "Jesteśmy przyzwyczajeni do systemów przedstawiania kartezjańskiego, w którym każdy punkt formy jest rzutowany na płaszczyznę. W konsekwencji wszystkie formy, których rzutowanie było trudne, kwalifikowano jako dziwaczne. Trudności napotykane przy wprowadzaniu tych form zniechęciły do ich stosowania.
I odwrotnie, w użyciu były formy, których rzutowanie nie nastręczało trudności, jak na przykład forma sześcianu. A przecież jeśli jakaś forma jest skomplikowana do zdefiniowania w systemie kartezjańskim, nie oznacza to bynajmniej, że jest ona skomplikowana w konstrukcji."

(D.G. Emmerich)

SPIS TREŚCI

Str.

WSTĘP 13

O ZAGADNIENIU ORGANICZNOŚCI W ARCHITEKTURZE 13

CEL I ZAKRES PRACY 23

Rozdział I. HÄRINGOWSKA KONCEPCJA BUDOWANIA ORGANICZNEGO 26

WPROWADZENIE 26

CHARAKTERYSTYKA POGLĄDÓW HÄRINGA NA ZAGADNIENIE FORMY W ARCHITEKTURZE 28

1. Podział wymagań dotyczących formy tworów przestrzennych 28
2. Trzy typy przedmiotów 32
3. Pojęcie struktury przestrzeni oraz typy struktur 35
4. Pojęcie tzw. "kultury geometrycznej" 39
5. Rola geometrii euklidesowej w procesach formowania przestrzeni .. 40
6. Geneza i istota architektury 42
7. Struktura a tworzywo 48
8. Struktura a krąg kulturowy 49
9. Ograniczoność a technika 52
10. Rola symboliki geometrycznej w architekturze 53

TEORIA FORMOWANIA ORGANICZNEGO - KOMENTARZ I PRÓBA SYNTEZY 59

UWAGI KOŃCOWE 84

Rozdział II. DZIAŁALNOŚĆ HUGONA HÄRINGA 90

1. Dzieciństwo i lata młodzieńcze 91
2. Okres studiów 91
3. Projekt dworca kolejowego w Lipsku: kształtowanie się idei organicznej 92
4. Dom Römera 98
5. Początki praktyki zawodowej w Berlinie 98
6. Teoretyczne studia domów jednorodzinnych 99
7. Projekt biurowca przy Friedrichstrasse 100
8. Dalsze studia nad problemem domu jednorodzinnego 103
9. Budynki gospodarstwa rolnego w Garkau 107
10. Projekt budynku Berlińskiej Secesji 118

11. Działalność w grupie "Krąg" (Der Ring) 121
12. Idea taniego budynku jednorodzinnego 128
13. Odsunięcie od praktycznej działalności zawodowej 131
14. Domy jednorodzinne Zieglera i Prittwitza 132
15. Schyłek życia i działalności 134
Rozdział III. WYBRANE PRZEJAWY ODDZIAŁYWANIA KONCEPCJI HÄRINGA I PRZYKŁADY ZJAWISK ANALOGICZNYCH 138
Wprowadzenie 138
Hans Scharoun 143
1. Podstawy teoretyczne 144
2. Początki twórczości 146
3. Lata 1933-1945 150
4. Działalność po roku 1945 150
5. Osiedla: Siemenstadt i Charlottenburg-Nord 152
6. Budynki mieszkalne "Romeo i Julia" 153
7. Budownictwo szkół 157
8. Projekty teatrów 161
9. Filharmonia w Berlinie 164
10. Znaczenie twórczości Hansa Scharouna 167
Alvar Aalto 168
1. lata młodzieńcze 171
2. Pierwszy "biały okres" (1922-39) 172
Biblioteka w Viipuri 173
Sanatorium w Paimio 177
Budynek "Turun-Sanomat" 180
Willa "Mairea" 182
3. Okres "czerwony" lub "cezannowski" (1939-55) 185
Pawilon wystawowy w Nowym Yorku 185
"Baker-House" 187
Powojenna odbudowa mieszkalnictwa i przemysłu 190
Ratusz w Säynätsalo 191
Bank Emerytalny w Helsinkach 193
Uniwersytet w Jyväskylä 195
Dom kultury w Helsinkach 197
4. Drugi "biały okres" (od 1955) 201
Studio w Munkinniemi 202
Kościół w Vuoksenniska 202
Rzut "wachlarzowy" 207
5. Miejsce twórczości Aalto w architekturze współczesnej 215

ZAKOŃCZENIE 217
BIBLIOGRAFIA 221
PRZYPISY 227
STRESZCZENIA 233

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ 13
О проблеме органичности в архитектуре 13
Цель и охват работы 23

Глава I. ГЕРИНГОВСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ОРГАНИЧЕСКОГО СТРОИТЕЛЬСТВА 26
Введение 26
Характеристика взглядов Геринга по вопросу формы в архитектуре 28
1. Классификация взглядов относящихся к форме пространственных созданий 28
2. Три типа предметов 32
3. Понятие структуры пространства и типы структур 35
4. Понятие т.н. "геометрической культуры" 39
5. Роль эвклидовой геометрии в процессах формирования пространства 40
6. Генезис и существо архитектуры 42
7. Структура а вещество 48
8. Структура а культурный круг 49
9. Органичность а техника 52
10. Роль геометрической символики в архитектуре 53
Теория органического формирования - комментарий и попытка синтеза 59
Заключительные замечания 84

Глава II. ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ГЮГО ГЕРИНГА 90
1. Детство и юношество 91
2. Период учебы 91
3. Проект железнодорожного вокзала в Лейпциге: формирование органической идеи 92
4. Дом Ремера 98
5. Начала профессиональной практики в Берлине 98
6. Теоретичесйие проекты домов рассчитанных на одну семью.. 99
7. Проект административного здания на улице Фридрихштрассе. 100
8. Дальнейшее развитие проблематики домика для одной семьи. 102
9. Здания земледельческого хозяйства в Гаркау 107

10. Проект здания Берлинского Сецессиона 118
11. Деятельность в группе "Круг" /Der Ring/ 121
12. Идея дешевого дома рассчитаного на одну семью 128
13. Отстранение от практической профессиональной деятельности 131
14. Виллы Циглера и Притвица 132
15. Склон лет и деятельности 134

Глава III. ИЗБРАННЫЕ ПРОЯВЛЕНИЯ ВОЗДЕЙСТВИЯ КОНЦЕПЦИИ ГЕРИНГА И ПРИМЕРЫ ПОДОБНЫХ ЯВЛЕНИЙ 138
Введение 138

Ганс Шарун 143
1. Теоретические основы 144
2. Начала творчества 146
3. Годы: 1933 - 1945 150
4. Деятельность после 1945 г. 150
5. Микрорайоны: Сименсштадт и Шарлетенбург-Норд 152
6. Жилые дома "Ромео и Жулетта" 153
7. Строительство школ 157
8. Проекты театров 161
9. Филармония в Берлине 164
10. Значение творчества Ганса Шаруна 167

Альвар Аальто 168
1. Юношество 171
2. Первый "белый период" (1922-39) 172
Библиотека в Виипури 173
Санаторий в Паимио 177
Здание "Турун-Саномат" 180
Вилла "Маирея" 182
3. "Красный" или "сезановский" (1939-55) период 185
Выставочный павильон в Нью Йорке 185
"Бейкер-Хоуз" 187
Послевоенное восстановление жилищного строительства и промышленности 190
Ратуша в Сейнетсало 191
Пенсионный банк в Хельсинки 193

Университет в Йивескыле 195
Дом Культуры в Хельсинки 197
4. Второй "белый период" (с 1955 г.) 201
Студия в Мункинеми 202
Церковь в Вуоксениска 202
"Веерообразная" проекция 207
5. Место творчества Аалтьо в современной архитектуре 215

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 217
Литература 221
Примечания 227

CONTENTS

PREFACE 13

PROBLEM OF ORANIC DESIGN IN ARCHITECTURE 13

AIM AND SCOPE OF THE WORK 23

Chapter 1 HARING'S IDEA OF ORGANIC BULDING 26

INTRODUCTION 26

CHARACTERISTIC OF HARING'S OPINION ON THE PROBLEM OF FORM IN ARCHITECTURE 28

1. Division of the requirements concerning the form of spatial structures 28
2. Three types of objectes 32
3. The notion of space structure and types of structures 35
4. The notion of so-called "geometrical culture" 39
5. Significance of Euclidean geometry in processes of space forming ... 40
6. Origin and essence of architecture 42
7. Structure against material 48
8. Structure against cultural environment 49
9. Organic design and technology 52
10. Significance of geometrical symbols in architecture - commentary and draft synthesis 53

Final notes 84

Chapter 2. LIFE AND PROFESSIONAL ACTIVITY OF HUGO HARING 90

1. Childhood and teenage years 91
2. University studies 91
3. Design of Leipzig railway station: forming of organic idea 92
4. Romer's house 98
5. Beginning of professional practice in Berlin 98
6. Theoretical studies on single family houses 99
7. Design of the office building at Friedrichstrasse 100
8. Further studies on the problem of a single family house 103
9. Buildings of the farm in Garkau 107

10. Design of "Berlin Secession" building 118
11. Activity in "The Circle" (Der Ring) 121
12. Idea of an inexpensive single family house 128
13. Withdrawal from prefessional activity 131
14. Single family houses for Ziegler and Prittwitz 132
15. Decline of life and activity 134
Chapter 3. SELECTED EVIDENCE OF THE INFLUENCE OF HARING'S IDEA AND EXAMPLES OF ANALOGICAL PHENOMENA 138
Introduction 138
Hans Scharoun 143
1. Theoretical basis 144
2. Beginning of creative design 146
3. Years 1933-1945 150
4. Professional activity after 1945 150
5. Housing estates: Siemensstadt and Charlottenburg-Nord 152
6. "Romeo and Juliet" apartament buildings 153
7. Building of schools 157
8. Theatre designs 161
.9. Berlin philharmony 164
10. Significance of Hans Scharoun's creative work 167
Alvar Aalto 168
1. Teenage years 171
2. The first "white period" (1922-1939) 172
Library in Viipuri 173
Sanatorium in Paimio 177
"Turun-Sanomat" building 180
"Mairea" ville 182
3. "Red" or "Cezanne" period (1939-1955) 185
Exhibition hall in New York 185
"Baker House" 187
Post-war reconstruction of housing estates and industry 190
Säynätsalo Town Hall 191
Pensionary Bank in Helsinki 193
Iyväskylä University 195
Culture House in Helsinki 197
4. The second "white period" (since 1955) 201
Studio in Munkinniemi 202
Church in Vuoksenniska 202
"Fan-shaped" plan 207

5. Aalto's works among contemporary architects 215
FINAL NOTES 217
BIBLIOGRAPHY 221
REFERENCES 227
SUMMARY 233

WSTĘP

O ZAGADNIENIU OGRANICZONOŚCI W ARCHITEKTURZE

Termin *architektura organiczna* należy do rzędu tych pojęć, które stały się źródłem wielu niejasności oraz zamieszania poglądów w dziedzinie teorii architektury. Bywa on zazwyczaj pojmowany w sposób wieloznaczny, co prowadzi do nieporozumień. Przyczyną tego stanu rzeczy jest fakt, że w przeszłości powstało wiele odmiennych teorii *architektury organicznej*, niejednokrotnie sobie przeciwstawnych. Rozważania na temat jednego z wielu pojęć *organiczności* w architekturze wymagają więc określenia jego miejsca w stosunku do pozostałych, a tym samym choćby pobieżnego ich omówienia.

Podstawowym źródłem nieporozumień jest już samo pojęcie *organiczność* mające w swym źródłosłowie termin *organizm*, który oznacza istotę żywą, czyli twór przyrody odznaczający się takimi cechami, jak przemiana materii, zdolność wzrostu, rozwoju i rozmnażania. Nasuwa się więc od razu na początku pytanie: co wspólnego mogą mieć ze sobą tak odmienne twory, jak budynki, a zatem przedmioty będące dziełami rąk ludzkich oraz istoty żywe, czyli wytwory przyrody. Obiekt architektoniczny nie posiada przecież - przynajmniej w znaczeniu dosłownym - żadnej z wymienionych wyżej czterech podstawowych cech życia. Jeśli zaś usiłujemy się w budynkach doszukiwać którejkolwiek z tych właściwości, czynimy to wyłącznie w aspekcie metaforycznym. Cóż więc właściwie znaczy określenie *architektura organiczna*, jeśli nie ma być ono tylko poetycką metaforą?

Zauważmy jednak, że termin *organizm* posiada - oprócz znaczenia dosłownego - także i znaczenie przenośne, nawiązujące do innej podstawowej cechy każdej istoty żywej, jaką jest harmonijna jedność wszystkich części składowych podporządkowanych nadrzędnej całości. W tym przenośnym znaczeniu przez organizmy rozumie się więc wszelkie zespoły elementów tak ze sobą powiązanych, że tworzą spójną, zintegrowaną całość - inaczej mówiąc: system[1]. Istotną cechą każdego systemu jest ów integracyjny, całościowy aspekt sprowadzający się do tego, że całość kontroluje części składowe, podporządko-

wuje je sobie i wyciska na nich swoiste piętno. W rezultacie tej specyficznej relacji między częściami a całością nie mamy na ogół wątpliwości co do tego, że dana część jest częścią właśnie tej, a nie innej całości, a zatem że zarówno owa całość, jak i części zaprojektowane zostały zgodnie z tym samym planem.

Każdy system, także techniczny - a do takich należą wszelkie obiekty architektoniczne - można scharakteryzować pod względem trzech rodzajów cech: po pierwsze - procesów, które doprowadziły do jego powstania, co nazywamy genezą, po drugie - sposobu połączenia elementów, które go tworzą, czyli struktury, wreszcie po trzecie - celów, jakim służy, a więc funkcji[2)].

Już dawno uświadomiono sobie, że obiekt architektury jest pod pewnymi względami tworem analogicznym względem organizmu pojmowanego jako system. Podobieństwo to dotyczy w głównej mierze struktury, czyli sposobu powiązania elementów a zwłaszcza owej cechy harmonijnego zintegrowania elementów składowych, która jest wspólna dla istot żywych i wytworów budowlanych. Ta organiczna jedność części i całości jest u istot żywych uwarunkowana przez czynności, dla których spełniania organizm został *zaprojektowany* i których materialnym wyrazem jest forma. Ta sama zasada zdaje się też rządzić kształtowaniem obiektów architektonicznych, choć jest ona w praktyce modyfikowana przez szereg wymagań dodatkowych. Intuicyjne przeczucie tej wspólnej zasady jednoczącej świat organizmów i świat budowli, wsparte wieloletnimi obserwacjami i codzienną praktyką ,stworzyło fundament powstania i rozwoju idei organicznego formowania architektury. Ma ona doniosłe znaczenie praktyczne jako ogólna wytyczna, zgodnie z którą miarą wszelkich wytworów budowlanych jest człowiek i jego fizyczna oraz psychiczna egzystencja.

Możliwy jest wszakże jeszcze inny sposób pojmowania organiczności w architekturze, mianowicie jako harmonijne zintegrowanie wytworów architektonicznych z przyrodą w szerokim znaczeniu, a więc zarówno ożywioną, jak i nieożywioną. Interpretacja pojęcia organicznej jedności rozszerza się zatem w tym ujęciu dość znacznie, dotyczy bowiem już nie tylko relacji między częściami składowymi a całością, ale także związków między tą całością a światem otaczającym, czyli systemem wyższego rzędu. Owo zharmonizowanie z przyrodniczym otoczeniem może być osiągnięte poprzez wspólnotę tworzywa, podobieństwo kształtu i barwy, wielkości itp. W kręgu kultury europejskiej, zwłaszcza zachodniej, takie pojmowanie architektury było dość rzadkie. Kultura ta traktowała bowiem obiekt architektoniczny jako wytwór techniki, a więc symbol panowania człowieka nad światem. Istotnym zadaniem budowniczych było zatem przeciwstawianie obiektu podporządkowanej mu naturze, nie zaś jego

integrowanie z naturalnym otoczeniem. Wynikało to z przesłanek ideowych - zwłaszcza religijnych i politycznych. Odmiennie przedstawiało się to zagadnienie w kulturach dalekiej Azji, gdzie systemy religijno-filozoficzne sprzyjały pojmowaniu architektury jako swoistego przedłużenia natury, a więc i zacieraniu granic między tymi dziedzinami. Z dawien dawna natomiast funkcjonowało w kulturze europejskiej przeświadczenie o konieczności harmonijnego wiązania części składowych budowli, wywodzące się z obserwacji istot żywych, w tym także ludzkiego ciała.

Tak więc jeśli przez szeroko pojmowaną *organiczność* architektury będziemy rozumieć nawiązywanie w tworzeniu obiektów architektonicznych do zasad kształtowania, jakie daje się zaobserwować w przyrodzie, to możemy stwierdzić, że pierwszych śladów tak rozumianej idei organicznej trzeba by się doszukiwać już w czasach starożytnych. W kręgu kulturowym basenu Morza Śródziemnego za kolebkę tego sposobu podejścia do kształtowania architektury można uznać Grecję. Pewne przesłanki wskazują, że rozmaite pojęcia *organiczności* były również znane w innych kręgach kulturowych, zwłaszcza azjatyckich i afrykańskich. Szczupłe ramy tego opracowania nie pozwalają jednak na szczegółowe omówienie przeobrażeń, jakim podlegało pojęcie *organiczności* w różnych okresach historii i kręgach kultury, choć byłoby to zadanie zarówno ciekawe, jak i pouczające. Ograniczymy się więc do pobieżnego rozpatrzenia przemian, jakim ulegało ono w kręgu kulturowym basenu Morza Śródziemnego, zwłaszcza zaś zachodniej kultury europejskiej, zachowując świadomość, że takie ujęcie problemu ma bardzo ograniczony i fragmentaryczny charakter.

Tak więc w antycznej Grecji i Rzymie wywodzono proporcje świątyń z proporcji ludzkiego organizmu. To antropomorficzne podejście do architektury, silnie podkreślane przez *Witruwiusza*, nie było wówczas nazywane *organicznością* (termin ten został wprowadzony do teorii architektury dopiero w XIX w.), lecz działanie takie świadczy o tym, że od dawna istniała w ludzkiej psychice świadomość pokrewieństwa procesów formowania w przyrodzie i cywilizacji. Człowiek jest częścią przyrody ożywionej, więc przyjmowanie budowy ludzkiego ciała za wzorzec kształtowania budynków może być uznane za przejaw podejścia organicznego w powyższym, szerokim rozumieniu.

Kontynuację tego sposobu podejścia do architektury, choć materializującą się w nieco odmiennych przejawach, można odnaleźć także w okresie średniowiecza. Szkice *Villarda d'Honnecourt* świadczą dobitnie o tym, że ich autor (i z pewnością nie tylko on) dostrzegał analogię między kształtami postaci ludzkich i zwierzęcych a planami gotyckich katedr, a tym samym uświadamiał sobie związek architektury z przyrodą ożywioną[3)].

Idea tak pojmowanej *organiczności* odżyła ponownie w rozważaniach teoretyków renesansu. *Alberti* wyrażał pogląd, że *budynek jest jak istota żyjąca*[4], zaś *Vasari* postulował formowanie obiektów architektonicznych na podobieństwo ludzkiego ciała. Także i *Michał Anioł Buonarotti* uważał, że wiedza o ludzkim ciele prowadzi do zrozumienia architektury. Sugestie takie znajdujemy również w traktatach innych mistrzów i teoretyków renesansu, jak *Francesco di Giorgio Martini* czy *Albrecht Dürer*[5]. W dobie odrodzenia poglądy tego rodzaju wynikały z ogólnej tentencji do zwrotu ku naturze, zapowiadanej już w średniowieczu przez postawę i filozofię św. *Franciszka z Asyżu*. Ich podbudowę stanowiła ponadto filożofia neoplatońska, zgodnie z którą świat został stworzony przez Najwyższego w oparciu o matamatyczne prawa rządzące naturą i przejawiające się we wszelkich jej fragmentach poczynając od kosmosu, poprzez istoty żywe, aż do najdrobniejszego ziarnka piasku. Ta matematycznie pojmowana jedność świata - Harmonia Mundi - staje się kanwą działań artystów, a więc też i architektów[6].

W dobie baroku idea nawiązywania w architekturze do form spotykanych w przyrodzie ożywionej powraca w dziełach i teoretycznych rozważaniach *Guarino Gauariniego*, który często nadawał detalom swych budynków kształty przypominające zwierzęce kości i ścięgna, lub łodygi roślinne. Co ważniejsze jednak - próbował również interpretować układy przestrzenne swych budynków jako formy pulsujące i ruchliwe, niczym żywe istoty. Uważał on ów pulsujący, falisty ruch za podstawową właściwość natury. Jak pisał w jednym ze swych traktatów: "... spontaniczna działalność powiększania się i zmniejszania nie jest rządzona przez jakąkolwiek zasadę, niemniej jest obecna u wszystkich istot żywych"[7]. Opierając się na tym przekonaniu rozwinął w swych dziełach zasadę, określaną jako *pulsujące zestawianie* przestrzeni o różnych właściwościach, np. na przemian wklęsłych i wypukłych, poszerzających się i zwężających, wzajemnie się przenikających lub niezależnych[8].

Na przełomie XIX i XX w. dość spory rozgłos wywołała teoria *empatii Theodora Lippsa*[9], który wywiódł ją z poglądów amerykańskiego psychologa *Woodwortha*. Podstawową tezą tej teorii, znanej także jako teoria wczucia (niem. Einfühlung), jest twierdzenie, iż w procesie percepcji architektonicznej dokonujemy przeniesienia naszych stanów emocjonalnych na obiekt architektury przez *wczuwanie się* i utożsamianie z częściami obiektu, co prowadzi do personifikacji budowli lub jej poszczególnych części. Skrajnym przykładem takiej personifikacji są - wg tej teorii - kariatydy[10]. Wynikało z tego, że nadawanie obiektom architektonicznym lub ich częściom kształtów ludzkich (antropomorfizacja) lub zwierzęcych (zoomorfizacja) jest psychologicznie uzasadnione. Jakkolwiek racjonalne podstawy tej teorii nie

wytrzymują poważnej krytyki naukowej, zaciążyła ona wyraźnie na niektórych poglądach na tzw. *organiczność* w architekturze, postulując powierzchowne naśladownictwo form spotykanych w przyrodzie.

Kolejne zbliżenie ku ideom organiczności odnajdujemy w nurcie sztuki secesyjnej. Kształty natury, zarówno żywej, jak i nieożywionej, traktowane były przez twórców secesyjnych jako źródło inspiracji dla motywów zdobniczych, a więc dość powierzchownie. Niemniej w filozofii tego nurtu znajdujemy też przesłanki świadczące o ogólnej, głębszej tendencji do zwrotu ku naturze, traktowanej jako najdoskonalszy wzorzec i źródło sztuki. Korzenie takiej postawy tkwią w pewnych poglądach XIX wiecznych teoretyków, zwłaszcza *Johana Ruskina i Williama Morrisa*[11]. Wśród architektów przełomu XIX i XX w. Katalończyk *Antoni Gaudi* wyróżnił się jako ten, w którego pracach, zwłaszcza należących do okresu dojrzałego, możemy odczytać nie tylko fascynację zewnętrznymi formami natury, a więc kształtami zwierząt czy roślin, ale także - co istotniejsze - zrozumienie praw rządzących procesami formowania w przyrodzie i podporządkowanie im twórczości architektonicznej[12]. Wątki zbliżone do takiego pojmowania *organiczności* znajdujemy też w pismach i dziełach *Henry'ego Van de Velde*.

Odmienny nurt reprezentują poglądy wyrażane przez niektórych myślicieli XIX w., jak np. *Ralph Waldo Emerson, Horatio Greenough i Louis Henry Sullivan*. Można je sprowadzić do postulatu, iż forma obiektu powinna wynikać z jego funkcji, podobnie jak to ma miejsce w przyrodzie, zwłaszcza w świecie organizmów. Termin *organiczność* został po raz pierwszy użyty w odniesieniu do architektury przez amerykańskiego rzeźbiarza i teoretyka sztuki *Horatio Greenougha* w r. 1843 w tworzonym przez niego słowniku podstawowych pojęć funkcjonalizmu. W artykule *Forma i funkcja* zauważa on, że "budynek może być określony jako organiczny, gdy spełnia wymagania swych użytkowników"[13].

Kontynuacją tej idei są poglądy amerykańskiego architekta, działającego w drugiej połowie XIX w., *Louisa Henry Sullivana*, autora znanego powiedzenia *form follows function*. Stworzył on podstawowe tezy tzw. *"teorii architektury organicznej"*, postulując naśladowanie przyrody, rozumiane jednak dość powierzchownie, co znajdowało swój wyraz w jego pracach pod postacią bogatej ornamentyki roślinnej o charakterze zbliżonym do zdobnictwa secesyjnego. Istotę poglądów *Sullivana* na zagadnienie organiczności wyrażają najlepiej jego własne sformułowania: ... "First, the process of creating architecture must be natural in beeing intuitive. Rational principles and formulas we constantly avoweed, were dangerous things ..., we, in our art, are to follow Nature's processes, Nature's rythms, because those processes, those rythms are vital, organic, coherent, logical above all book logic.

Second, architecture must necessarily evolve from and express its own particular funktion, third - it must be truthful to its structure and purpose, and fourth, it must seek expression in ornament based in natural growth"[14].

Powszechnie znanym reprezentantem idei *organiczności* w architekturze, rozumianej jako szeroko pojęte naśladownictwo przyrody, był uczeń *Sullivana, Frank Lloyd Wright*. W znacznej części swych prac, zwłaszcza zaś w cyklu tzw. domów prerii, kładł on szczególny nacisk na zharmonizowanie budynków z otoczeniem przyrodniczym, który to pogląd znajdujemy również w teoretycznych rozważaniach *Sullivana*. W pracach *Wrighta* harmonia ta była osiągana nie przez stosowanie ornamentyki roślinnej, jak u *Sullivana*, lecz przez specyficzne uformowanie bryły budynku oraz zastosowanie do jego budowy materiałów, znajdujących się w bezpośrednim otoczeniu przyrodniczym. Credo wrightonowskiej filozofii formy stanowi tzw. *sześć kryteriów architektury organicznej*, ogłoszonych przezeń około roku 1908. Są to: prostota, styl indywidualny, organiczny charakter kompozycji, zharmonizowanie barwy z otoczeniem, akcentowanie charakteru materiałów zastosowanych w budowie, wreszcie plan, wyrażający, podobnie jak elewacja, indywidualne cechy kompozycji[15].

Organiczność rozumiana jest przez *Wrighta* głównie jako wyrażenie istoty obiektu oraz jako integralny związek jego części składowych z całością. Poglądowi takiemu daje *Wright* wyraz w następującym sformułowaniu: "...The word organic refers to entity; perhaps integral or intrinsic would therefore be a better word to use. As orginally used in architecture, organic means: part - to whole - as - whole - is - to - part. So entity as integral is what is really meant by the word organic"[16]. Poglądy na tzw. *organiczność* stanowią w filozofii *Wrighta* część jego utopijnych koncepcji powrotu do natury oraz niezbyt jasno sprecyzowanych poglądów na istotę społeczeństwa i cywilizacji. Kontynuatorem niektórych wątków wrightowskiej koncepcji *organiczności* jest uczeń *Wrighta*, Włoch *Paolo Soleri*. Ideę przewodnią jego prac stanowi tworzenie takiego otoczenia człowieka, *które by współżyło z przyrodą i było w harmonii z człowiekiem.*

Pewne ślady swoiście interpretowanej idei *organiczności* daje się również wytropić w nurcie ekspresjonizmu. Zawarte są one zarówno w filozofii tego kierunku, wyrażonej w różnych pismach i wypowiedziach, jak też projektach i realizacjach niektórych związanych z nim architektów. O obecności tego podejścia w założeniach programowych nurtu ekspresjonistycznego zdaje się świadczyć koncepcja, zgodnie z którą wewnętrzne przestrzenie i zewnętrzne kształty budynku pełnią organiczne, biologiczne cele[17]. Dalekim echem tej

idei są wizjonerskie, fantastyczne szkice *Hermana Finsterlina*, których niepokojące kształty nasuwają nieodparte skojarzenia ze światem podmorskiej flory i fauny. Skrajny emocjonalizm, a nawet wręcz irracjonalizm tych architektonicznych majaczeń sennych abstrahuje jednak od jakichkolwiek uwarunkowań funkcjonalnych, nie mówiąc już o technicznych, co każe traktować owe szkice jako przejaw powierzchownej fascynacji kształtami natury, nie zaś zrozumienia ich istoty. Ideę organicznej jedności obiektu, rozumianą jako harmonijne powiązanie wszystkich jego części i wyrażenie tej jedności poprzez formę, znajdujemy też w niektórych pracach *Ericha Mendelsohna*. W orbicie oddziaływań ekspresjonizmu należy również umieścić *Goetheanum Rudolfa Steinera* w Dornach k. Bazylei, którego płynne kształty przywodzą na myśl świat przyrody. Dzieło to zajmuje jednakże w najnowszej historii miejsce całkowicie odrębne ze względu na swoje uwarunkowania steinerowską antropozofią, tak więc łączenie go z ideą *organiczności* w architekturze nie wydaje się być dostatecznie uzasadnione.

Pewne wzmianki o organicznej zasadzie porządku w architekturze, rozumianej jako zadowalający stosunek części do siebie nawzajem, jak i do całości obiektu, znajdujemy też w jednej z nielicznnych wypowiedzi *Miesa van der Rohe*[18]. Interpretacja tej idei w zrealizowanych dziełach mistrza nie wydaje się jednak świadczyć o uświadamianiu sobie przezeń jakichkolwiek analogii między architekturą a światem przyrody; jest ona raczej przejawem silnego piętna klasycyzmu, wyraźnie czytelnego w większości jego prac.

Całkowicie odmienny kierunek poglądów reprezentuje *Hugo Häring*, niemiecki architekt, działający w pierwszej połowie XX w., należący zatem do tego samego pokolenia architektów, co *Mies van der Rohe, Gropius, Le Corbusier* i inni awangardowi twórcy XX w. Istotę tych poglądów wyraża najlepiej mające charakter przenośni określenie samego *Häringa*, wedle którego formowanie organiczne jest jakby "napinaniem skóry obudowy na szkielecie funkcji" - zasada, obowiązująca w przyrodzie ożywionej. Jak pisze *Häring:* "... Die Wande unserer Haüser sind keine meterdicken Steinmauer mehr, sondern nur noch zentimeterdicke Aussenhaut, zerlegt in verschiedene Schichten fur die verschiedenen Leistungen, die wir von der Aussenahaut erwarten. Diese Haut wird getragen von einem Skelet. Der Schalenbau des Krustentieres macht dem Skeletbau des Wirbeltieres Platz. Biologisch klare Entwicklung zum höher Organisierten. Die Technik geht der Natur und benutzt die Geometrie nur noch als Fanggerät"[19]. Sednem organiczności w ujęciu *Häringa* jest determinacja formy przez funkcję, a tym samym odrzucenie apriorycznośći formy, rezygnacja z prymatu figur geometrycznych oraz wszelkiej ornamentyki, w tym także inspirowanej przez naturę, ponadto uzależnienie walorów estetycznych

przedmiotów od ich wartości użytkowej. Głównym kontynuatorem idei *Häringa* jest *Hans Scharoun*; można je również odnaleźć w niektórych realizacjach fińskiego architekta *Alvara Aalto.*

Zarówno w latach trzydziestych, jak i pięćdziesiątych naszego wieku pojawiły się również i w dziedzinie konstrukcji idee nawiązywania do wzorów kształtowania obowiązujących w przyrodzie ożywionej. Nie chodziło jednak w tym przypadku o powierzchowne naśladownictwo form, lecz o racjonalne podejście techniczne zgodne z obowiązującą w przyrodzie *minimum nakładu przy maksimum korzyści*, co powinno znaleźć bezpośrednie, wyraźne odbicie w formie budynku. Zgodnie z tym poglądem forma ta powinna wyrażać rzeczywistą grę sił, odzwierciedlać pracę konstrukcji. Wszystkie elementy składowe obiektu nie biorące w tej grze udziału należy uznać za zbędne i wyeliminować, pozostawić zaś jedynie rzeczywiście pracujące. Poglądy te dochodzą do głosu zwłaszcza w dziełach włoskiego inżyniera *P.L. Nerviego*, których forma architektoniczna dzięki swej konstrukcyjnej logice nasuwa skojarzenia z kształtami spotykanymi w świecie roślin, jak drzewa, konary, gałęzie, liany, użyłkowanie liści itp. Z podobnych założeń inspirowanych konstrukcyjną logiką kształtów przyrody zdają się wynikać poszukiwania meksykańskiego konstruktora *F. Candeli*, którego cienkościenne łupiny wykazują wyraźną analogię - nie tylko przecież formalną - do kształtów muszli czy skorup.

Niektórzy autorzy piszący o architekturze organicznej *Häringa* usiłują łączyć z tym pojęciem także twórczość i poglądy amerykańskiego architekta estońskiego pochodzenia *Louisa Kahna*[20]. W jego zawiłej i niespójnej filozofii formowania można istotnie odnaleźć koncepcje, które zdają się wykazywać pewien związek z ideą analogii między organizmami a budynkami. Należy do nich między innymi idea wyraźnego rozdziału *przestrzeni obsługiwanych i obsługujących*, koncepcja budynku jako *stowarzyszenia pomieszczeń*, czy też poszukiwanie w formie architektonicznej tego, *czym materiał chciałby być*. Jednakże formy, które *Kahn* stosował w swych budynkach nie świadczą bynajmniej o przyjęciu przezeń metody determinizmu funkcjonalnego postulowanej przez *Häringa*. Formy te wywodzą się z repertuaru podstawowych figur geometrii euklidesowej, sprawiają wrażenie przyjmowanych a priori i pozostają często w wyraźnej sprzeczności z przeznaczeniem budynku. Tak więc doszukiwanie się powiązań między ideą organiczności w jej ujęciu häringowskim a działalnością architektoniczną *Kahna* wydaje się być raczej powierzchowne i nie znajduje usprawiedliwienia ani w analizie jego doktryny, ani też w cechach formalnych jego projektów czy zrealizowanych dzieł.

W ostatnich latach pojawiły się w architekturze koncepcje zdające się przejawiać pewne powierzchowne podobieństwo do niektórych wcześniej znanych

idei związanych z *organicznością*. Mam tu na myśli zwłaszcza prace węgierskiego architekta *Imre Makowecza*, wyraźnie zafascynowanego *Wrightem, Solerim*, a także antropozofią[21]. Należy tu także wspomnieć o pracach pary austriackich architektów: *Karla Kowalski i Michael Szyszkowitz*, których dzieła plasują się w nurcie architektury zoomorficznej (ang. "animaltecture")[22], o budynku bankowym we Wiedniu *Günthera Domeniga* łączącym motywy antropo- i zoomorficzne, czy wreszcie o poszukiwaniach zmierzających do nadawania budynkom kształtów geomorficznych. Wszystkie te zjawiska traktują szeroko naturę jako źródło inspiracji formalnej, nie zaś jako wzorzec w zakresie rozwiązywania fundamentalnego problemu architektonicznego, jakim jest relacja między funkcją a formą. Także i znane próby nadawania obiektom architektonicznym kształtów zwierzęcych, umotywowane względami szeroko rozumianej symboliki (np. Port Lotniczy TWA w Nowym Jorku Saarinena), nie dają podstaw do traktowania ich jako przejawów idei *organicznej* w architekturze.

Należy tu również wspomnieć o próbach podciągnięcia pod pojęcie *organiczności* takich cech budynków, jak ich elastyczność funkcjonalna, umożliwiająca dostosowanie się do zmiennych potrzeb użytkowników. Adaptacja do zmienionych cech środowiska jest wprawdzie jedną z najistotniejszych cech organizmów, jednakże zmiany, jakie przy tym w nich zachodzą, nie mają bynajmniej charakteru natychmiastowych i zasadniczych przeobrażeń formy , co jest postulowane w przypadku elastyczności funkcjonalnej obiektów architektonicznych. Tak szeroka interpretacja analogii między budynkami a organizmami prowadzi więc na manowce jałowych rozważań. Idea ciągłej zmienności formy architektonicznej, wynikająca z konieczności adaptacji do zmiennych warunków środowiska, znalazła swe odbicie w programie jednego z kierunków w architekturze współczesnej, określanego jako metabolizm japoński, a także w teoretycznych pracach Groupe d'Etude d'Architecture Mobile. Poszukiwania te kładą wyraźny nacisk na aspektach społecznych kształtowania architektonicznego, pomijają natomiast podstawowe dla wszelkich koncepcji *organicznych* zagadnienie jedności części z całością oraz zintegrowanie całości z otoczeniem. Ich umieszczanie w nurcie koncepcji *organicznnych* nie wydaje się zatem być uzasadnione.

Tak więc różnorodne poglądy na temat *organiczności* w architekturze wywodzą się ze wspólnego pnia, jakim jest analogia między tworami przyrody a budynkami. Poglądy te można podzielić na dwie grupy w zależności od tego, czy analogia owa rozumiana jest w szerszym, czy też węższym zakresie znaczeniowym.

Grupa 1 - analogia rozumiana jest w znaczeniu węższym, jako podobieństwo budowy organizmów i obiektów architektury. Daje się tu wyróżnić dwie możliwe interpretacje tego podobieństwa:

a) interpretacja *powierzchowna*, traktując kształty organizmów żywych jako źródło inspiracji w zakresie kompozycji formalnej i zdobnictwa architektonicznego (fitomorfizacje, zoomorfizacje, *Guarini*, niektóre prace *Gaudiego, Sullivana, Van de Veldego, Mendelsohna*);

b) interpretacja *głęboka*, usiłująca wniknąć w istotę budowy organizmów, niejako podpatrzeć zasady i metody ich kształtowania przez przyrodę po to, by je następnie zaadaptować do formowania architektonicznego. Ta interpretacja dopuszcza z kolei dwie możliwe postawy:

b') *umiarkowaną*, eksponującą zasadę integralności i harmonijnego powiązania części składowych budynku i w tym aspekcie traktującą problem kompozycji architektonicznej. Szczególnym jej przejawem jest podejście antropomorficzne rozumiane jako transpozycja cech budowy fizycznej lub psychicznej organizmu ludzkiego na formy achitektoniczne (Grecy, teoretycy renesansowi, zwolennicy teorii *empatii*);

b") *skrajną*, której istotę stanowi radykalne podejście do podstawowego problemu kształtowania architektonicznego, jakim jest wzajemny stosunek formy i funkcji, a ściślej - traktowanie formy jedynie jako zewnętrznej powłoki funkcji. Powłoka ta powinna być ściśle od funkcji uzależniona i dokładnie do niej dopasowana. Bezwzględny prymat funkcji nad formą, traktowaną jako rezultat rozwiązania zadań życiowych, sprawia, że estetyczne problemy kształtowania architektonicznego, jak kompozycja czy symbolika, mają w tym ujęciu znaczenie - przynajmniej teoretycznie - marginesowe (*Häring, Scharoun*, niektóre dzieła *Alvara Aalto*).

GRUPA 2 - analogia rozumiana jest w znaczeniu szerszym, jako zintegrowanie budynku z otaczającą przyrodą, zarówno ożywioną, jak i nieożywioną. Należy tu zaliczyć poglądy i niektóre dzieła *Wrighhta i Soleriego*.

Jak wynika z całości powyższych rozważań, pojęcie *architektura organiczna* dopuszcza wiele możliwych interpretacji, a posługiwanie się nim zarówno w krytyce architektonicznej, jak też w pracach teoretycznych i historycznych wymaga zawsze sprecyzowania, o którą koncepcję *organiczności* chodzi w danym przypadku. Ze względu jednak na to, że każda z nich w jakimś stopniu dotyczy kluczowego dla teorii i praktyki architektonicznej problemu, jakim jest geneza formy, wszystkie te koncepcje zasługują na baczniejszą niż dotąd uwagę i wnikliwe przebadanie.

CEL I ZAKRES PRACY

Spośród powyżej przedstawionych poglądów na zagadnienie *organiczności* w architekturze - poglądy *Häringa* są najmniej znane szerokiemu ogółowi. Häringowskie idee twórcze, jakkolwiek szokujące dla współczesnych, nie stanowią jednakże bezwzględnego novum w teorii architektury, będąc właściwie jedynie drobnym fragmentem rozległego zagadnienia, któremu na imię *idea organiczności w architekturze*". Problem ten podejmowany był, jak wspomniano, od czasów antycznych przez wielu wybitnych twórców, zarówno teoretyków, jak i praktyków, dzięki czemu powstało wiele odmiennych, często zupełnie ze sobą sprzecznych koncepcji *organiczności*. Ze względu na znaczną rozległość zagadnienia praca niniejsza nie będzie kompleksowym ujęciem wszystkich aspektów problemu *organiczności* w ich historycznym rozwoju. Zajmiemy się natomiast jedynie jedną z licznych koncepcji architektury organicznej, stworzoną przez *Hugona Häringa*, architekta, którego twórczość przypada na okres drugiej i trzeciej fazy architektury XX w., a więc mniej więcej na lata 1925-1950. Są to lata szczególnie dynamicznego rozwoju tej architektuy, obfitujące w wydarzenia architektoniczne o wielkiej doniosłości. Postać *Hugona Häringa*, mało znana przeważającej większości architektów w Polsce, zaliczana jest przez piszących o architekturze do rzędu najwybitniejszych teoretów architektury współczesnej i wymieniana obok takich nazwisk jak *Louis Sullivan, Frank Lloyd, Wrighta* czy *Le Corbusier*. Koncepcje twórcze, zawarte w teoretycznych poglądach *Häringa* oraz w niektórych jego projektach i realizacjach, są tak diametralnie odmienne od tych postulatów, które powszechnie przywykliśmy uważać za credo współczesnej architektury, a jednocześnie wydają się być tak dalece aktualne, że zasługują na ich przedstawienie szerszemu ogółowi architektów, któremu nie jest obca chęć uzyskania choćby przybliżonej orientacji w złożonym świecie zjawisk współczesnej architektury.

Jak każde zatem zjawisko w dziejach kultury, tak też i koncepcja architektury organicznej *Häringa* wymaga historycznego wyjaśnienia, obejmującego trzy zasadnicze elementy: strukturę, genezę i funkcję. Badanie struktury haringowskiej teorii będzie się sprowadzać do możliwie szczegółowego przeanalizowania poglądów *Häringa* wyrażonych w różnych jego publikacjach. Rezultatem tych analiz powinien się stać wyodrębniony i w miarę możliwości spójny zespół teoretycznych postulatów, stanowiących doktrynę formowania organicznego. Będzie to wszakże tylko jeden element składowy badanej struktury - teoretyczno-doktrynalny. Drugim są konkretne dzieła, a więc zarówno niezrealizowane projekty, jak też i obiekty architektoniczne, czyli wzniesione budynki.

W twórczości wielu architektów zachodzi często dość znaczna różnica między postulatami teoretycznymi a cechami zrealizowanych obiektów. Gdzieś pośrodku między tymi biegunami plasują się niezrealizowane projekty teoretyczne, mające częstokroć charakter wizjonerski i fantazyjny, nie liczący się zbytnio z realiami praktyki. Analiza dzieł *Häringa*, zarówno niezrealizowanych projektów, jak też i wzniesionych budynków, powinna doprowadzić do wzodrębnienia ich charakterystycznych cech formalnych, a następnie do ustalenia związku tych cech z poprzednio wyodrębnionymi postulatami teoretycznymi. Związek ten jest wszakże jedynie wstępną hipotezą roboczą. W wyniku przeprowadzonych analiz może się bowiem okazać, że stosowanie häringowskich postulatów formowania w praktyce nie musi koniecznie prowadzić do uzyskiwania określonego, charakterystycznego dla tej metody i swoistego repertuaru cech formalnych. Wówczas kryteria formowania organicznego trzeba będzie wyprowadzić z samych jedynie założeń teoretycznych zawartych w doktrynie *Häringa*.

O wiele trudniejszym zadaniem byłoby natomiast ustalenie funkcji häringowskiej koncepcji architektury organicznej, czyli roli, jaką odegrała ona w rozwoju architektury XX wieku. Wymagałoby to zbadania, czy i w jakim stopniu koncepcje te oddziaływały inspirująco na innych architektów, znajdując odbicie w ich dziełach lub choćby tylko poglądach teoretycznych. Innymi słowy, należałoby dążyć do ustalenia, czy doktryna *Häringa* miała swoich kontynuatorów, czy jest ona nadal aktualna i jakie są perspektywy jej ewentualnego rozwoju. Udzielenie wyczerpującej odpowiedzi na te pytania wymagałoby osadzenia häringowskiej koncepcji w szerokim kontekście głównych kierunków architektury współczesnej i ustalenia jej miejsca wśród innych zjawisk twórczych w architekturze naszego wieku. Jest to zadanie zbyt rozległe jak na ramy jednej monografii. Zamiar autora jest znacznie skromniejszy, ogranicza się bowiem głównie do zbadania struktury zjawiska, jakim jest häringowska architektura organiczna, zaznaczając zagadnienia historycznej funkcji jedynie szkicowo i skupiając się wyłącznie na tych przejawach współczesnej architektury, w których daje się dostrzec wyraźne analogie do idei *Häringa*. Uwagi te dotyczą również problemu genezy häringowskich idei, który świadomie został potraktowany skrótowo, jako że sam w sobie mogłoby się stać przedmiotem odrębnych badań.

Tak więc rozważania, które zostaną tu w dalszym ciągu przedstawione, koncentrują się głównie wokół doktryny i dzieł samego *Häringa*, przy jednoczesnym podjęciu nieco ryzykownej i świadomie kontrowersyjnej próby włączenia do häringowskiego nurtu niektórych dzieł innych współczesnych architektów. Włączenie to usprawiedliwione jest - zdaniem autora - przez fakt

że w dziełach tych można wytropić pewne analogie do häringowskich koncepcji. Nie znaczy to jednak wcale, że temat kontynuacji idei *Häringa* został w pracy wyczerpany i że ujmuje ona wszystkie zjawiska twórcze we współczesnej architekturze, wykazujące tego rodzaju analogie lub pokrewieństwa. Metodologiczne problemy związane z tym zagadnieniem zostały nieco szerzej ujęte we wprowadzeniu do rozdziału trzeciego.

Rozdział I

HÄRINGOWSKA KONCEPCJA BUDOWANIA ORGANICZNEGO

WPROWADZENIE

Działalność *Häringa*, inicjatora jednego z kierunków architektury organicznej, różniącego się w omówiony sposób od innych kierunków, określanych tym mianem, dzieli się wyraźnie na dwa odrębne, choć przenikające się nawzajem nurty: nurt teoretyczny, przejawiający się w rozmaitego rodzaju pismach i odczytach przeważnie opublikowanych oraz nurt działalności praktycznej w postaci projektów architektonicznych zrealizowanych i niezrealizowanych. Ocena wzajemnego stosunku ilościowego prac teoretycznych *Häringa* do jego realizacji wykazuje wyraźną przewagę tych pierwszych, natomiast analiza zrealizowanych obiektów pozwala wyciągnąć wniosek, iż niewiele z teoretycznych założeń udało się autorowi osiągnąć w praktyce, głównie dlatego, że były to postulaty zbyt śmiałe i pozostające w zbyt wielkiej dysproporcji zarówno w stosunku do możliwości techniczno-ekonomicznych współczesnej techniki budowlanej, jak i w stosunku do ówczesnych poglądów. Idee *Häringa* były bowiem przez współczesnych na ogół niewłaściwie rozumiane i z tego powodu niedoceniane - co również nie tworzyło atmosfery sprzyjającej ich wprowadzaniu w życie. Przyczyny te spowodowały, że większość energii twórczej tego architekta skoncentrowała się na działalności teoretycznej, która była i nadal pozostaje źródłem inspiracji dla wielu wybitnych twórczych architektów współczesnych, jak *Alvar Aalto* czy *Hans Scharoun*, do tego stopnia, iż można ich określić mianem kontynuatorów häringowskich idei, realizujących je w rozmaity sposób w twórczości architektonicznej.

Poglądy teoretyczne *Häringa*, rozrzucone w postaci wielu artykułów w rozmaitych czasopismach, cechują się m.in. rzadko spotykaną wśród piszących o architekturze wielowątkowością i bogactwem tematycznym. Przejawia się to głównie w ukazywaniu problematyki architektonicznej jako dziedziny ludzkiej

działalności powiązanej w integralny sposób z całokształtem dorobku kultury i cywilizacji. Rozwój architektury ukazywany jest więc przez *Häringa* na szerokim tle ogólnego rozwoju cywilizacyjnego społeczeństw ludzkich, czego konsekwencją jest bezustanne przenikanie się problemów architektonicznych z zagadnieniami, wchodzącymi w zakres innych dziedzin ludzkiej wiedzy. Nieobce są zatem *Häringowi* rozważania z dziedziny psychologii, socjologii, religioznawstwa, a także nauk przyrodniczych. Tak szerokie ujęcie problematyki architektonicznej sprawia, iż rozważania *Häringa* mają charakter ogólnych refleksji dotyczących wybranej dziedziny rzeczywistości, jaką jest formowanie przestrzeni - zatem określenie ich mianem filozofii formy wydaje się być w pełni uzasadnione.

Ze względu na wspomiane wyżej rozproszenie w wielu rozmaitych publikacjach całość häringowskiego piśmiennictwa nie ma postaci jednolitej, przejrzyście skonstruowanej teorii, która by w gotowej, wykończonej formie czekała na swych kontynuatorów lub krytyków. Mało precyzyjny język, niekonsekwentna i *nieostra* terminolgia, styl miejscami ciężki i mglisty, przesycony sporą dozą specyficznego mistycyzmu, sprawiają, iż pisma *Haringa* niełatwo poddają się zabiegom krytycznej analizy.

Po dokonaniu selekcji tematycznej i odrzuceniu materiału nie wiążącego się nawet pośrednio z zagadnieniami formowania[1)] przedmiotów, całość pozostałych poglądów *Häringa* daje się podzielić na dwie części. Część pierwsza obejmuje historyczną analizę procesów formowania przestrzeni w dziejach cywilizacji[2)], prowadzącą do sformułowania pojęcia organiczności. Część druga zawiera podstawowe tezy koncepcji organicznego formowania przestrzeni, która - będąc zbiorem postulatów i wskazań - stała się swego rodzaju programem kierunku organicznego. Zgodnie ze wskazanym przez *Władysława Tatarkiewicza* podziałem prac o architekturze na trzy wielkie działy: opisy, przepisy i wyjaśnienia, część pierwszą poglądów *Haringa* należałoby zatem zaliczyć do *wyjaśnień*, część drugą natomiast do *przepisów*.

Daleko posunięty subiektywizm poglądów *Haringa* oraz dyskusyjność wielu jego tez sprawiają, że analiza tych poglądów nie może się ograniczać wyłącznie do ich zrelacjonowania, lecz domaga się ujęcia krytycznego. Aby ujęcie takie mogło być w pełni wyczerpujące, należałoby go dokonać w ramach pracy zespołowej z pozycji wielu rozmaitych dziedzin wiedzy, jak np. archeologia, historia kultury, psychologia, religioznawstwo, antrologia, morfologia sztuki i wiele innych. Zakres niniejszej pracy nie wymaga jednakże tak szerokiego potraktowania tematu, ograniczony więc będzie jedynie do polemiki z niektórymi poglądami *Häringa*, dokonanej z pozycji teorii architektury, głównie zaś do analizy pewnych wybranych problemów w szczegól-

nie istotny sposób wiążących się z zagadnieniem formowania przedmiotów w ogóle, a obiektów architektonicznych w szczególności.

Jak wyżej wspomniano, poglądy *Häringa* nie stanowią systemu logicznie uporządkowanych twierdzeń, wyjaśniających wybraną dziedzinę rzeczywistości (w tym przypadku dziedziną tą jest formowanie przestrzeni przez człowieka) - nie są zatem naukową teorią w ścisłym znaczeniu tego słowa. Główna zatem uwaga i wysiłek autora tej pracy koncentrują się w niniejszym rozdziale na uporządkowaniu twierdzeń *Häringa*, ich uzupełnieniu i stworzeniu z nich pewnego systemu w taki sposób, by mogły pretendować do miana naukowej teorii w powyższym rozumieniu tego terminu.

Należy jednocześnie podkreślić, że twierdzenia *Häringa*, a raczej jego hipotezy nie są przezeń formułowane w sposób precyzyjny i jednoznaczny. Tak więc te sformułowania owych hipotez, które znajdują się w tekście pracy stanowią właściwie wnioski autora z analizy häringowskich rozważań lub też swoistą interpetację tych rozważań, zgodną jednakże z ich pierwotnym sensem.

Zdaniem piszącego tę pracę część twierdzeń *Häringa* po ich uzupełnieniu pewnymi spostrzeżeniami i hipotezami, których nie znajdujemy w häringowskich rozważaniach, daje się ułożyć w logiczny łańcuch hipotez, wyjaśniających zagadnienie ewolucji tworów przestrzennych w cywilizacji. Ogniwami tego łańcucha są na przemian spostrzeżenia *Häringa* i hipotezy innych autorów, w tym także autora tej pracy. Powstała w ten sposób nowa konstrukcja myślowa, stanowiąca syntezę niektórych poglądów na zagadnienie rozwoju formy przedmiotów, wytwarzanych przez człowieka, ze szczególnym uwzględnieniem obiektów architektury.

CHARAKTERYSTYKA POGLĄDÓW HÄRINGA NA ZAGADNIENIE FORMY W ARCHITEKTURZE

1. Podział wymagań dotyczących formy tworów przestrzennych

Rozważania teoretyczne *Hugona Häringa* dotyczą nie tylko zagadnień formowania obiektów architektonicznych, lecz obejmują znacznie szerszą problematykę formowania wszelkich tworów przestrzennych, będących dziełami człowieka. Jest rzeczą charakterystyczną, iż w rozważaniach tych nie daje się zaobserwować wyraźnego rozróżnienia między obiektami budowlanymi a innymi

tworami przestrzennymi - wręcz przeciwnie: *Häring* wyraźnie podkreśla, że zasady formowania jednych i drugich są zbliżone, stanowiąc jedynie odmienne aspekty tego samego zagadnienia formowania przestrzeni.

Punktem wyjścia myśli *Häringa* jest analiza czynników, warunkujących formę każdego przedmiotu, będącego dziełem rąk ludzkich. Lista tych czynników, wymienianych przez różnych autorów, zawiera na ogół wiele pozycji. *Häring* podejmuje próbę dokonania ich syntezy stwierdzając, że forma każdej rzeczy, wytwarzanej przez człowieka (mowa tu wyłącznie o tworach przestrzennych) podporządkowana jest dwojakiego rodzaju wymaganiom: po pierwsze - wymaganiom dotyczącym celowości, określanym przez *Häringa* jako rzeczowe, po drugie - wymaganiom dotyczącym wyrazu, określanym przezeń jako duchowe. Wymagania te są rozdzielone i często sprzeczne. Stopień tego rozdzielenia oraz dominacja jednej lub drugiej grupy wymagań zależą m.in. od typu i istoty przedmiotu, miejsca i epoki historycznej itp. Jak pisze *Hugo Häring*:
"... Rzeczy, które my, ludzie tworzymy, są wynikiem naszych wysiłków w dwu kierunkach. Najpierw stawiamy wymagania dotyczące celowego ujęcia, po drugie - wymagania co do odpowiedniego wyrazu. Wymogi rzeczowej, przedmiotowej natury walczą zatem z wymaganiami natury duchowej, podczas gdy materiał dostarcza środków do tej walki. Rozdzielenie jednak i zaakcentowanie ich w jednym obiekcie jest różne w rozmaitych epokach, w różnym krajobrazie, społeczeństwie, uwarunkowane także i materią. Wymagania co do celowości mogą przeważać nad wymaganiami co do wyrazu, gdy spełnienie celu jest bardzo ważne dla życia, podczas gdy wymagania wyrazu dominują wtedy, gdy wymogi celowości są znikome. W przedmiotach codziennego użytku, w budynkach mieszkalnych, budownictwie okrętów, umocnień wojennych, mostów, budownictwie wodnym - dominują wymogi co do celowości, podczas gdy obiekty sakralne i dla zmarłych prawie zupełnie podporządkowane są wymaganiom natury duchowej, wymogom wyrazu. Ten podział obiektów na dwa gatunki z punktu widzenia wymagań pociąga za sobą całą masę konfliktów, powstających w czasie nadawania formy. Jest bowiem jasne, że formy celowego użytkowania i formy wyrazu nie zawsze się pokrywają"[3].

W powyższych rozważaniach powtarza się wielokrotnie pojęcie wyraz (niem. ausdruck), które nie jest nigdzie przez *Häringa* bliżej sprecyzowane, a może budzić pewne wątpliwości. Zauważymy więc, że kady przedmiot - twór przestrzenny, będący dziełem rąk ludzkich, uzewnętrznia poprzez swą formę rozmaite treści zarówno wewnętrzne, tj. tkwiące w nim samym, jak np. bezpośredni cel, do którego wypełniania przedmiot ów służy, cechy tworzywa, z którego został wykonany, a także sam sposób jego wytwarzania, jak też i treści zewnętrzne, związane z nim jedynie pośrednio, np. poglądy ludzi

żyjących w epoce, w której przedmiot powstał, dominujące wówczas tendencje, dążenia i aspiracje, pozycja społeczna i stan majątkowy właścicieli, ich poziom wykształcenia i upodobania estetyczne oraz wiele innych. Dotyczy to w równym stopniu sprzętów codziennego użytku, jak i obiektów budownictwa. Forma jest więc nośnikiem pewnych treści nie tylko związanych bezpośrednio z funkcjonowaniem przedmiotu, ale i wielu innych, uwarunkowanych kulturowo. Można powiedzieć, że forma przedmiotu wyraża te treści. Pojęcie wyrazu jest więc równoznaczne z uzewnętrznianiem przez przedmniot rozmaitych treści zarówno bezpośrednio związanych z jego funkcjonowamiem, jak też i pewnych specyficznych treści kulturowych, przy czym zarówno jedne, jak i drugie wyrażane są przez takie cechy materialne, jak kształt, ozdoby, faktura, barwa i in. Tak szeroka interpretacja tego pojęcia wydaje się być właściwsza, niż uznawanie za wyraz (ekspresję) jedynie wartości plastycznych przedmiotu, a więc cech, będących pochodną zmiennych w czasie upodobań estetycznych.

Wprowadzony przez *Häringa* podział ma tę istotną zaletę, iż porządkuje zagmatwaną dotychczas listę czynników, warunkujących formę tworów przestrzennych, dokonując ich polaryzacji na dwie przeciwstawne sobie grupy. Przeciwieństwa występujące między tymi grupami są przez *Häringa* bardzo silnie zaakcentowane - mowa nawet o *walce*. Należy jednak podkreślić (wynika to z dalszego toku rozważań *Häringa*), że stwierdzenia te odnoszą się głównie do kształtowania przedmiotów w przeszłości. Współcześnie bowiem - zdaniem *Häringa* - uświadomiono sobie, że walory funkcjonalne przedmiotów mogą być źródłem walorów estetycznych, zatem tak silnie występująca w przeszłości sprzeczność między celowością a wyrazem wydaje się obecnie ulegać znacznemu złagodzeniu, a nawet całkowicie zanikać. " Odkryliśmy zatem (pisze *Häring*), że wiele przedmiotów, mających kształt wynikający z czystego wypełniania celu, odpowiada w pełni naszym wymaganiom co do wyrazu i że wiele przedmiotów, które zostały ukształtowane drogą czystego wypełniania zadań, tym bardziej odpowiada naszym wymaganiom co do wyrazu, im lepiej odpowiadają one czystemu wypełnianiu zadań, przy czym wyraz tych przedmiotów bardziej dostosowany jest do nowej umysłowości[4)].

Häring stwierdza, iż wymagania co do celowości, jako wywodzące się ze świata przyrody, nie zależą od człowieka i jego praw i są zasadniczo niezmienne. Przeto i wynikające z tych wymagań formy, choć podlegające rozmaitymi modyfikacjom, są, jak pisze *Häring, wieczne i niezniszczalne*. Natomiast zarówno wymagania co do wyrazu, jak też wynikające z nich formy pochodzą ze świata kultury, podporządkowane są naszemu poznaniu - i jako takie podlegają bezustannym fluktuacjom[5)].

Stwierdzenie, że formy wynikające z wymagań co do celowości są *wieczne i*

niezniszczalne wymaga pewnych wyjaśnień, gdyż jego metafizyczne brzmienie może nasuwać poważne zastrzeżenia. Nie można odmówić pewnej słuszności twierdzeniu, iż same wymagania dotyczące celowości związane są z biologicznymi i fizycznymi cechami organizmu ludzkiego, jako produktu długotrwałej ewolucji biologicznej - a więc jeśli się rozpatruje owe wymagania w rozumieniu antropometrycznym czy ergonomicznym. Stwierdzenie to (o niezmienności wymagań co do celowości, a nie o niezmienności wynikających z nich form) jest więc słuszne, jeśli przyjmiemy za prawdę, że zasadnicze cechy fizyczne człowieka, takie jak wymiary, możliwości w zakresie ruchów i wysiłku, są niezmienne i że sam człowiek nie ma na nie wpływu lub też wpływ taki jest bardzo ograniczony, jeśli nawet zaś cechy te ulegają pewnym zmianom, to okresy czasu, w jakich zmiany te stają się możliwe do zaobserwowania, są tak długie, iż praktycznie wpływ tego rodzaju zmian na formę przedmiotów może być pominięty. Nawet jednak przy założeniu niezmienności wymagań co do tak pojętej celowości, wynikająca z tych wymagań forma nie musi być i na ogół nie jest niezmienna (wbrew twierdzeniu *Haringa*), gdyż wiedza o organizmie ludzkim ulega ciągłemu pogłębianiu, dzięki czemu zwiększa się ilość przesłanek, decydujących o funkcjonalności kształtu przedmiotów, służących człowiekowi. Wystarczy np. prześledzić ewolucję formy siedziska od prostej, prymitywnej ławy czy zydla do *anatomicznego* fotela we współczesnym samochodzie czy samolocie, ukształtowanego ściśle wedle wskazań pomiarów antropometrycznych i zasad ergonomii. Jeśli więc w tym przypadku najogólniejsze wymagania co do celowości sformułujemy następująco: forma siedziska powinna być taka, aby jak najlepiej spełniało ono swoje zadanie, tj. umożliwiało siedzenie na nim, to tak sformułowane wymaganie jest na tyle ogólne, że istotnie może być uważane za niezmienne. Jednakże rozmaitość form, które mogą odpowiadać tak sformułowanemu zadaniu jest praktycznie nieograniczona. Nie wydaje się natomiast budzić zastrzeżeń stwierdzenie, iż wymagania co do wyrazu i wynikające z nich formy są zmienne, gdyż źródło ich tkwi w kulturze, podlegającej ciągłemu procesowi rozwoju. Szybkość dokonywania się przemian w rozwoju kultury jest relatywnie nieporównywalnie większa, niż tempo zmian, zachodzących w procesach ewolucji biologicznej, a więc i zmian w budowie organizmu ludzkiego, do którego zasadniczych cech dostosowane są wszelkie sprzęty wytwarzane przez człowieka. Słuszne wydaje się więc stwierdzenie *Häringa, że historia kształtowania przedmiotów, to właściwie historia wymagań dotyczących wyrazu*[6].

Proponowany przez *Häringa* podział wymagań dotyczących formy tworów przestrzennych na wymagania przedmiotowe (rzeczowe) i duchowe odpowiada podziałowi ludzkiego dorobku na kulturę materialną i duchową. Paralelizm ten

staje się bardziej wyraźny, gdy sobie uświadomimy, iż zarówno każdy, nawet najdrobniejszy sprzęt codziennego użytku, jak i wielka, złożona budowla są niezwykle silnie związane z całokształtem dorobku kultury duchowej danej epoki, obejmującego naukę, sztukę, filozofię, religię, prawo, obyczaje oraz wiele innych dziedzin. Forma jakiegokolwiek przedmiotu jest więc uwarunkowana nie tylko materialnie, tj. przez bezpośredni cel, do którego wypełniania przedmiot jest powołany, a także przez materiał i sposób wytwarzania - lecz również duchowo, przez związek z kontekstem kulturowym, w którym przedmiot ten powstaje.

Interpretując tezę *Häringa* o rozdźwięku między wymaganiami dotyczącymi celowości a wymaganiami ekspresji, można by powiedzieć, iż dotychczas w procesach formowania przedmiotów myśl ludzka biegła jakby dwoma niezależnymi torami: torem funkcjonalnym, gdzie wysiłki skierowane były wyłącznie na uzyskanie jak największej sprawności użytkowej przedmiotu i torem *wyrazu*, na którym starano się poprzez formę materialną uzewnętrznić rozmaite treści nie związane bezpośrednio z funkcjonowaniem przedmiotu. Ten typ działania w zakresie formy tworów przestrzennych określa *Haring* mianem metody *dualistycznej*, stwierdzajac równocześnie, iż należy ona do przeszłości. Istotą nowoczesnego podejścia do zagadnienia formy jest - jego zdaniem - rezygnacja z dualistycznego sposobu myślenia, przeciwstawiającego funkcję ekspresji i pogodzenie tych pozornie sprzecznych tendencji, co stanie się możliwe wówczas, gdy uznamy, że wartości użytkowe przedmiotu mogą być źródłem jego walorów estetycznych.

2. Trzy typy przedmiotów

Konsekwencją rozdźwięku pomiędzy wspomnianymi powyżej dwiema grupami wymagań, jakim podporządkowane są procesy formowania przedmiotów - tworów przestrzennych będących dziełami człowieka - jest podział tych przedmiotów na trzy wyraźnie odrębne grupy.

Grupę pierwszą cechuje dominacja wymagań celowości nad wymaganiami wyrazu. Należą do niej przedmnioty, których przeznaczeniem jest pełnienie określonych zadań użytkowych, czyli zaspokajanie potrzeb, wynikającychh z faktu funkcjonowania organizmu ludzkiego jako tworu biologicznego. W grupie tej zasadniczą determinantą formy przedmiotu jest zadanie, które ma on wypełniać, natomiast wyraz, czyli uzewnętrznienie treści pozafunkcjonalnych, wynikających z kontekstu kulturowego, w jakim przedmiot powstaje, jest zjawiskiem wtórnym o podrzędnym znaczeniu. Jako przykłady można tu przytoczyć

narzędzia pracy, broń, sprzęty domowego użytku, ubiory, pojazdy, domostwa. *Häring* określa tę grupę przedmiotów mianem *organów*, ze względu na to, że stanowią one pewnego rodzaju uzupełnienie naturalnych narządów człowieka, zwielokrotniając ich przyrodzone możliwości. Celem istnienia przedmiotów tej grupy nie jest więc ekspresja, czyli wyrażanie jakichś treści, lecz wykonywanie określonych zadań użytkowych. Mimo to jednak przedmioty te osiągają często wysokie walory estetyczne.

Grupa druga charakteryzuje się dominacją wymagań wyrazu nad wymaganiami, dotyczącymi celowości. Obejmuje ona przedmioty, których wyłącznym celem istnienia jest wywoływanie w odbiorcach różnego rodzaju przeżyć emocjonalnych, między innymi natury estetycznej. Przedmioty tego rodzaju nie pełenią żadnych ściśle określonych zadań użytkowych, przynajmniej w sensie zaspokajania niższych potrzeb typu biologicznego. Ich zasadniczą rolą jest zaspokajanie wyższych potrzeb psychicznych, jak np. potrzeba piękna. Wymagania co do celowości są tu zredukowane do minimum, w większości przypadków praktycznie nie istnieją. Do tego typu przedmiotów należy zaliczyć wszelkie dzieła sztuk plastycznych.

Grupę trzecią, w której istnieje równowaga wymagań co do wyrazu i celowości, stanowią przedmioty o charakterze pośrednim, jako że można w nich stwierdzić występowanie cech zarówno grupy pierwszej, jak i drugiej. Ich rolą jest więc pełnienie ściśle określonych zadań użytkowych, jednocześnie zaś stawia się im wysokie wymagania co do wyrazu, tak iż przeważnie ostateczna ich forma jest kompromisem ze strony wymagań użyteczności na rzecz wymagań ekspresji. Do grupy tej należy zaliczyć wszelkie wyroby tzw. rzemiosła artystycznego. Jak stwierdza *Häring*:

"... Formy wielu przedmiotów są kompromisami czystych form dla wypełnienia zadania oraz form dla wyrazu. Są one wtedy zarazem organami i dziełami sztuki odpowiadając obu zapatrywaniom, żadnemu z nich jednak całkowicie. Nie są one bowiem ani czystymi sprzętami, ani czystymi dziełami sztuki". Określa się je ogólnie jako przemysł artystyczny"[7].

Wypada zauważyć, że wprowadzony przez *Häringa* podział przedmiotów przy całej swej umowności ma charakter wybitnie schematyczny i upraszczający. Odnosi się to zwłaszcza do pierwszej grupy przedmiotów, czyli tzw. *organów*, określanych inaczej przez *Häringa* jako przedmioty *czyste*, szczególnie zaś owa podkreślana *czystość*, rozumiana jako podporządkowanie formy tylko jednej grupie wymagań, może budzić znaczne zastrzeżenia. Zważmy bowiem, że jedną z najistotniejszych cech, odróżniających człowieka od zwierząt jest posiadanie przezeń wzsoko rozwiniętej psychiki. W wyniku tego faktu potrzeby człowieka jako istoty biopsychicznej można podzielić na dwie grupy:

- potrzeby niższe - biologiczne, których zaspokojenie jest koniecznym warunkiem biologicznej egzystencji. Potrzeby te nie różnią się w sposób istotny od analogicznych potrzeb, przejawianych przez zwierzęta;
- potrzeby wyższe - związane z rozwiniętą psychiką, których zaspokojenie nie jest bezwzględnie koniecznym warunkiem istnienia z punktem widzenia biologicznego. Potrzeby tego rodzaju nie występują w świecie zwierząt - są więc cechą specyficznie ludzką.

Pojawienie się potrzeb wyższych stanowi źródło kultury duchowej, warunkując powstanie i rozwój takich dziedzin ludzkiej działalności, jak sztuka, filozofia, religia, nauka, obyczaje, prawo itp., jednocześnie jednak wyciskając silne piętno na wytworach kultury materialnej, czyli na całym zespole środków technicznych, za pomocą których człowiek podporządkowuje sobie środowisko przyrodnicze. Dzięki temu u człowieka procesy zaspokajania potrzeb niższych, a więc także i przedmioty, służące tym procesom, nie są wolne od wpływu potrzeb wyższych. Wymagania rzeczowe nie stanowią więc, jak tego chce *Häring*, jedynego czynnika, determinującego formę przedmiotów grupy pierwszej - przedmioty te są bowiem na ogół w rozmaitym stopniu poddane wpływom wymagań co do wyrazu, a stopień ten jest uzależniony od poziomu rozwoju cywilizacyjnego danego społeczeństwa. Wystarczy tu przytoczyć przykład zaspokajania prostej biologicznej potrzeby jedzenia, która zawsze, w mniejszym lub większym stopniu *obudowana* była elementami kultury duchowej, podobnie zresztą jak wiele innych potrzeb niższych.

Analogiczne wątpliwości nasuwają się także i wobec drugiej grupy klasyfikacyjnej, do której zalicza *Häring* dzieła sztuk plastycznych. Malarstwo i rzeźba stosunkowo niedawno uniezależniły się od swego naturalnego podłoża, z którego wywodzi się ich geneza, tj. od architektury. Jeszcze w wiekach średnich związek między tymi dziedzinami sztuki i obiektami architektury był tak ścisły, że wskazać można niewiele przykładów całkowicie samodzielnego istnienia dzieł tego rodzaju, stanowiły one bowiem zazwyczaj jedynie fragment całości architektonicznej czy urbanistycznej, zrozumiały jedynie w tym specyficznym kontekście. Dzieła malarstwa i rzeźby towarzyszyły zatem zazwyczaj przedmiotom, pełniącym określone funkcje użytkowe (budynki, sprzęty), będąc z nimi integralnie powiązane w jedną całość. Ponadto także i w momencie usamodzielnienia się sztuk plastycznych ich rola nie polegała wyłącznie na wzbudzaniu przeżyć estetycznych, przeważnie bowiem pełniły one również ściśle użytkowe funkcje przekazywania informacji. Dopiero pojawienie się sztuki abstrakcyjnej, czyli nieprzedstawieniowej, doprowadziło do powstania klasy przedmiotów nie obarczonych żadną inną funkcją poza wywoływaniem przeżyć emocjonalnych. Stało się to jednakże dopiero w naszym stuleciu - w przeszło-

ści natomiast można wskazać niewiele przykładów takich dzieł sztuk plastycznych, które zrodziły się wyłącznie z bezinteresownej potrzeby piękna. Nawet jaskiniowe malowidła zwierząt z epoki paleolitu pełniły ściśle określone funkcje użytkowe, bowiem w przekonaniu ówczesnych ludzi istniała tajemna więź magiczna między zwierzęciem a jego wizerunkiem namalowanym na ścianie jaskini. Wizerunek ów stanowił coś w rodzaju plastycznego zaklęcia, ułatwiającego złowienie i zabicie zwierza, co miało tak wielkie znaczenie dla ludzkiej egzystencji[8].

Dochodzimy zatem do wniosku, że istnieje względnie niewielka liczba przedmiotów, o których możemy powiedzieć, iż zostały stworzone wyłacznie w celu pełnienia pewnych zadań użytkowych lub też wyłącznie po to, by wywoływać przeżycia emocjonalne. Zdecydowana większość przedmiotów posiada obydwie te cechy łącznie, służąc określonemu celowi praktycznemu i jednocześnie wyrażając pewne pozafunkcjonalne treści, dzięki czemu stają się źródłem przeżyć emocjonalnych, m. in. natury estetycznej.

3. Pojęcie struktury przestrzeni oraz typy struktur

Rozważania, dotyczące wymagań, jakim podporządkowana jest forma przedmiotów wytwarzanych przez człowieka, prowadzą do sformułowania pojęcia struktury przestrzeni, będącego podstawowym pojęciem häringowskiej filozofii formy. W pismach *Häringa* nie znajdujemy precyzyjnej definicji tego pojęcia, jednakże jego sens wynika jasno z treści licznych rozważań na ten temat. Istotę pojęcia struktury ujmuje chyba najtrafniej sformułowanie: "... Zasada, w myśl której w przestrzeni i czasie panuje porządek, jest zasadą strukturalną"[9]. Tak więc istotę pojęcia struktury przestrzeni stanowi uporządkowanie, ład, organizacja przestrzeni - oparte na pewnych ściśle określonych zasadach. *Häring* rozróżnia dwa podstawowe rodzaje zasad, na których opierają się sposoby porządkowania przestrzeni: zasadę organiczną i zasadę geometryczną - a tym samym dwa odpowiadające tym zasadom rodzaje struktury przestrzeni: strukturę organiczną i strukturę geometryczną.

W strukturze organicznej sposób uporządkowania przestrzeni jest określony przez zadanie lub zespół zadań, które przedmiot ma spełniać lub inaczej -przez cel, któremu dany twór przestrzenny służy i funkcje, jakie spełnia. Powyższa zasada formowania przestrzeni stanowi regułę powszechnie obowiązującą w świecie organizmów. Zarówno bowiem ich poszczególne narządy (organy), jak też całe ustroje uformowane są nie po to, aby wyrażać jakieś treści, lecz wyłącznie w celu spełnienia ściśle określonych funkcji życiowych. Jak pisze *Häring*: "... chociaż mają one swój wyraz, to jednak fakt ten

nie ma nic wspólnego ze sztuką, gdyż nie dla wyrazu zostały stworzone"[10]. Sposób uporządkowania przestrzeni, oparty na powyższej zasadzie, powszechnej w naturze, można więc określić mianem organicznej struktury przestrzeni. Nie był on i nie jest obcy również i człowiekowi. Zauważmy, że przedmioty zaliczane przez *Häringa* do grupy pierwszej, podporządkowanej wymaganiom co do celowości, a więc przedmioty *organy* formowane są właśnie w oparciu o powyższą, dominującą w przyrodzie zasadę, można więc, stosując analogię zaliczyć je do struktury organicznej.

Diametralnie odmiennym sposobem formowania przestrzeni jest jej uporządkowanie oparte na zasadach geometrii. System ten, nieznany (z małymi wyjątkami) ani w świecie organizmów, ani też na niższych szczeblach rozwoju ludzkiej cywilizacji, określa *Häring* mianem geometrycznej struktury przestrzeni. Owa oparta na geometrycznych zasadach metoda formowania przestrzeni jest wytworem specyficznie ludzkim, pojawia się dopiero na wyższych szczeblach rozwoju cywilizacji i włada odtąd niepodzielnie całą wielką dziedziną ludzkiej działalności, związaną z formowaniem tworów przestrzennych. Powstanie i rozpowszechnienie się struktury geometrycznej stało się możliwe jedynie dzięki odkryciu przez człowieka podstawowych zasad, rządzących czasoprzestrzenią i stopniowemu powstaniu geometrii jako nauki. Ten przełomowy w dziejach cywilizacji fakt staje się jednocześnie momentem zwrotnym w procesach formowania przestrzeni, pociągając za sobą cały szereg implikacji w wielu innych dziedzinach działalności człowieka, jako istoty społecznej. Oddajmy głos *Haringowi*: "Gdy człowiek odkrył geometrię, pojęcie punktu, prostej, trójkąta, kwadratu, prostokąta, koła i odpowiadających im brył, znalazł również ideę strukturalną, nie leżącą w naturze, ideę strukturalną nie organicznego lecz duchowego rodzaju. (Wprawdzie natura także zna struktury geometryczne, ale w przyrodzie ich celem jest spełnianie zadań życiowych a nie duchowych dla idei geometrii). Odkrycie geometrii zapoczątkowało nową fazę ludzkiego ducha. Doprowadziło ono do powstania tych duchowych dyscyplin, metod myśli i pracy, które zawładnęły kulturami klasycznej starożytności i krajów północy oraz kulturami Inków i Majów w środkowej Ameryce. Nie możemy sobie dziś w pełni uzmysłowić, jak olbrzymia rewolucja dokonała się w rozwoju ludzkiego ducha dzięki takim pojęciom jak abstrakcja, absolut, przestrzeń, liczba, czas itp., które wywodzą się z geometrii"[11].

Termin *geometria*, powtarzający się wielokrotnie w rozważaniach *Häringa*, zasługuje na szczególną uwagę ze względu na przypisywaną mu specyficzną rolę wyróżnika, charakteryzującego typ procesów formowania, jaki dominował w pewnych okresach czasu. Pojęcie to pełni w filozofii *Häringa* rolę umowną, będąc czymś w rodzaju specyficznego skrótu myślowego, oznaczającego przede

wszystkim ściśle określony typ kształtów, podporządkowanych podstawowym, płaskim figurom geometrycznym, jak również ich przestrzennym odpowiednikom, czyli bryłom - a także elementarnym prawom geometrii euklidesowej. Zakres znaczeniowy tego pojęcia jest więc w teorii *Haringa* dość wąski, nie obejmuje bowiem figur, linii i brył o bardziej skomplikowanych kształtach, jak również pojęć wykraczających poza tradycyjną geometrię euklidesową, operującą jedynie trzema wymiarami.

Wprowadzone przez *Häringa* pojęcie struktury, nigdzie przezeń nie definiowane w jednoznaczny i precyzyjny sposób, wymaga pewnych objaśnień. Oto encyklopedyczna definicja tego terminu: "... W najogólniejszym sensie struktura oznacza rozmieszczenie elementów składowych (części) oraz zespół relacji między tymi elementami, charakterystyczny dla danego układu (obiektu, zbioru obiektów, systemu, całości), w sensie węższym - sam sposób podporządkowania wzajemnego elementów składowych i połączenia ich w pewną całość lub też sam zespół (system) zależności pomiędzy elementami danego układu (obiektu) oraz pomiędzy poszczególnymi elementami a całością układu"[12].

Dla rozważań o sztuce i architekturze wydaje się być przydatnym zwięzłe sformułowanie, użyte przez *Marię Gołaszewską*: "... Pojęcie struktury zawiera trzy podstawsowe momenty: całość, jej elementy oraz związki zachodzące między elementami"[13].

Adaptując to sformułowanie do haringowskich rozważań na temat formowania przestrzeni, można powiedzieć, iż całość - to przestrzeń formowana, elementy - to powierzchnie i linie ją ograniczające. Między elementami tymi zachodzą różne typy związków. W zależności od charakteru powierzchni i linii, ograniczających przestrzeń oraz typu związków między nimi, można zatem - idąc tokiem myśli *Häringa* - rozróżnić dwa podstawowe rodzaje struktury przestrzeni - strukturę organiczną - gdy powierzchnie i linie ograniczające przestrzeń nie są prostymi figurami geometrycznymi, lecz nieregularnymi kształtami, trudnymi do ujęcia w kategoriach liczby i miary, a związki między nimi podporządkowane są zależnościom funkcjonalnym (czynnościowym), nie zaś metematycznym abstrakcjom. Jest to typ struktury przestrzeni charakterystyczny dla organizmów, dlatego też nazwa: *struktura organiczna* wydaje się tu być w pełni uzadadniona;

- strukturę geometryczną - gdy powierzchnie i linie ograniczające przestrzeń mają charakter podstawowych figur geometrii euklidesowej, a związki zachodzące między nimi dają się wyrazić w kategoriach prostych zależności matematycznych. Ten typ struktury przestrzeni jest zasadniczo obcy organizmom zwierząt i roślin. Pojawił się on na pewnym szczeblu rozwoju ludzkiej psychiki, jako wyraz zdolności do myślenia abstrakcyjnego.

Zarówno struktura organiczna, jak i geometryczna stanowią, zdaniem *Häringa*, pojęcia historyczne, ściśle związane z określonymi etapami rozwoju procesów cywilizacyjnych. I tak etap trwający od zarania dziejów cywilizacji aż do powstania nauki geometrii określa on mianem organicznego, gdyż sposób formowania przestrzeni przez człowieka nie odbiegał wówczas zasadniczo od tych sposobów, jakie dominowały w przyrodzie. Główną determinantą formy przedmiotu była możliwie jak największa sprawność funkcjonalna, natomiast zagadnienie wyrażania jakichkolwiek treści pobocznych albo w ogóle nie miało znaczenia, albo też pozostawało w sferze zagadnień drugoplanowych.

Stopniowe kształtowanie się podstawowych pojęć geometrycznych i powstanie nauki geometrii doprowadziło do zapoczątkowania nowego etapu w dziejach formowania przedmiotów. Był nim etap struktury geometrycznej, który bezustannie ewoluując, trwa do dnia dzisiejszego. Prawa geometrii euklidesowej odgrywają również pewną rolę w obrębie struktury organicznej. Można tu przykładowo wymienić prawo symetrii, czy też prawo złotego podziału. Jak podkreśla *Herbert Read*, zwłaszcza to ostatnie prawo odgrywa "... dominującą rolę w morfologii świata przyrody, zarówno ożywionej, jak i nieożywionej. Kształty kryształów i muszli, roślin i kwiatów a nawet ciała ludzkiego przejawiają niemal w cudowny sposób podporządkowanie się temu prawu"[14]. Rola tego rodzaju praw ma jednak w przypadku struktury organicznej charakter pomocniczy, nie polega bowiem na dostarczaniu gotowych kształtów, wywodzących się z podstawowych figur geometrycznych i narzucaniu ich niejako z zewnątrz tworom przestrzennym, co jest charakterystyczne dla struktury geometrycznej, lecz jedynie na wykorzystaniu fizycznych praw rządzących materią do spełnienia określonych zadań użytkowych. Ujmując zagadnienie rozwoju struktury przestrzeni w aspekcie historycznym, *Häring* podkreśla, że struktura organiczna stanowi etap chronologicznie wcześniejszy niż struktura geometryczna. Uzupełniając jego rozważania można dodać, że dominacja struktury organicznej przypada na okres od początków życia na ziemi, poprzez wszystkie stadia jego rozwoju, które doprowadziły do powstania gatunku ludzkiego i dalej - poprzez wszystkie wczesne, prymitywne etapy pracywilizacji aż do tego momentu w jej ewolucyjnym rozwoju, w którym pojawiła się specyficzna dla gatunku *homo sapiens* potrzeba wyrazu, będąca jedną z konsekwencji rozwoju psychiki. Proponowane ujęcie problemu struktury organicznej, opierające się na niektórych elementach rozważań *Häringa*, jest niezwykle szerokie, gdyż obejmuje zarówno biologiczne procesy formowania, toczące się w świecie przyrody ożywionej, jak i pierwotne sposoby formowania w cywilizacji ludzkiej, nie odbiegające w swej istocie zbyt dalego od sposobów naturalnych.

4. Pojęcie tzw. *kultury geometrycznej*

Powstanie nauki geometrii, będącej ukoronowaniem długotrwałego procesu rozwoju ludzkich zdolności do myślenia abstrakcyjnego, stanowiło, zdaniem *Haringa*, przełomowy moment w dziejach ludzkiej cywilizacji. Fakt ten pociągnął za sobą daleko idące konsekwencje zarówno w sferze kultury materialnej, czyli w technice, zwłaszcza w dziedzinie metod formowania przestrzeni, jak i we wszelkich dziedzinach kultury duchowej, takich jak sztuka, religia, obyczaje, filozofia, nauka, prawo, polityka, normy społeczne oraz wiele innych. Jak podkreśla wielu autorów, geneza geometrii jako nauki jest niewątpliwie związana z pierwotnymi obserwacjami astronomicznymi, dokonywanymi przez człowieka od najdawniejszych czasów. Nauka ta miała z początku znaczenie wyłącznie praktyczne i zajmowała się przede wszystkim pomiarami ziemi, jak na to wyraźnie wskazuje źródłosłów. Stopniowo jednak zaczęła ona, zdaniem *Haringa*, nabierać również znaczenia szerszego, kosmologicznego, inicjując powstanie nowych idei i stając się tym samym źródłem rozmaitych systemów filozoficznych. Odkrycie geometrii i jej stopniowa metamorfoza z prymitywnego miernictwa w inicjatorkę przemian w wielu dziedzinach kultury zarówno meterialnej, jak i duchowej, ma dla ludzkich kultur znaczenie nie tylko techniczne, jako że umożliwia doskonalsze panowanie nad materią, lecz również ogromne, choć nie doceniane znaczenie filozoficzne. Zdaniem *Häringa* prawa geometrii są źródłem pojęcia ładu i porządku, dzięki któremu stało się możliwe stworzenie podstaw organizacji we wszelkich dziedzinach ludzkiej działalności, tym samym geometria odegrała rolę jednego z najistotniejszych czynników, umożliwiających rozwój cywilizacji. Do podobnych wniosków dochodzą także inni badacze. Jak pisze *Zygmunt Freud*:
"... Obserwacja wielkich prawideł astronomicznych dała ludziom nie tylko wzór, lecz także pierwsze punkty zaczepienia, jeśli chodzi o wprowadzenie ładu do ich własnego życia"[15].

Nie oznacza to bynajmniej, że w świecie przyrody ożywionej panuje bezład i chaos, tym niemniej ład obserwowany w świecie organizmów ma całkowicie odmienny charakter, niż ład geometryczny, jest bowiem pozbawiony pryncypialności abstrakcyjnego systemu, dzięki czemu umożliwia formowanie przestrzeni w sposób elastyczny. Owo pojęcie ładu w jego znaczeniu geometrycznym zaczyna stopniowo obejmować wszelkie dziedziny ludzkiej działalności, przyczyniając się w niemałym stopniu do powstania struktur społecznych, politycznych, a przede wszystkim oddziaływając na dziedzinę formowania przestrzeni środowiska

ludzkiego. Fakt, iż geometria zaczęła odgrywać decydującą rolę w procesach wytwarzania wszelkiego rodzaju przedmiotów, wyciskając jednocześnie piętno na wielu dziedzinach ludzkiego życia, ma wedle *Häringa* tak doniosłe znaczenie dla dalszej ewolucji kultury, że nie waha się on określić wszystkich następnych etapów historycznych mianem *kultury geometrycznej*. Okres *kultury geometrycznej* trwa więc od momentu odkrycia geometrii wraz z jej wszelkimi filozoficznymi implikacjami, poprzez kolejne etapy rozwoju cywilizacji aż do czasów najnowszych. W tym specyficznym, dość jednostronnym ujęciu *kultura geometryczna* stanowiłaby swojego rodzaju szczebel, który osiągnęły w swym rozwoju prawie wszystkie wielkie kultury światowe, także i pozaeuropejskie.

Trudno nie zauważyć, iż powyższe stanowisko *Häringa*, dotyczące relacji geometria - kultura, w znacznym stopniu absolutyzuje rolę geometrii, przypisując jej znaczenie wszechobecnego czynnika, katalizującego wszelkie najistotniejsze przemiany w procesach rozwoju kultur. Polemika z tego rodzaju stanowiskiem nie jest jednakże celem niniejszej pracy, należałoby jej bowiem dokonać z pozycji wielu nauk. Interesuje nas natomiast jedynie wąski wycinek tego rozległego zagadnienia, obejmujący znaczenie geometrii w procesach formowania przestrzeni dla potrzeb człowieka, szczególnie zaś w dziedzinie kształtowania jego bezpośredniego środowiska.

5. Rola geometrii euklidesowej w procesach formowania przestrzeni

Człowiek pierwotny, tworząc przedmioty służące mu jako narzędzia w walce o podporządkowanie sobie środowiska przyrodniczego, kierował się obowiązującą powszechnie w świecie organizmów zasadą uzyskiwania jak największej użyteczności. Uzyskanie maksymalnej sprawności funkcjonalnej przedmiotów, którymi się posługiwał, miało ogromny wpływ na dalsze jego losy, dlatego też zasadniczym czynnikiem warunkującym formę przedmiotu był cel, któremu przedmiot ten miał służyć. W warunkach nieubłaganej walki o byt wyrażanie przez formę przedmiotu jakichkolwiek treści, nie związanych bezpośrednio z jego funkcjonowaniem, należało do zagadnień drugoplanowych. Dlatego też we wczesnym okresie rozwoju cywilizacji rola czynnika wyrazu w kształtowaniu przedmiotów była raczej niewielka. W okresie tym, na skutek nieznajomości przez człowieka praw rządzących materią, kształtowanie wszelkiego rodzaju przedmiotów miało charakter intuicyjny, zaś tworzywa, jakimi się wówczas posługiwano, czerpane były bezpośrednio z przyrodniczego otoczenia, jedynie w minimalnym stopniu podlegające obróbce. Wznosząc swe pierwotne schronienia, człowiek używał takich materiałów, jak nieobrobiony kamień, niewypalana glina, pręty bambusa, pnie

drzew itp. Dzięki powszechnemu stosowaniu zasady maksymalnej użyteczności i nieznajomości jakichkolwiek innych praw formowania przestrzeni, a także dzięki prymitywnym sposobom traktowania tworzywa, kształty powstające w wyniku takich metod formowania posiadały specyficzny charakter, zbliżający je do kształtów spotykanych w przyrodzie ożywionej. Pokrewieństwo typów uformowań świadczy w tym przypadku dość wyraźnie o tym, że stosowane w przyrodzie metody formowania przestrzeni stały się pierwowzorem działalności człowieka.

Przełomowym momentem w rozwoju techniki, rozumianej jako opanowywanie środowiska przyrodniczego, było - zdaniem *Häringa* - pojawienie się geometrii. Stała się ona swego rodzaju zbiorem prawideł kształtowania przestrzeni, co umożliwiło człowiekowi porzucenie wyłącznie intuicyjnego podejścia do zagadnienia formy. Jak pisze *Häring*:

"... Kształtowanie jest nauką, którą człowiek przechodzi, aby być wprowadzonym do twórczych tajemnic przyrody. W tej nauce rozpoczął się nowy rozdział, gdy ludziom podano prawidła geometrii i liczby. Dotąd cała działalność w dziedzinie kształtowania była dalszym ciągiem tworzenia kształtów natury rękami człowieka. Biegła ona drogą czystej intuicji. Dopiero geometria wskazała drogę świadomego kształtowania. Całość rozpoczętego odtąd procesu tworzenia ukazuje się jako wielkie dzieło nauczania, przebiegające drogą techniczną oraz duchową. Geometria daje człowiekowi do rąk rusztowanie, aby przy jego pomocy mógł ujarzmić przestrzeń i czas, w które go wprowadza nauka. Wielkie figury geometrii: trójkąt, kwadrat, prostokąt i koło wraz z bryłami, wskazują człowiekowi w swoich jakościach przestrzennych prawidła porządku twórczego, w oparciu o które może być zbudowane panowanie nad przestrzenią"[16].

Tak więc geometria euklidesowa, będąc zbiorem zasad formowania przestrzeni, stała się tym samym niezbędnym czynnikiem, warunkującym rozwój techniki. *Häring* podkreśla jednak wyraźnie, że rola, jaką odegrała geometria w procesach formowania przestrzeni, dokonywanych przez człowieka, jest dwoista. Z jednej bowiem strony narzuciła ona tym procesom sztywny system obowiązujących form, który przez długie okresy czasu uniemożliwiał jakiekolwiek poważniejsze odstępstwa, hamując tym samym rozwój inwencji, zabijając swobodę twórczą i prowadząc w ostatecznej konsekwencji do skostnienia i impasu, w jakim znalazła się architektura w XIX w., z drugiej zaś strony zasady geometrii wraz z ich wszelkimi implikacjami stały się jedną z podstaw rozwoju techniki, która umożliwiła wydobycie się ludzkiej działalności w dziedzinie budowania ze wspomnianego wyżej impasu.

6. Geneza i istota architektury

Działalność człowieka w dziedzinie budowania pierwotnie opierała się na identycznych zasadach, jakie obowiązywały w odniesieniu do wszelkich pozostałych wytwarzanych przezeń przedmiotów. Kierowano się przede wszystkim ideą jak największej użyteczności, nie dbając początkowo w ogóle o sprawy wyrazu. Postępowanie tego rodzaju wynikało z trudnych warunków życia pierwotnego człowieka, który większość swej energii zużywał w walce z wrogimi mu siłami przyrody. Utrzymanie fizycznego istnienia jednostki, a tym samym biologicznej egzystencji gatunku - oto dwa podstawowe cele działalności ówczesnego człowieka, którym wszelkie inne musiały ustąpić miejsce. W odniesieniu do pierwotnych budynków oznaczało to, że powinny one przede wszystkim zapewnić ich użytkownikom konieczne schronienie przed agresją dzikich zwierząt, ludzi oraz klimatu. Było to najistotniejszym zadaniem ówczesnych budynków, zatem ich forma musiała jak najlepiej odpowiadać spełnianiu takiej roli. W miarę jednak zdobywania i utrzymywania przez gatunek ludzki coraz bardziej uprzywilejowanych pozycji w świecie istot żywych zaczyna wzrastać rola czynników wyrazu w kształtowaniu wszelkich przedmiotów, w szczególności zaś budynków wszelkiego rodzaju. Prosta użyteczność już nie zadowala człowieka, który osiągnąwszy ustabilizowaną pozycję w świecie otaczającej go przyrody, zaczyna zwracać swą uwagę na wyższe, ponadbiologiczne cele. Na wyższych etapach rozwoju ludzkiej psychiki pojawia się potrzeba wyrażania poprzez formę przedmiotów, w tym także i budynków rozmaitych treści kulturowych, takich jak np. idee filozoficzne, religijne, społeczne, a także dominujące współcześnie upodobania estetyczne. Nadal jednak nieznajomość praw rządzących przestrzenią powoduje, iż kształty przedmiotów, a więc i budynków, nie są poddane żadnym zewnętrznym, pozafunkcjonalnym zasadom formowania, wywodząc się jedynie z dążenia do użyteczności.

Pojawienie się podstawowych pojęć geometrycznych stanowi przełom w dziejach budowania. Odkrycie kąta prostego oraz podstawowych figur geometrycznych na nim opartych, takich jak kwadrat czy prostokąt, stało się źródłem diametralnie odmiennego podejścia do tworzyw, jakie stosowano w budownictwie. Fakt, iż np. bloki kamienne zaczęto obrabiać w kształcie prostopadłościanów wiąże się bowiem nie tylko z zastosowaniem doskonalszych narzędzi obróbki. Aby można było obrabiać kamień w taki właśnie sposób, musiała najpierw powstać w umyśle ludzkim abstrakcyjna idea prostopadłościanu, nie znana w przyrodzie w żadnej postaci. Zatem w wyniku odkrycia abstrakcyjnych pojęć porządkujących przestrzeń oraz ich zastosowania w dziedzinie formowania przedmiotów, pierwotne, ściśle związane z przyrodą

budownictwo przekształciło się stopniowo w złożoną, wieloma nićmi powiązaną z kontekstem kultury materialnej i duchowej sztukę budowania - czyli architekturę. Jak pisze *Häring:*

"... dzięki odkryciu geometrii powstała i architektura. Jest ona nie do pomyślenia bez geometrii. Stanowi ona demonstrację treści kosmologicznej podstawowych figur geometrycznych. Jako demonstracja ma naturę ekspresyjną, ale przedmniotem demonstracji jest ideologia pojęć strukturalnych. Jasne jest, że możemy zrozumieć architekturę w jej odmianach od strony strukturalnej, a nie od strony demonstracji. To, co znaleziono w geometrii, było biegunem tego, co żywe i ruchliwe, to było absolutne i nie przejściowe - było to abstrakcja. Najdoskonalej wyraża się to w prostopadłościanie, który słusznie nazywamy początkiem i ideą architektury"[17].

Rola geometrii w procesie stopniowego przekształcania się prymitywnego budownictwa w architekturę nie ograniczała się wyłącznie do aspektów technicznych, tj. do stworzenia systemu reguł,umożliwiających bardziej racjonalne i sprawne posługiwanie się tworzywami wszelkiego rodzaju. Zdaniem *Häringa* jej znaczenie polega także i na tym, że przyczyniła się do powstania całego systemu zasad estetycznych, które odtąd zaczęły dominować w procesach nadawania formy. Reguła złotego podziału, zasada symetrii, kanony *Lizyppa* i *Polikleta* oraz wiele innych reguł aż po współczesny nam *Modulor Le Corbusiera* opierają się na zasadzie geometrycznego podziału odcinka w ściśle określonych proporcjach. Z tego samego źródła wywodzą się także wszelkie traktaty o proporcjach w architekturze odgrywajace tak istotną rolę w starożytności i od renesansu aż po wiek XIX włącznie. Wedle *Häringa*: "Prawidła estetyczne znajdują się w państwie geometrii i polegają na strukturach porządkujących przestrzeń oraz prawidłach harmonii, które wywodzą tematy strukturalne z figur geometrycznych"[18]. W świetle powyższych oraz wielu innych stwierdzonych faktów historycznych tezę *Häringa* o geometrycznej genezie prawideł estetycznych należy uznać za wysoce prawdopodobną.

Rozwijając zatem konsekwentnie powyższą myśl *Haringa,* można dojść do wniosku, że pojawienie się geometrii euklidesowej stanowiło punkt zwrotny w procesach ewolucji pojęć estetycznych. Odtąd kształty wywodzące się z podstawowych figur geometrycznych lub też same te figury uznane zostały za wzory piękna. Geometryczne zagadnienie wzajemnych proporcji poszczególnych wymiarów i części budowli stało się jednym z najważniejszych problemów w dziedzinie budowania. Z chwilą kiedy kształty wywodzące się z geometrii euklidesowej uznano za piękniejsze od wszelkich innych, stało się oczywiste, że przy wznoszeniu budowli (a zwłaszcza niektórych typów budowli) zaczęto się posługiwać wyłącznie tą uprzywilejowaną kategorią kształtów. Nie było to

jednak podyktowane wyłącznie dążeniem do piękna - chodziło również i o to, by forma budynków wyrażała fakt opanowania przez człowieka podstawowych praw rządzących przestrzenią, co mogło być i niewątpliwie było powodem dumy i satysfakcji. Skoro zaś zgodzono się powszechnie, że figury geometryczne są ideałem piękna, wyrażając przy tym ludzką satysfakcję z faktu poznania podstawowych praw przyrody - to stąd już tylko krok do narzucenia tych figur formom budynków, bez względu na szczególne cele i zadania, jakie budynki te powinny wypełniać. Forma budynków zaczyna być więc odtąd określana niejako a priori w umyśle człowieka.

Niezależnie od tych dwóch podstawowych przyczyn stosowania form geometrycznych w architekturze istniały również, zdaniem *Häringa*, inne przyczyny tego faktu, które można określić mianem przyczyn irracjonalnych. Figury geometrii euklidesowej zawierały bowiem niegdyś szczególną symbolikę magiczną, później zaś religijną. Nadawanie pewnym budowlom kształtów geometrycznych mogło więc mieć znaczenie symbolu magicznego czy religijnego, mającego wywierać określone działanie na siły nadprzyrodzone. Miało to szczególnie znaczenie w przypadku budowli związanych z kultem religijnym i kultem zmarłych, a więc w przypadku świątyń oraz grobowców. Zdaniem *Häringa* architektura "ćwiczyła się na budowlach dla bogów i zmarłych, którzy nie stawiali żadnych wymagań"[19]. W budynkach tego rodzaju wymagania co do użyteczności są istotnie zredukowane do minimum, dominują natomiast zdecydowanie wymagania co do wyrazu. Forma świątyni wyraża takie treści, jak potęga bóstwa, jego tajemniczość i niedostępność lub przeciwnie: dobroć i łaskawość dla wszystkich śmiertelnych. Podobnie forma piramidy egipskiej, a więc grobowca, wyraża potęgę faraona, jego boskie pochodzenie i nieprzebytą przepaść oddzielającą go od poddanych. Formy wypracowane na budynkach, przeznaczonych dla bogów i zmarłych zostały później stopniowo zaadoptowane dla budynków, użytkowanych przez ludzi, aczkolwiek nie zwykłych śmiertelników, jedynie władców i wszelkiego rodzaju jednostki, stojące na wyższych szczeblach hierarchii społecznej.

Tezy powyższe wydają się jednak nie uwzględniać powszechnie znanego faktu, iż architektura świątyń czerpała pierwotnie wzory z budownictwa mieszkalnego, co było zjawiskiem obserwowanym w kręgach kulturowych całego świata. Świątynia pogańska (nie tylko grecka czy rzymska) uważana była za dom bóstwa, które - wedle wierzeń - stale w nim przebywało, zatem plan świątyni stanowił rozwinięcie i udoskonalenie siedziby mieszkalnej człowieka. Sytuacja ta zaczęła ulegać zmianie dopiero na wyższych szczeblach rozwoju ewolucyjnego wierzeń religijnych (zarówno w religii chrześcijańskiej, jak i w niektórych innych religiach), gdy świątynia zaczęła być uważana nie tylko za siedzibę

bóstwa, lecz także i za miejsce zgromadzeń wiernych. Podobnie przedstawia się sprawa w przypadku siedzib władców, które są na ogół we wszelkich kręgach kulturowych rozwinięciem idei domostwa zwykłego człowieka, różniąc się odeń jedynie skalą i bogactwem form. Chronologicznie wcześniejszym etapem rozwoju budowania było więc wykształcenie się pierwotnych form ludzkich siedzib, później zaś przyszła kolej na *siedziby* bogów, zmarłych oraz władców, czyli świątynie, grobowce i pałace. Teza *Häringa* o zapożyczeniu form, wypracowanych na obiektach kultu bogów czy zmarłych oraz siedzibach władców i przeniesieniu ich na inne dziedziny budownictwa jest słuszna jedynie w odniesieniu do budowli użyteczności publicznej, takich jak teatry, termy, siedziby władz i urzędów, biblioteki i in., nie ma natomiast pokrycia w faktach, jeśli chodzi o budownictwo mieszkalne.

Wątpliwości budzi również przemilczanie przez *Häringa* faktu, że architektura murowana we wczesnych stadiach swego rozwoju kontynuowała formy, wypracowane przez budownictwo drewniane, co również jest prawidłowością, dającą się obserwować we wielu kręgach kulturowych, zwłaszcza zaś takich, w których zarówno drewno, jak kamień i glina były równie łatwo dostępnymi tworzywami. Zastosowanie zasad geometrii euklidesowej w dziedzinie budownictwa musiało zatem nastąpić, zanim zaczęto używać takich tworzyw, jak kamień czy cegła. Wiązanie więc początków architektury, jako sztuki budowania, z faktem stosowania materiałów ciężkich i sztywnych, jak kamień, zarówno sztuczny, jak i naturalny, należy uznać za nieuzasadnione.

Istotną rolę w procesie ewolucji pierwotnego, prymitywnego budownictwa w wysoko rozwiniętą sztukę formowania przestrzeni, jaką stała się architektura, odegrało zdobienie przedmiotów. Jak pisze *Häring*: "Ciało przedmiotów i broni, podobnie jak i ciało człowieka, zostało pomalowane i ozdobione, w jego mięśnie wszczepiono odznaki, które później zwyrodniały w ornament, tatuaż i zniekształcenia"[20]).

Zagadnienie zdobienia przedmiotów i jego geneza, jak również psychologiczne i socjologiczne uwarunkowania, stanowią rozległy problem, który może być przedmiotem odrębnej pracy. Podobnie jak i *Häring*, wielu innych badaczy przypisuje duże znaczenie wyjątkowej roli, jaką odegrało pojawienie się potrzeby zdobienia w rozwoju kształtowania przedmiotów. Oto co pisze na ten temat *Herbert Read*: "... nadeszła chwila w rozwoju cywilizacji, kiedy zaczęto wybierać między przedmiotami o jednakowej sprawności funkcjonalnej, ale o różnych kształtach"[21]). I dalej: "... Potrzeba ozdoby ma charakter psychologiczny. Istnieje w człowieku pewne określone uczucie, nazywane horror vacui (obawa próżni). Wyraża się ono w niechęci do tolerowania pustej przestrzeni.

Najsilniej występuje to uczucie u pewnych ras dzikich oraz w schyłkowych (dekadenckich) okresach cywilizacji"[22].

W rozważaniach *Häringa* problem powyższy został jedynie zasygnalizowany przez stwierdzenie faktu, że w określonym momencie procesu historycznego zaczęto (z takich lub innych powodów, których bliżej nie analizuje) ozdabiać przedmioty codziennego użytku, takie jak broń, sprzęty, ubiory, a także ciało ludzkie. Od tego momentu (określenie *moment* ma tu oczywiście znaczenie umowne), który można uznać za początek wymagań co do wyrazu, datuje się wspomniany już podział wszystkich przedmiotów wytwarzanych przez człowieka na trzy podstawowe grupy klasyfikacyjne, przy czym podstawą tego podziału jest wzajemna relacja wymagań co do wyrazu i co do celowości.

Gdy tylko człowiek zaczął ozdabiać wznoszone przez siebie budowle, rozpoczął tym samym nowy etap w procesach rozwoju budowania, stawiając budynkom wymagania dotyczące nie tylko użyteczności, lecz również i wyrazu. Stanowiło to pierwszy krok na drodze do powstania architektury, rozumianej jako *sztuka* budowania. Drugim kolejnym krokiem stało się powstanie estetyki geometrycznej, wyrosłej na gruncie podstawowych praw i figur geometrii euklidesowej. Moment ten należy zdaniem *Häringa* uznać za właściwy początek architektury.

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na wyraźne rozróżnienie, jakie wprowadza *Häring* pomiędzy pojęciami budowania i architektury, a zarazem na specyficzny sposób definiowania tych pojęć. Architektura jest więc dla *Häringa* tym rodzajem działalności człowieka w dziedzinie formowania przestrzeni, który zakłada dominację formy nad funkcją, a tym samym *narzucanie* budynkom formy przyjętej a priori i podporządkowanej ustalonym prawidłom estetycznym, opartym na zasadach geometrii euklidesowej. Takie pojmowanie architektury w ścisły sposób wiąże jej powstanie z odkryciem podstawowych praw geometrii, która odtąd dostarcza ściśle określonych form przestrzennych, stosowanych w pewien ustalony sposób. Architektura, wiążąc się nierozerwalnie z geometrią euklidesową, wyraża pewne treści kosmologiczne, symbolizowane przez figury tej geometrii i jako taka ma charakter wybitnie ekspresyjny. Fakt ten jest ścisłą konsekwencją ewolucji procesów formowania, która doprowadziła do rozdźwięku pomiędzy wymaganiami, dotyczącymi wyrazu a wymaganiami funkcji i ustaliła prymat wymagań wyrazu, co było na ogół sprzeczne z istotą i indywidualnością formowanych obiektów.

W przeciwieństwie do architektury, operującej gotowymi formami, które są narzucane obiektom niejako przemocą, budowanie zajmuje się poszukiwaniem najodpowiedniejszej formy obiektów. Ostateczna forma przedmiotu (w szczególności zaś obiektu budowlanego) jest tu wynikiem procesu formowania, a nie

jego punktem wyjścia, jak to ma przeważnie miejsce w architekturze. Zdaniem *Häringa* cała działalność ludzka w zakresie formowania przestrzeni, mająca miejsce przed odkryciem praw geometrii i powstawaniem geometrii jako nauki, nie ma nic wspólnego z architekturą w powyższym rozumieniu tego pojęcia i powinna być określana mianem budowania.

Budowanie i architektura zatem - to dwa różne światy. Budowanie jest kontynuacją procesów formowania przestrzeni, przebiegających w sposób charakterystyczny dla świata przyrody, tj. podporządkowanych zasadzie dominacji użyteczności nad ekspresją - i w tym znaczeniu możemy powiedzieć, iż ma ono charakter organiczny. Architektura natomiast, operując zbiorem sztucznych, nie spotykanych na ogół w przyrodzie ożywionej form geometrycznych, narzucanych obiektom, tak jak zdobywca narzuca władzę podbitym ludom, nie ma nic wspólnego ze światem przyrody, należąc w sposób oczywisty do świata wysublimowanej kultury duchowej. Jak pisze *Häring*: "... sądzimy jednak, że architektura i budowanie to dwa zupełnie różne pojęcia, dlatego też nie dają się ze sobą pogodzić jak kryształ i kwiat"[23].

Rozróżnienie: architektura - budowanie jest w rozważaniach *Häringa* konsekwencją wprowadzonego poprzednio podziału struktur przestrzeni na dwa zasadnicze typy: strukturę geometryczną i organiczną. I tak architektura jest wytworem struktury geometrycznej, budowanie natomiast wiąże się z pojęciem struktury organicznej. Analogia między budowaniem - czyli procesem formowania przestrzeni przez człowieka - a tworzeniem formy organizmów żywych, stanowiąca podstawę filozofii *Haringa*, opiera się na racjonalnych przesłankach, zaczerpniętych z przyrodoznawstwa. Jeśli się bowiem bliżej przyjrzymy zagadnieniom formy istot żywych, spostrzeżemy, iż istotnie w przyrodzie ożywionej forma organizmu zwierzęcia czy rośliny wywodzi się ściśle ze specyficznych funkcji życiowych, jakie organizm ten spełnia. Podstawowym kryterium kwalifikacyjnym formy organizmów jest przydatność do spełniania określonych celów, od tego bowiem zależy, czy organizm przetrwa w walce o byt. Celowość uformowania i osiągana dzięki niej sprawność funkcjonalna - oto podstawowe zasady obowiązujące w procesach formowania organizmów i ich części, czyli organów. Nie można zatem odmówić słuszności spostrzeżeniu *Häringa*, że *kształt jest organem wypełnienia życia* [24]. Kształtowanie organizmów żywych jest zatem podporządkowane wyłącznie wymaganiom co do celowości, gdyż wymagania dotyczące wyrazu są w świecie przyrody nie znane. Jedyną treścią, jaką wyraża forma organizmu żywego, jest zespół zadań życiowych, które organizm ten musi spełniać w celu zachowania swej biologicznej egzystencji, nigdy natomiast nie wyraża ona żadnych treści nie związanych bezpośrednio z funkcjonowaniem organizmu - bo takie nie istnieją. Sam fakt

wyrażania istoty funkcji przez formę nie ma zresztą w świecie przyrody żadnego znaczenia. Fakt ten został spostrzeżony przez człowieka i dopiero człowiek nadał mu istotne znaczenie w swojej działalności formowania. Pojęcie wyrazu jest więc pojęciem specyficznie ludzkim, które powstało na pewnym etapie ewolucyjnego rozwoju ludzkiej psychiki i od tego momentu odgrywa ważną, a niekiedy decydującą rolę w procesach kształtowania przestrzeni przez człowieka.

Jak z powyższego wynika - forma stanowi w przyrodzie zawsze rezultat procesu formowania, nigdy zaś jego punktu wyjścia, innymi słowy - forma nigdy nie jest przyjmowana a priori i narzucana organizmom z zewnątrz, zgodnie z jakąś uprzednią ideą. *Häring* określa tę regułę mianem formowania *od wewnątrz na zewnątrz*. Uformowanie organizmu jest więc jakby zewnętrzną powłoką, ściśle dopasowaną do istoty i charakteru znajdującego się wewnątrz niej *szkieletu funkcjonalnego*.

Interpretując powyższy pogląd *Häringa*, można stwierdzić, że kierunek przebiegu procesu formowania w przypadku organizmów jest następujący: najpierw rozwiązuje się zespół zadań, które musi spełniać żyjący organizm, w wyniku czego powstaje ów wspomniany wyżej *szkielet funkcjonalny*, będący ideą uformowania lub też czymś w rodzaju planu. Plan ten zawiera zawiązki wszystkich podstawowych cech przyszłego uformowania. Jest to zatem pierwszy etap tworzenia formy - etap ideowy. Etap następny - to materializacja idei, czyli jej urzeczywistnienie w konkretnym tworzywie. Tworzywo to rozmieszczane jest w przestrzeni w taki sposób, że stanowi jakby obudowę, czy osłonę *szkieletu funkcjonalnego*, coś w rodzaju *skóry* na nim napiętej i ściśle doń przylegającej. Kolejność powyższa jest logiczna, rzecz jasna bowiem, że najpierw tworzy się szkielet, a później go obudowuje.

Tak więc uprzednie określenie formy nie jest w przyrodzie znane, a tym samym nie ma żadnych uprzywilejowanych kategorii form, stosowanych w procesach formowania organizmów. Zwłaszcza zaś nie stosowane są w świecie istot żywych figury geometrii euklidesowej. Sztywne, pryncypialne figury geometryczne znajdują się bowiem w jaskrawej sprzeczności z charakterem procesów życiowych, wymagających form elastycznych, podatnych na rozmaitego rodzaju zmiany, zachodzące w środowisku życiowym organizmu.

7. Struktura a tworzywo

Pojęcie architektury wiąże się nierozerwalnie ze strukturą geometryczną, której jest wytworem. Nie było ono znane w okresie pierwotnej dominacji struktury organicznej, a co więcej - zdaniem *Häringa* - ulegnie całkowitej

regresji na etapie organicznym współczesnym, ku któremu zdąża ewolucja procesów formowania. Jednym z przejawów ścisłego związku architektury ze strukturą geometryczną jest specyficzny sposób podejścia do zagadnień materiałowych i konstrukcyjnych. Materiały stosowane w architekturze - to przeważnie kamień i cegła, tworzywa z natury nieelastyczne, sztywne i ciężkie nadające się doskonale do formowania masywnych brył, podporządkowanych kanonom geometrii euklidesowej, nie zaś zasadom użyteczności. Stosowanie takich właśnie materiałów wynikało z akceptacji zasad estetyki geometrycznej i wycisnęło na większości dzieł architektonicznych specyficzne piętno sztywności, masywności i ciężkości. Repertuar form architektonicznych wypracowany został - jak już wspomniano - w oparciu o budynki przeznaczone dla bogów (świątynie) i dla zmarłych (grobowce), potem dopiero formy te zaczęto stosować w budynkach przeznaczonych dla ludzi. Nieadekwatność wypracowanych w ten sposób sztywnych geometrycznych form oraz nieelastycznych materiałów w stosunku do zmiennych i wymagających elastyczności procesów życiowych ludzi, dla których budynki te wznoszono, stała się jedną z najbardziej charakterystycznych cech formowania architektonicznego. Tymi samymi cechami, tj. sztywnością i ciężkością, odznaczały się też stosowane przez architekturę konstrukcje, preferujące układy płaskie i prostoliniowe, jak słupy i belki i charakteryzujące się znacznym zużyciem materiału oraz niezdolnością do przekrywania dużych rozpiętości.

W przeciwieństwie do struktury geometrycznej z jej specyficznym wytworem - architekturą - w dziedzinie struktury organicznej i związanego z nią budowania stosowano materiały lekkie i elastyczne, bardzo często wprost pochodzenia organicznego, jak np. drewno czy skóra, których właściwości umożliwiają formowanie, odpowiadające zmiennym potrzebom złożonych procesów życiowych. Także i stosowane typy konstrukcji cechuje elastyczność, lekkość i małe zużycie materiału. Stosowane są konstrukcje wiszące (znane u ludów pierwotnych mosty z lian), umożliwiające pokonywanie znacznych rozpiętości, dalej - rozmaitego rodzaju plecionki (wiklina, bambus) oraz konstrukcje i materiały umożliwiające swobodne modelowanie formy, jak np. nie wypalana, a jedynie suszona na słońcu glina.

8. Struktura a krąg kulturowy

Ważnym elementem häringowskiej analizy procesów formowania jest teza, iż typ struktury dominujący na danym terytorium uzależniony jest od kręgu kulturowego, do którego przynależą ludy, zamieszkujące ów obszar.

Zgodnie z tą tezą trytorium Europy można podzielić na dwa odrębne kręgi kulturowe: krąg kultury basenu Morza Śródziemnego, obejmujący południe Europy i określany przez *Häringa* kręgiem kultury *łacińskiej* oraz krąg kultur północno-europejskich, określanych przezeń jako *nordyckie*. Typem struktury dominującym w kręgu kultury *łacińskiej* jest struktura geometryczna, natomiast narody Europy północnej zdecydowanie preferują organiczny system formowania przestrzeni. Granica między tymi strefami nie jest oczywiście ostra - można bowiem zaobserwować wzraźne przenikanie się obydwu kręgów, tj. występowanie w kręgu *łacińskim* tendencji organicznych oraz w kręgu *nordyckim* tendencji geometrycznych. Wprowadzony podział ma więc charakter upraszczający i umowny, nie obejmując np. całych wielkich obszarów Europy wschodniej.

Proces ewolucyjnego przekształcania się struktury geometrycznej w organiczną uważa *Häring* za prawidłowość obowiązującą w kręgu kultury basenu Morza Śródziemnego. W kręgu północnne proces ten przebiega ze znacznie mniejszą intensywnością ze względu na to, że elementy struktury organicznej były tam niezwykle silne od początku ewolucji formowania.

W häringowskim subiektywnym ujęciu dzieje architektury europejskiej są bezustanną walką dwóch przeciwstawnych tendencji: organicznej, reprezentowanej przez narody północne i geometrycznej reprezentowanej przez południe Europy. Okresowe zdobywanie przewagi na przemian przez jedną lub drugą tendencję wyznacza kolejne epoki historyczne w rozwoju architektury. Zasadniczo jednak jedynym momentem uzyskania wyraźnej przewagi przez tendencję organiczną był okres gotyku, przed i po którym zdecydowanie dominowała tendencja geometryczna.

Pogląd *Häringa*, wyrażający przekonanie, że istnieje związek pomiędzy środowiskiem geograficzno-przyrodniczym a typem preferowanej struktury przestrzeni, należy potraktować z dużą dozą krytycyzmu. Stanowisko to wywodzi się ze znanej w socjologii teorii tzw. determinizmu geograficznego zakładającej, że istnieje "ścisła i jednokierunkowa zależność między cechami środowiska naturalnego a cechami psychicznymi ludzi w nim żyjących oraz procesami społecznego współżycia i twórczości kulturalnej"[25]. Jak wykazują badania socjologiczne, zależność człowieka od środowiska geograficznego jest tym mniejsza. im wyższy jest stopień rozwoju cywilizacji, a tym samym im bogatszy jest zasób środków technicznych, którymi człowiek dysponuje w procesie opanowywania przyrody[26]. Zatem proponowany przez *Häringa* podział Europy na dwie odrębne strefy geograficzno-kulturowe, związane z dominacją określonej struktury przestrzeni, mógł mieć pewne cechy słuszności jedynie w odniesieniu do pierwotnych okresów rozwoju kultur, gdy zasób środków technicznych pozostających do dyspozycji człowieka był jeszcze nader ubogi, natomiast aktual-

ność tego podziału w czasach współczesnych jest co najmniej wątpliwa. Wątpliwości budzi również teza o uwarunkowanych cechami środowiska przyrodniczego predyspozycjach psychicznych ludzi zamieszkujących to środowisko do preferowania określonego typu struktury przestrzeni, czy choćby określonego typu form przestrzennych, co - jest uprzednio wykazano - nie jest jednoznaczne.

Zagadnienie predyspozycji psychicznych w procesie wyboru określonego rodzaju kształtów nie zostało jak dotąd dostatecznie wyjaśnione, mimo licznych prób podejmowanych w tym zakresie. Jedną ze szczególnie interesujących, choć również dyskusyjnych, prób tego rodzaju jest proponowana przez *Herberta Reada* hipoteza, usiłująca wyjaśnić te zjawiska w oparciu o kategorie psychoanalizy. Oto co pisze na ten temat *Read*:

"... Pragnę obecnie stwierdzić, że - prócz innych - istnieje dodatkowy typ kształtu, a mianowicie kształty, przy których projektowaniu lub wyborze decydują nasze władze podświadome. Dla krótkiego wyjaśnienia posłużę się terminnami teorii *Freuda*, według której istnieją trzy poziomy aktywności umysłowej: poziom świadomości (wyobrażenia), poziom półświadomości albo inaczej przedświadomości, tzn. poziom marzeń na jawie lub snów, zazwyczaj poniżej poziomu świadomości, lecz dostępny we śnie i hipnozie oraz trzeci poziom, podświadomości lub inaczej tzw. "Id", czyli tłumiony całkowicie poziom nieświadomej aktywności psychicznej. Uważam za możliwe, że - niezależnie od kształtów, które przemawiają do naszych świadomych upodobań już omówionych - mogą istnieć kształty specyficzne dla każdego z tych poziomów, odwołujące się do półświadomych i podświadomych poziomów naszej psychiki. Na poziomie półświadomości tego rodzaju kształty będą zapewne przemawiały do nas symbolicznie, zawsze - zgodnie z teorią *Freuda* - na podłożu seksualnym. Natomiast na poziomie podświadomości kształty takie mogą być o wiele mniej specyficzne. Zapewne nigdy nie będziemy mieli ścisłej wiedzy w tej materii, gdyż w takiej otchłani mogą się kryć wrażenia z przeżyć przedurodzeniowych, z urazów porodowych, a nawet - jak to pragną zasugerować niektórzy psychologowie - przeżyć rasowych. Z powodów, których nie potrafimy określić w sposób prawdopodobny, wspomniane przeżycia czy stany psychiczne mogą stwarzać w nas nieświadome upodobania do pewnych kształtów czy postaci"[27].

Powyższy pogląd doskonale ilustruje niezadowalający stan naszej wiedzy w zakresie psychologii formy. Należy się spodziewać, że badania w tej dziedzinie dostarczą nam bardziej przekonywujących prób rozwiązania powyższych problemów, niż te, które znajdujemy w rozważaniach *Häringa*.

9. Organiczność a technika

Szczególne miejsce w rozważaniach *Häringa* zajmuje zagadnienie roli, jaką odgrywa technika w procesach formowania materii. Mowa tu o technice rozumianej w sensie kultury materialnej, czyli zespołu środków, służących człowiekowi jako narzędzia w procesie opanowywania środowiska przyrodniczego. Istotą techniki jest - zdaniem *Häringa* - tworzenie narzędzi, stanowiących w pewnym sensie *protezy* ludzkich organów, uwielokrotniające w sposób prawie nieograniczony ludzkie możliwości fizyczne. Dzięki temu dystans między naturalnymi, biologicznymi możliwościami naszego organizmu, danymi nam przez naturę, a nowymi możliwościami, zapewnionymi przez technikę, staje się coraz większy. Te sztuczne narządy mogą być okresowo przyłączane do ludzkiego organizmu w celu zastąpienia narządów naturalnych lub też zwielokrotnienia ich przyrodzonych możliwości. Dzięki owym zwielokrotnionym przez wytwory techniki możliwościom fizycznym organizm ludzki wyzwolił się ze swej anatomicznej ograniczoności, zwiększając zakres i stopień swego oddziaływania na środowisko przyrodnicze i uzyskując tym samym możliwość jego opanowania[28)] .

Technika formuje przestrzeń kierując się wyłącznie organiczną zasadą priorytetu funkcji nad formą, tym samym twory techniki przynależą do struktury organicznej, jakkolwiek uzyskanie przez nią wysokiego stopnia rozwoju możliwe było jedynie w oparciu o racjonalne metody porządkowania przestrzeni oparte na prawach geometrii i matematyki, a rozwój ten dokonywał się w ramach struktury geometrycznej.

Häringowskie pojęcie *budowania* mieści się całkowicie w pojęciu techniki, rozumianej jako wytwarzanie *protez* ludzkiego organizmu, zwielokrotniających jego anatomiczne i fizjologiczne możliwości. Ponieważ zaś wszelka technika tworzy w sposób organiczny, więc i technika budowania nie powinna się wyłamywać z tej ogólnie obowiązującej zasady. Kształty tak skomplikowanych tworów techniki, jak współczesne statki, samoloty czy samochody, nie mają nic wspólnego z podstawowymi figurami geometrycznymi, a próby ścisłej geometryzacji formy tych tworów podyktowane są jedynie spodziewaną łatwością masowej produkcji, chociaż i wówczas dotyczą jedynie tworów prostszych, o niewielkim stopniu złożoności. Nie można dostrzec żadnego istotnego powodu, dla którego te same zasady formowania nie miałyby obowiązywać także i w dziedzinie *budowania,* którego przedmiotem jest przecież wytwarzanie *narzędzi*, służących do osłony procesów życiowych człowieka.

10. Rola symboliki geometrycznej w architekturze

Jedną z podstawowych tez häringowskiej teorii architektury jest twierdzenie, że rozwój ewolucyjny architektury przebiega w ściśle określonym kierunku, a mianowicie od geometrii do organiczności. Innymi słowy, w miarę rozwoju architektury daje się zaobserwować jakby stopniowe odgeometryzowanie formy architektonicznej i jej przybliżanie się do pierwotnego przyrodniczego, czyli organicznego źródła. Ilustracją tej tezy jest zespół poglądów, które można by objąć wspólnym mianem teorii ciągu podstawowych figur geometrycznych. Akcentuje ona silnie powiązania formy architektonicznej z czynnikami symbolicznymi i magicznymi, które odegrały wedle *Häringa* doniosłą rolę w ewolucji architektury. Teoria ta, zawierająca cały szereg kontrowersyjnych tez, stanowi jeden z najlepszych przykładów subiektywności niektórych rozważań *Häringa*. Jej zasięg terytorialny jest w zasadzie ograniczony do kręgu kulturowego basenu Morza Śródziemnego, nie obejmując najstarszych kultur azjatyckich czy też amerykańskich.

I tak najstarszą wedle *Häringa* figurą geometryczną stosowaną w architekturze jest trójkąt równoboczny, a nieco późniejszą - kwadrat. Te dwie najprostsze figury znajdują się na początku ewolucyjnego ciągu figur geometrii euklidesowej, panujących przez tysiąclecia nad formą architektoniczną.

Trójkąt równoboczny i kwadrat są ściśle związane z kulturą Egiptu i podporządkowują sobie całą jego architekturę. Magiczna interpetacja trójkąta równobocznego wiąże go z symbolem podstawowej komórki społecznej, jaką jest rodzina, składająca się z trzech osób (matka, ojciec, dziecko). Symbolika ta poprzez etap prymitywnych wierzeń oraz magii przechodzi stopniowo w krąg pojęć wysoko rozwiniętych religii (m.in. chrześcijańskiej). Wierzchołek trójkąta zwrócony ku górze symbolizuje wznoszenie się ku bóstwu, zaś obrócony ku dołowi - dążenie ku złym mocom. Powstała przez nałożenie dwóch trójkątów równobocznych na siebie gwiazda *Dawida* symbolizuje nierozerwalną sprzeczność między dobrem i złem. Kwadrat jest symbolem poznania - a jego przestrzenny odpowiednik, sześcian, symbolizuje ziemię, a zarazem materię. Połączenie kwadratu z trójkątem równobocznym tworzy piramidę, najwyższe osiągnięcie architektury egipskiej. Jest ona symbolem potęgi faraona, będącego władcą i jednocześnie bogiem.

Trójkąt równoboczny i kwadrat ze względu na równość wszystkich boków nie zawierają w sobie problemu proporcji. Problem ten nie ma większego znaczenia w architekturze Egiptu.

Najistotniejszym zagadnieniem staje się nie tyle wzajemny stosunek wielkości poszczególnych części budowli, ile przede wszystkim wielkość samej

budowli w stosunku do człowieka, przez co ma być symbolicznie wyrażona pewna treść religijna czy społeczna. Tak więc zasadniczymi wytycznymi egipskiej architektury są: zagadnienie skali oraz symbolika formy geometrycznej. Trójkąt równoboczny i kwadrat nie zawierają w sobie elementu ruchu i dynamiki, wyrażając stabilność, niezmienność i wieczność, co doskonale harmonizuje z charakterem egipskiej architektury.

Kolejnym etapem ewolucji formy geometrycznej jest prostokąt. Jako figura geometryczna, której boki nie są równe, zawiera on w sobie podstawowy problem proporcji. Z chwilą bowiem gdy boki figury mają różną długość, pojawia się natychmiast pytanie, jaki ma być ich wzajemny stosunek. Zagadnienie proporcji jest kapitalnym problemem, determinującym charakter całej greckiej architektury. Zostało ono odziedziczone w spadku przez następne epoki i tak dotrwało aż do naszych czasów, choć nigdy już nie miało tak wielkiego znaczenia, jak w okresie antycznym. Problem proporcji ma u Greków znaczenie strukturalne, porządkujące przestrzeń, a nie wyłącznie symboliczne, jak to miało miejsce w Egipcie. Jest to jednocześnie zagadnienie filozoficzne o dużej doniosłości, gdyż obok porządkowania przestrzeni obejmuje również zagadnienie ładu we wszelkich innych sferach ludzkiej działalności. Można zaryzykować twierdzenie, że doskonałość, jaką osiągnęli Grecy we wszelkich niemal dziedzinach życia, wynika z zachowania odpowiednich proporcji.

Rzymianie wprowadzają do repertuaru form geometrycznych obowiązujących w architekturze nową figurę - koło. Nie stosowane przez Greków - jest ono symbolem ruchu i zmienności, dzięki czemu stanowi - zgodnie z metafizyczną interpretacją *Häringa* - następny etap zbliżania się architektury zdominowanej przez geometrię - do organiczności. Tezę tę należy intepretować w następujący sposób: najłatwiej uchwytnymi cechami zewnętrznymi życia organicznego są te jego przejawy, które wiążą się z ruchem, zmiennością i elastycznością, gdyż one decydują o możliwościach przystosowawczych do zmieniających się warunków otoczenia. Stosując więc analogię, można powiedzieć, że figury geometryczne są tym bardziej zbliżone do świata organicznego, im więcej zawierają w sobie elementu ruchu. Koło zawiera więcej elementu ruchu niż prostokąt, a ten z kolei więcej - niż kwadrat i trójkąt równoboczny. Przestrzennym odpowiednikiem koła jest kopuła, która od czasów rzymskich zdobywa sobie trwałe miejsce w repertuarze form architektonicznych.

Skok jakościowy pomiędzy etapem greckim i rzymskim jest ogromny. Wyraża się on nie tylko poprzez bogatszy repertuar form, ale także przez odmienne podejście do procesu formowania. U Greków formowanie przebiega w kierunku od *zewnątrz do wewnątrz*, co oznacza, że forma jest przyjmowana a priori i narzucana obiektom z zewnątrz nieraz wbrew ich istocie, czyli *wnętrzu*. U Rzymian

natomiast kierunek procesu formowania zaczyna być stopniowo odwrotny, tj. *od wnetrza na zewnątrz*, co oznacza, że pierwszym etapem procesu formowania jest analiza istoty obiektu, która doprowadza w dalszej kolejności do formy jak najbardziej adekwatnej w stosunku do celu. Ten sposób formowania jest bliższy procesom przebiegającym w świecie przyrody, co oznacza kolejne zbliżenie się do organiczności. Zgodnie z hăringowską interpretacją pojęć budowania i architektury, mamy w tym przypadku do czynienia raczej z budowaniem niż z architekturą. Nie oznacza to oczywiście, że taki sposób tworzenia formy architektonicznej jest u Rzymian jedynym, czy choćby dominującym sposobem, tym niemniej daje się zaobserwować wyraźne jego symptomy.

Interpretacja häringowskiego określenia, że proces formowania przebiega w kierunku *od zewnątrz do wewnątrz* lub na odwrót, może nastręczać pewne trudności ze względu na swoją dwoistość. Z jednej strony oznacza to bowiem, że pierwszym etapem procesu formowania jest albo przyjęcie formy, a następnie jej narzucenie obiektowi, nieraz wbrew jego istocie (kierunek *od zewnątrz do wewnątrz*), albo też, w przypadku odwrotnym - analiza istoty obiektu i znalezienie formy jako etap końcowy (kierunek od wnętrza na zewnątrz). W znaczeniu bardziej dosłownym określenie to należy rozumieć jako odmienny sposób traktowania przestrzeni zewnętrznej i wewnętrznej obiektu. Jeśli przestrzeń zewnętrzna jest uprzywilejowana kosztem przestrzeni wewnętrznej, traktowanej podrzędnie, co ma miejsce w Egipcie i Grecji, wówczas możemy mówić o formowaniu w kierunku od zewnątrz do wnętrza. I na odwrót - w przypadku uprzywilejowania przestrzeni wnętrza (Rzym starożytny) mówimy o formowaniu w myśl zasady *od wnętrza na zewnątrz*.

Wieki średnie są etapem dalszego zbliżenia architektury do organiczności. Proces ten osiąga swą kulminację w dobie gotyku, który dla *Häringa* jest niemal synonimem formowania organicznego w ramach panującej struktury geometrycznej. Procesy tworzenia formy przebiegają w myśl schematu *od wnętrza na zewnątrz* zarówno w sensie przyjęcia istoty obiektu jako punktu wyjścia, jak też i w sensie uprzywilejowania wnętrza, choć właściwie daje się zaobserwować raczej równouprawnienie przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej. Działalność w dziedzinie formowania przestrzeni jest w tym okresie, zdaniem *Häringa*, bliższa pojęciu budowania niż architektury (w poprzednio podanym rozumieniu tych pojęć). Nie zmienia to faktu, że formowanie nadal pozostaje pod wpływem repertuaru figur geometrycznych, chociaż formy architektoniczne nie są już obecnie przyjmowane a priori i narzucane obiektom w gotowej postaci, tak jak to miało miejsce dotychczas i będzie miało miejsce w okresach późniejszych. W dobie gotyku, podobnie jak w starożytnym Egipcie, proporcje mają znaczenie

symboliczne, w odróżnieniu od Grecji, gdzie pełniły rolę strukturalną, porządkującą przestrzeń.

Okres renesansu oznacza w interpretacji *Häringa* znaczny krok wstecz w procesie stopniowego przybliżania się formy architektonicznej do zasad organiczności. Dotyczy to nie tyle repertuaru stosowanych form, ile przede wszystkim kierunku przebiegu procesu tworzenia formy według schematu *od zewnątrz do wewnątrz*, czyli w efekcie - narzucania formy. Natomiast trwałym dorobkiem poprzednich epok pozostaje równouprawnienie - a w miarę upływu czasu - postępujące uprzywilejowanie przestrzeni wnętrza w stosunku do przestrzeni zewnętrznej.

Epoka baroku wprowadza nową, dotychczas prawie nie stosowaną w architekturze figurę geometryczną - elipsę. Stanowi ona kolejny etap ewolucyjnego ciągu podstawowych figur geometrii euklidesowej, determinujących formy architektury. Zgodnie ze stosowaną przez *Häringa* symboliczną interpretacją treści poszczególnych figur geometrycznych, elipsa odznacza się znacznie większą w stosunku do koła zawartością elementów ruchu, dynamiki i zmienności. Cały repertuar form geometrycznych, stosowanych w dobie baroku charakteryzuje się wprowadzeniem elementu ruchu poprzez liczne krzywizny, pofalowane powierzchnie, niespokojne, łamane i przerywane linie itp. Tak więc z punktu widzenia rodzaju stosowanych form barok stanowi pewien krok naprzód ku organiczności, jednocześnie jednak kierunek przebiegu procesów formowania pozostaje nadal taki sam jak w dobie renesansu, czyli forma jest nadal przyjmowana *z góry* i narzucana formowanym obiektom. Rzecz ma się więc niejako odwrotnie niż w okresie gotyku: wówczas stosowane formy związane były ściśle z geometrią, lecz dotyczyło to raczej poszczególnych części budznku niż jego całości, którą formowano zgodnie z zasadą prymatu funkcji nad formą. W dobie baroku natomiast formy poszczególnych części obiektu architektonicznego są nieco luźniej związane ze ścisłymi figurami geometrycznymi, lecz proces formowania całości obiektu jest podporządkowany zasadzie dominacji wymagań co do ekspresji nad wymaganiami, dotyczącymi celowości. Tak więc przybliżenie ku organiczności jest w okresie baroku raczej pozorne - a w każdym razie dość powierzchowne. Jednocześnie daje się zaobserwować postępujacy proces uprzywilejowania przestrzeni wewnętrznej wznoszonych budowli w stosunku do ich przestrzeni zewnętrznej.

Okres klasycyzmu oznacza pewną stagnację procesu zbliżania się formy architektonicznej do zasad organiczności. Wiek dziewiętnasty jest wręcz krokiem wstecz, jeśli nie brać pod uwagę osiągnięć inżynierskich tego okresu, które jednakże nie były przez współczesnych zaliczane do oficjalnej architektury. Architekturę całej tej epoki określa *Häring* nie bez racji mianem

historycznej maskarady, jako że regułą było wówczas narzucanie budynkom stylowych, historycznych *kostiumów*, nie mających nic wspólnego z istotą i indywidualnością danego obiektu. Działanie tego rodzaju jest przeciwieństwem organicznego tworzenia formy i oznacza zahamowanie procesu ewolucyjnej przemiany struktury geometrycznej w organiczną. Wiek dziewiętnasty jest więc okresem całkowitej stagnacji w dziedzinie formy architektonicznej. Pierwszym krokiem na drodze wyjścia architektury z tej sytuacji było oczyszczenia formy z wszelkiej ornamentyki, zarówno historycznej, jak i secesyjnej, prowadzące do stosowania *czystych* form geometrycznych. Ten proces, określany przez *Häringa* mianem *zrzucenia historycznych kostiumów*, zainspirowany został przez dzieła inżynierskie dziewiętnastego wieku, które mimo znacznych nieraz walorów estetycznych nie były uważane przez współczesnych za godne uwagi. W architekturze zaś proces ten zaczął się przejawiać nieco później. Odrzucenie ornamentyki i w ogóle wszelkiego rodzaju zdobnictwa było wspólnym punktem wyjścia wielu kierunków twórczych w architekturze, których dalsze drogi rozwojowe rozeszły się dość znacznie, prowadząc do zupełnie odmiennych rezultatów. Kierunki te jednak - zdaniem *Haringa* - postulują jedynie estetyczną odnowę procesu budowania, nie wnosząc niczego nowego w dziedzinie struktury przestrzeni, czyli w dziedzinie metody jej uporządkowania. Dotyczy to zwłaszcza kierunku propagowanego przez *Le Corbusiera*, który zdobył sobie tak znaczną popularność w architekturze pierwszej połowy dwudziestego wieku. Kierunek ten oraz inne jemu współczesne stoją nadal na gruncie aprioryzmu formalnego, który jest najistotniejszą cechą architektury w przeciwieństwie do budowania, preferującego funkcję. Zdaniem *Häringa* jedynie organiczne formowanie przestrzeni może stanowić rzeczywistą odnowę architektury, gdyż postuluje zmiany w dziedzinie struktury przestrzeni i podporządkowuje im zagadnienie wartości estetycznych.

Prawdziwość twierdzenia o kierunku przebiegu ewolucji formowania wydaje się nie budzić poważniejszych wątpliwości, tym niemniej sposób uzasadniania tego twierdzenia przez *Haringa* za pomocą symboliki figur geometrycznych należy traktować jako naiwny i opierający się na kontrowersyjnych, niekiedy wręcz irracjonalnych przesłankach. Najbardziej wątpliwą z tych przesłanek, na których opiera się dowód powyższej tezy, jest założenie, że istnieje zależność pomiędzy metodą formowania przestrzeni, czyli strukturą, a typem uzyskiwanych dzięki tej metodzie form. Inaczej mówiąc, geometryczna metoda formowania miałaby prowadzić do uzyskiwania ściśle geometrycznych form, w wyniku zaś stosowania metody organicznej dochodziłoby się do tzw. form organicznych, przy czym *Häring* nigdzie nie precyzuje, czym właściwie charakteryzują się formy organiczne zarówno w świecie organizmów, jak w dziedzinie budowania.

Próba udzielenia odpowiedzi na pytanie, czy wyżej wymieniona zależność istotnie ma miejsce, powinna być poprzedzona morfologiczną analizą kształtów i form spotykanych w przyrodzie ożywionej, gdzie metoda priorytetu funkcji stosowana jest sposób nie podelgający wątpliwościom. Analiza ta wykazuje, że podstawowymi cechami form organizmów żywych są: nieregularność i niegeometryczność, tj. niemożność ujęcia tych form w kategoriach liczby i miary, trudność ich opisu za pomocą funkcji matematycznych. Czy obecność tych samych cech formalnych można stwierdzić również w tworach człowieka, zwłaszcza w obiektach architektonicznych, formowanych zgodnie z postulatami metody organicznej, preferującej wymagania co do celowości, oraz - idąc dalej - czy formy tych tworów, odznaczające się wyżej wymienionymi cechami można zawsze określić jako organiczne?

Jednoznaczna odpowiedź na to pytanie nie wydaje się możliwa. Nie ulega bowiem wątpliwości, że w wielu przypadkach stosowanie metody organicznej prowadzi do uzyskiwania form nieregularnych, niegeometrycznych, obłych, pozbawionych kątów prostych, a więc wykazujących wszelkie znamiona podobieństwa do form organizmów żywych. Nie jest to jednak regułą, gdyż ta sama metoda może także prowadzić do uzyskiwania form, nie odznaczających się wymienionymi cechami. Z drugiej strony bywa i tak, że formę nieregularną i niegeometryczną przyjmuje się a priori, jako koncepcję plastyczną, stanowiącą punkt wyjścia w procesie tworzenia formy, potem zaś usiłuje się w nią wpisać *zadany* program funkcjonalny. Stosowana w tym przypadku metoda aprioryzmu formalnego nie ma nic wspólnego z organicznością, co więcej - jest jej zaprzeczeniem - mimo że zewnętrzna postać tworu przestrzennego odznacza się cechami pozorującymi pokrewieństwo ze światem form organizmów żywych. Jako przykłady można tu wymienić niektóre dzieła *Antonia Gaudiego*, jak np. *Casa Mila* w Barcelonie, czy też obserwatorium astronomiczne w Poczdamie Mendelsohna i wiele innych.

Zatem sama tylko analiza morfologiczna tworów przestrzennych, a w szczególności obiektów architektury i stwierdzenie w jej wyniku. że w danym obiekcie występują cechy formalne, takie jak nieregularność, niegeometryczność, brak kątów prostych itp. - nie daje jeszcze dostatecznych podstaw do tego, aby sądzić, że obiekt ten formowany jest w sposób organiczny, bowiem wymienione cechy formalne mogły być przyjęte a priori i narzucone obiektowi. Tak więc pojęcie: *forma organiczna*, stosowane w odniesieniu do tworów przestrzennych, będących dziełami człowieka, pozbawione jest jednoznacznego sensu i używanie go może prowadzić do nieporozumień. Można jedynie mówić o organicznej metodzie formowania przestrzeni lub o organicznej strukturze, nigdy zaś o organicznej formie architektury.

Skoro więc nie istnieje ścisły związek między strukturą przestrzeni a typem formy - to uzasadnianie kierunku przebiegu ewolucji formowania za pomocą argumentów formalnych, jak to czyni *Häring*, należy uznać za chybione. Wątpliwy jest zatem również sposób przeprowadzania tej argumentacji za pomocą szeregu figur geometrii euklidesowej, z których każda następna jest jakoby *mniej geometryczna* lub też *bardziej organiczna* od poprzedniej. Trudno byłoby udowodnić, że np. kwadrat jest figurą bardziej organiczną niż trójkąt równoboczny, a prostokąt bardziej organiczną niż kwadrat - wynika to zresztą ze wspomnianej powyżej dezorientującej roli pojęcia *forma organiczna*. Za nieporozumienie należy również uznać przypisywanie określonych figur geometrycznych poszczególnym epokom historycznym w rozwoju architektury, jak również całą naiwną, mistyczną symbolikę tych figur.

TEORIA FORMOWANIA ORGANICZNEGO - KOMENTARZ I PRÓBA SYNTEZY

Refleksje *Häringa* na temat fenomenu formy w przyrodzie i cywilizacji opierają się na ściśle pojmowanej analogii między dwoma pozornie odrębnymi światami: światem istot żywych, podporządkowanych swoistym prawom przyrody oraz światem tworów przestrzennych, będących dziełami człowieka. Podstawową zatem tezą häringowskiej filozofii formy jest twierdzenie, że procesy formowania przedmiotów, wytwarzanych przez człowieka, przebiegają w sposób zbliżony w swej istocie do procesów formowania, mających miejsce w przyrodzie ożywionej, wykazując bardzo bliskie pokrewieństwo. Zasadę tę wyraża *Häring* w sposób następujący:

"... Niezależnie od całokształtu osiągnięć kulturalnych od najdawniejszych czasów, rzec można równocześnie z ludzkością powstała zasada kształtowania, w myśl której elementarna siła nie została wpierw odkryta przez ludzkość, lecz musiano ją dopiero zrozumieć; można też powiedzieć, że okazało się to dalszym ciągiem kształtującej mocy natury, która działa nie tylko w świecie ludzkim, lecz również i u zwierząt. Jest to zasada kształtowania budującej się samoistnie natury: kształt, jako organ wypełniania zadań życiowych. Jej zawdzięczamy kształt, służący jako organ w walce o byt, stworzone jako organy narzędzia, sprzęty, broń itd.[29)]

Istonie - tworzenie formy zarówno w świecie ludzkim, jak i u zwierząt ma u swych podstaw podobny cel, tj. ukształtowanie materii w taki sposób, by osiągnąć jak najwyższą sprawność funkcjonalną przedmiotu czy też organizmu.

Osiągnięcie tego celu jest dla organizmów żywych warunkiem koniecznym dalszego istnienia, gdyż umożliwia im najbardziej skuteczną adaptację do zmiennych cech środowiska, w którym żyją, a tym samym przetrwanie w walce o byt. Procesy kształtowania w świecie organizmów podlegają stałej ewolucji, w wyniku której ich kształty osiągają coraz wyższy stopień funkcjonalnej doskonałości.

Podobnie przedstawia się to zagadnienie w przypadku gatunku *homo sapiens*. Niebywały rozwój układu nerwowego, a zwłaszcza mózgu, doprowadził u tego gatunku do wytworzenia się złożonej, wysoce rozwiniętej psychiki, co stało się przyczyną ogromnego dystansu, oddzielającego gatunek ludzki od pozostałych gatunków zwierzęcych, nawet tych, które osiągnęły bardzo wysoki stopień ewolucyjnego rozwoju, jak np. pozostałe ssaki naczelne. Jedną z najbardziej istotnych cech biologicznego gatunku ludzkiego, wyróżniających człowieka spośród jego zwierzęcych pobratymców, jest aktywny stosunek do środowiska przyrodniczego, przejawiający się w dążności do jego przekształcania w sposób, który najlepiej odpowiada własnym potrzebom. Ów aktywny stosunek do środowiska pojawił się jednak dopiero na wyższym szczeblu rozwoju ewolucyjnego gatunku *homo sapiens*, natomiast stadia poprzedzające ten etap charakteryzowały się sposobami zaspokajania potrzeb nie odbiegającymi zasadniczo od sposobów typowych dla świata zwierząt. Człowiek pierwotny, znajdujący się na niższych etapach rozwoju, zadowalał się tym, co znalazł bezpośrednio w otoczeniu, w którym żył, a pojęcie przekształcania w najogólniejszym tego słowa znaczeniu było mu zasadniczo obce. Przekształcanie zatem jest wyższą, ponadbiologiczną formą adaptacji do zmiennych warunków środowiska, nie przebiegającej w sposób typowy dla organizmów zwierzęcych, tj. poprzez powolne, trwające nieraz miliony lat ewolucyjne modyfikacje własnego organizmu, lecz poprzez zmiany cech fizycznych samego środowiska, co ma charakter rewolucyjny, przynajmniej w skali czasu, obowiązującej w procesach ewolucji biologicznej. Tego rodzaju sposób adaptacji możliwy jest tylko dzięki istnieniu wyższych czynności psychicznych i może być określany jako cywilizacyjny lub kulturowy.

Utrzymanie przez gatunek ludzki wspomnianej wyżej przewagi nad pozostałymi gatunkami biologicznymi oraz przekształcanie środowiska przyrodniczego odpowiednio do własnych potrzeb możliwe było tylko dzięki procesom pracy, w których człowiek posługiwał się całym szeregiem wytworzonych przez siebie specyficznych przedmiotów, mających stanowić niejako zwielokrotnienie jego fizycznych możliwości w zakresie siły, ruchów oraz poszerzenie możliwości precepcyjnych poszczególnych zmysłów. Przedmioty te - to narzędzia pracy. Wytwarzając je pierwotny człowiek kierował się przede wszystkim dążnością do

osiągnięcia jak najwyższej użyteczności tych przedmiotów, czyli postępował w myśl zasady, obowiązującej w całej przyrodzie ożywionej. Podobnie również jak w przyrodzie, proces wytwarzania tych przedmiotów - czyli ich formowania - podlega stałej ewolucji, prowadząc do osiągania form coraz doskonalszych z punktu widzenia założonego celu.

Powyższe refleksje wydają się w znacznym stopniu usprawiedliwiać pogląd *Häringa* o pokrewieństwie zadad tworzenia formy w świecie zwierząt oraz w cywilizacji. Interpretując ten pogląd w kategoriach nauk przyrodniczych, można stwierdzić, że metody formowania przedmiotów w pierwotnych kulturach ludzkich są kontynuacją podstawowych zasad, na jakich opierają się procesy formowania, przebiegające w przyrodzie ożywionej. Jedne i drugie podlegają procesom ewolucji, choć oczywiście ewolucja ta ma odmienny charakter w obu przypadkach, a istotna różnica między nimi polega na tym, że procesy kształtowania cywilizacyjnego poddane są w znacznym stopniu wymaganiom wyższych potrzeb psychicznych, właściwych wyłącznie istocie ludzkiej, które - na pewnym etapie rozwoju - doprowadziły do powstania potrzeby zdobienia najpierw ludzkiego ciała, później także i przedmiotów, czyli najogólniej rzecz ujmując - spowodowały pojawienie się problemu wyrazu formy, niezależnego od problemu użyteczności. Było to jednoznaczne z powstaniem pojęcia piękna oraz wszelkich towarzyszących mu kategorii estetycznych. Ustalenie choćby w przybliżeniu, w jakim okresie rozwoju cywilizacji fakt ten miał miejsce, wykracza daleko poza zakres niniejszej pracy, tym niemniej można stwierdzić, że problem ekspresji formy istnieje w kulturze ludzkiej od najdawniejszych czasów, gdyż nawet najstarsze wykopaliska przedmiotów użytkowych wykazują obecność prymitywnego zdobnictwa i dbałość o formę, niezależną od czynnika użyteczności. Zauważmy, że zagadnienie ekspresji formy nie istnieje w procesach kształtowania, zachodzących w świecie zwierząt i roślin, przynajmniej jako problem odrębny i samodzielny. Jeśli problem ten pojawia się w świecie organizmów, to zawsze jest on ściśle podporządkowany konkretnym wymaganiom funkcjonalnym, takim jak np. konieczność zwrócenia na siebie uwagi (rozmaitość barw i kształtów kwiatów czy motyli, rogi jelenia, ogon pawia itp.), czy też przeciwnie - konieczność zamaskowania swej obecności (pręgi tygrysów i zebr, barwy zwierząt zbliżone do naturalnego tła). Walory estetyczne, jakie przypisujemy tym specyficznym formom organizmów - są jedynie szczególnym przypadkiem szeroko pojętej funkcjonalności formy.

Tak więc w świecie przyrody ożywionej kształt (i ogólnie forma - a zatem także barwa i faktura powierzchni) organizmów jest zdeterminowany przez zadania życiowe, które organizm musi wypełniać. Problem ekspresji nie istnieje samodzielnie, jedynie jako zagadnienie podporządkowane procesom i

funkcjom spełnianym przez organizmy. Ewolucja formy w świecie przyrody - to właściwie w znacznej części ewolucja formy użytkowej, mająca na celu uzyskanie coraz wyższego stopnia doskonałości funkcjonalnej, a tym samym osiągnięcie jak najdalej posuniętej odpowiedniości przedmiotu (organizmu) do celu (procesu życiowego).

Odmiennie przedstawia się zagadnienie ewolucji formy w świecie tworów ludzkich. Ewolucja ta jest ściśle sprzężona z procesami rozwojowymi, jakim w procesie pracy podlegała ludzka psychika, a zwłaszcza jej wyższe czynności. Tak więc na niższych szczeblach rozwoju ludzkiej psychiki, czyli w najwcześniejszych stadiach cywilizacji, procesy formowania przedmiotów nie odbiegały zbyt od zasad formowania, obowiązujących w przyrodzie, zwłaszcza w świecie zwierząt i roślin. Forma przedmiotów podporządkowana było w dość ścisły sposób zadaniom, do których wypełniania przedmioty te przeznaczono - można było więc powiedzieć, że zachodził stosunek wynikania formy z funkcji. Problem wyrazu formy był nierozerwalnie związany z problemem jej użyteczności i niemal całkowicie mu podporządkowany. W miarę rozwoju ludzkiego mózgu sytuacja ta zaczęła ulegać zasadniczym zmianom. Pojawienie się wyżej wspomnianej potrzeby zdobienia przedmiotów, jako jednego z charakterystycznych przejawów wyższych czynności psychicznych, stało się pierwszym przełomowym momentem o decydującym znaczeniu dla dalszych procesów ewolucji formowania przedmiotów, wyprowadzając ją stopniowo ze świata przyrody w świat cywilizacji i kultury.

Następnym przełomowym momentem, silnie akcentowanym przez *Häringa*, było pojawienie się podstawowych pojęć geometrii, umożliwiających wprowadzenie czynnika ładu do procesów tworzenia formy. Nastąpiło tu przy tym szczególne sprzężenie między uznaniem zasad geometrycznych z przyczyn racjonalnych a ich emocjonalną akceptacją, jako zespołu reguł estetycznych. Narzucenie kanonów estetyki geometrycznej procesom budowania doprowadziło do powstania architektury, jako kulturowo przeobrażonej formy budowania, odznaczającej się dominacją czynnika ekspresji nad zagadnieniami użyteczności. W miarę powiększania się zasobu ludzkiej wiedzy o przyrodzie daje się obserwować stopniowe przybliżanie się zasad tworzenia formy przedmiotów do organicznego praźródła, co staje się zrozumiałe, jeśli zauważymy, że bardziej wnikliwe poznanie tajników przyrody umożliwiło człowiekowi wzorowanie się na niej w sposób świadomy, a nie wyłacznie - jak dotąd - intuicyjny. Stopniowe *odgeometryzowanie* formy i przechodzenie struktury geometrycznej w organiczną jest więc przejawem powrotu do idei formowania organicznego, dominującej we wczesnych okresach rozwoju społeczeństw ludzkich. Nie oznacza to jednak bynajmniej regresu, gdyż renesans starej i znanej od dawna idei organicznej dokonuje się współcześnie w odmiennych warunkach cywilizacyjnych, charakteryzujących się dynamicznym roz-

wojem techniki, w odróżnieniu od wczesnych etapów rozwoju czwilizacji, dysponujących techniką prymitywną.

Jak z powyższych rozważań wynika, szczytowym etapem, ku któremu ewoluują procesy formowania przedmiotów w cywilizacji, jest etap struktury organicznej, będący odrodzeniem od dawna znanej idei formowania w nowych warunkach cywilizacyjnych. W tym ujęciu okres panowania struktury geometrycznej stanowi etap przejściowy między dwoma okresami organicznymi: pierwotnym, prymitywnym okresem organicznym, cechującym się przewagą elementów intuicyjnych w procesie formowania oraz okresem nowoczesnym, będącym konsekwencją wysokiego rozwoju techniki i charakteryzującym się dominacją elementów racjonalnych w dziedzinie tworzenia formy.

Trzecim przełomowym momentem w ewolucji procesów formowania było odkrycie, że wymagania co do użyteczności mogą być we wielu przypadkach utożsamiane z wymaganiami, dotyczącymi wyrazu. Inaczej mówiąc - osiągnięcie przez przedmiot sprawności funkcjonalnej miałoby gwarantować niejako automatyczne pojawienie się wartości estetycznych. Jest to - wedle *Häringa* - "nowy rodzaj piękna: piękno dobrze ukształtowanych przedmiotów". Pogląd ten należy uznać za wielce dyskusyjny, można bowiem dostarczyć całego szeregu przykładów - zarówno ze świata organizmów, jak i z dziedziny tworów ludzkich - które świadczą o tym, że osiągnięcie walorów funkcjonalnych nie staje się samo przez się wystarczającą przyczyną pojawienia się wartości estetycznych. Dylemat ten rozważany jest przez teoretyków od czasów starożytnych aż po dzień dzisiejszy. Oto co pisze na ten temat *Read*: "... Istnieje fałszywa teoria, która głosi, że przedmiot, spełniający swoją funkcję w możliwie najbardziej skuteczny sposób, ma *ipso facto* niezbędną jakość estetyczną. Występując przeciwko tej teorii musimy stwierdzić, że wprawdzie przedmiot doskonale spełniający swoją funkcję może mieć i prawdopodobnie ma pewne wartości estetyczne, ale powiązanie obu tych czynników nie jest bezwzględnie konieczne. Wartości estetyczne są wartościami bezwzględnymi, czyli powszechnymi i przedmiot ograniczony z racji swoich funkcji do konkretnej formy może się do nich zbliżać, lecz ze względu na tę swoją konkretność nie może ich osiągnąć w pełni. Innymi słowy, sztuka wymaga występowania pewnych wartości innych niż te, które narzucają potrzeby praktyczne"[30].

Zdaniem *Häringa* dążenie do osiągnięcia wartości estetycznych nie jest już obecnie motywem naczelnym działań w zakresie formowania, lecz jedynie zamierzeniem ubocznym, towarzyszącym głównemu celowi, tj. użyteczności. Wartości estetyczne pojawiają się w procesie tworzenia formy jako wynik osiągniętej doskonałości funkcjonalnej. Piękno ma więc w tym przypadku jakby charakter *produktu ubocznego* pojawiającego się w procesie uzyskiwania war-

tości użytkowych. Według *Häringa* taki właśnie sposób formowania przestrzeni jest charakterystyczny dla przyrody ożywionej, co w pełni usprawiedliwia określenie go mianem *formowania organicznego*.

Podstawowym pojęciem haringowskiej koncepcji formowania jest termin: *organiczność*. Nie od rzeczy będzie w tym miejscu wyjaśnić, że jego geneza wiąże się ściśle z pojęciem *organizmu* lub *organu*, które z kolei wywodzą się z pojęcia *organizacji*, jak na to wyraźnie wskazuje źródłosłów. Organizm to twór roślinny lub zwierzęcy, którego poszczególne części i struktury tworzą zharmonizowaną pod względem funkcjonalnym całość, wykazującą wszelkie cechy życia oraz określoną budowę, przystosowaną do bytowania w danym środowisku"[31]. Termin *organizm* wywodzi się z określenia *organizacja*, oznaczającego sposób powiązania, wzajemny układ przestrzenny owych struktur i części. Określenie *organizacja* stanowi właściwie synonim terminu *uformowanie*. Forma, czyli sposób przestrzennej organizacji, jest więc cechą każdego organizmu, ale nie wyróżniającą go spośród zbioru wszelkich przedmiotów, a więc także i martwych, które również odznaczają się taką czy inną organizacją przestrzenną, czyli uformowaniem. Charakterystyczną natomiast cechą, wyróżniającą organizmy spośród przedmiotów martwych, są procesy życiowe. One to decydują o tym, iż postać organizmu, jego forma, zmienia się w kolejnych etapach rozwoju osobniczego, ponadto zaś podlega zmianom, umożliwiającym adaptację do coraz to nowych warunków środowiska. Najogólniej rzecz ujmując, sposób uformowania organizmu - a więc jego przestrzennej organizacji - zależy od etapu rozwojowego, na którym się on aktualnie znajduje, a także od warunków środowiska, do których przystosował się w wyniku długotrwałej ewolucji lub inaczej mówiąc - od zadań życiowych, które musi wykonywać. W celu realizacji tych zadań każdy organizm wyposażony jest w cały zespół wyspecjalizowanych tworów, opoowiedzialnych za pewien, na ogół dość wąski zakres czynności. Twory te - to organy, czyli narządy. Ich forma wynika z tych samych przesłanek, co forma całego organizmu, a więc podporządkowana jest całkowicie konieczności wykonywania ściśle określonych funkcji. Uformowanie organizmów i ich poszczególnych organów jest zatem całkowicie zdeterminowane przez nadrzędny cel - możliwie jak najwyższą sprawność funkcjonalną, gdyż ona to stanowi niezbędny warunek dalszej biologicznej egzystencji. Ekspersja formy organizmu - jeśli można w ogóle o niej mówić - służy wyłącznie biologicznym celom, pełniąc rolę jednego ze środków w walce o byt. W rozumieniu powyższych określeń formowanie organiczne oznacza taki sposób przestrzennej organizacji tworu (czy to przyrodniczego czy też ludzkiego), który stawia za punkt wyjścia procesu formowania analizę zadania, jakie ma być wykonane, a za cel - uzyskanie maksymalnej użyteczności.

Procesy formowania tworów materialnych, zachodzące w świecie przyrody ożywionej oraz te, które przebiegają w świecie cywilizacji stworzonym przez człowieka, są kolejnymi etapami tego samego procesu ewolucji formy. Specyficznie ludzkie, a więc kulturowe sposoby formowania tworów materialnych odróżniają się od sposobów biologicznych obecnością czynnika psychicznego, stanowiąc tym samym wyższy etap ewolucji formowania w stosunku do etapu przyrodniczego. Charakterystyczną cechą tego wyższego, kulturowego etapu jest stopniowa eliminacja przesłanek intuicyjnych w formowaniu, dominujących w pierwszym okresie tego etapu i zwiększanie się udziału przesłanek racjonalnych, co stanowi konsekwencję rozwoju i wzbogacania się ludzkiej wiedzy o świecie. Celem, ku któremu zmierza ów proces ewolucji formowania, jest osiągnięcie takiego stanu, w którym formowanie przestrzeni będzie oparte całkowicie na przesłankach racjonalnych. Dotyczy to nie tylko cech użytkowych formowanych tworów, lecz w dużej mierze również uzyskiwanych w wyniku procesu formowania wartości estetycznych, które opierać się będą na gruntownym poznaniu ludzkiej budowy psychicznej. Ów najwyższy etap, ku któremu zdążamy, proponuje *Häring* określić mianem etapu formowania organicznego, ze względu na to, że będzie się on odznaczał tymi samymi cechami co formowanie w świecie organizmów.

Ideą przewodnią filozofii *Häringa* wydaje się być spostrzeżenie, iż takie pojęcia, jak organizm, organ czy organizacja, odnoszą się nie tylko do świata biologicznego, lecz także, i to w równym stopniu do świata tworów ludzkich. Przedmioty tworzone przez człowieka są narzędziami, które stanowią zwielokrotnienie ludzkich możliwości fizycznych. Pełnią one ściśle określone, wąsko wyspecjalizowane funkcje - podobnie jak narządy, czyli organy tworów biologicznych - zwierząt i roślin. Podobnie też jak narządy, umożliwiają człowiekowi adaptację do warunków środowiska, przebiegającą w sposób specyficzny dla gatunku ludzkiego, czyli charakteryzującą się zmianami, dokonywanymi w samym środowisku. Ze względu na to, że przedmioty te stanowią w pewnym sensie "przedłużenie" ludzkich narządów, określenie ich tym samym mianem wydaje się być w pełni usprawiedliwione. Zatem wedle *Häringa* wszelkie przedmioty wytwarzane przez człowieka w celu pełnienia ściśle określonych zadań użytkowych - to *organy*. Ich formowanie można więc określić mianem formowania *organicznego*.

Specyficzną grupę przedmiotów - organów stanowią wszelkiego rodzaju budowle oraz budynki. W swych rozważaniach dotyczących problemu formy *Häring* nie zajmuje się zasadniczo budowlami w pojęciu inżynierskim, tj. obiektami takimi, jak mosty, wiadukty, wieże itp., gdyż ich rola jako narzędzi nie budzi na ogół zastrzeżeń. Główną uwagę poświęca natomiast budynkom, pojmowa-

nym jako obudowa procesów życiowych człowieka. W najogólniejszym ujęciu - zasadniczą funkcją tak pojmowanych budynków jest zapewnienie ich mieszkańcom (lub użytkownikom) skutecznej ochrony przed działaniem wrogich czynników środowiska. Budynek jest więc rozumiany jako narzędzie, ułatwiające człowiekowi adaptację do zmiennych warunków otoczenia i uniezależnienie się od jego negatywnych oddziaływań, a tym samym umożliwiające prawidłowy przebieg procesów życiowych zarówno w ich aspektach biologicznych, jak również psychologicznych i społecznych. Zatem elementarną i najistotniejszą, a zarazem najbardziej ogólną funkcją każdego, nawet najbardziej złożonego pod względem funkcjonalnym budynku jest **osłanianie, ochrona**. Funkcja ta może być spełniana dzięki istnieniu przegród budowlanych, oddzielających przestrzeń zewnętrzną środowiska od przestrzeni wewnętrznej obiektu. Przegrody te są z punktu widzenia geometrycznego powierzchniami, których sposób ukształtowania powinien wynikać nie z przyjętych a priori założeń estetyczno-formalnych, lecz z istoty budynku, a więc ze szczególnych funkcji, jakie on spełnia, niezależnie od swej funkcji ogólnej, czyli *osłony*. Ściany budynku (mowa tu oczywiście o ścianach zewnętrznych) nie są już więc na obecnym etapie rozwoju techniki metrowej grubości murami, lecz cienką, wielowarstwową *skórą*, pełniącą wszystkie zadania, stawiane przegrodom zewnętrznym i napiętą jakby na konstrukcyjnym szkielecie. Technika budowlana przechodzi zatem podobne etapy rozwoju, jak uformowanie organizmów żywych, których ewolucja wiodła poprzez bezkręgowce do zwierząt kręgowych, wyposażonych w konstrukcyjny szkielet kostny, dźwigający całość organizmu.

W określeniu *Häringa*: *skóra napięta na szkielecie* mowa jest zasadniczo o szkielecie konstrukcyjnym, a więc słowo *szkielet* użyte zostało w aspekcie czysto technicznym, tym niemniej, niezależnie od znaczenia dosłownego, można określanie to zinterpretować w kategoriach bardziej wprawdzie symbolicznych, lecz za to lepiej wyrażających sens organicznego procesu tworzenia formy, w którym obudowa stanowi istotnie jakby *skórę*, napiętą na szkielecie funkcji. Forma *skóry*, czyli obudowy, jest zatem uzależniona od formy *szkieletu*, a więc funkcji. Tego rodzaju interpretacja wydaje się być całkowicie zgodna z sensem całokształtu poglądów *Häringa* na zagadnienie formy.

Formowanie organiczne wszelkich przestrzennych tworów ludzkich, w tym także i budynków, polega na poszukiwaniu ich formy, jako wypadkowej wszelkich zadań użytkowych, nie zaś na jej uprzednim określeniu i następnie narzuceniu formowanemu obiektowi. Forma przedmiotu zostaje zatem znaleziona w wyniku procesu jej poszukiwania. Pomiędzy określeniem: znaleźć formę a nadać formę zachodzi istotna i bardzo wyraźna różnica. Nadawać można bowiem coś, co istnieje, co jest niejako gotowe i skończone. Nadaje się *gotowe* nazwy rzeczom,

imiona ludziom i zwierzętom, nadawało się i nadaje prawa i przywileje etc. Tak więc i nadawanie formy przedmiotom, mającym pełnić określone zadania, oznacza, że forma pojawiła się uprzednio w postaci gotowej w naszej wyobraźni, następnie zaś została narzucona przedmiotowi niejako siłą, *kaleczc* nieraz w bolesny sposób jego istotę. Poszukiwanie formy natomiast oznacza, że nie jest ona uprzednio określana w umyśle twórcy, lecz zjawia się na końcu procesu formowania, jako jego rezultat.

Zasadą formowania organicznego jest przede wszystkim poszukiwanie istoty formowanego przedmiotu. Istota owa i wynikająca z niej specyficzna indywidualność przedmiotu musi się przejawiać poprzez formę, która jest nieodzownym atrybutem każdego tworu materialnego, nie zaś jego efektownym opakowaniem. Pełne wyrażenie istoty przedmiotu poprzez jego formę może jednak mieć miejsce tylko pod warunkiem, że odrzucimy wszelkie estetyczno-formalne prawidła formowania, wymagające apriorycznego określania formy, co jest jednoznaczne z okaleczeniem istoty i indywidualności przedmiotu. Nieuzasadnione jest wtedy narzucanie przedmiotom jakichkolwiek gotowych form, jak np. formy figur geometrii euklidesowej, czy też formy historyczne, ani też narzucanie obiektom własnej indywidualności twórcy. Formowanie powinno natomiast rozwinąć własną indywidualność przedmiotu[32)].

Indywidualizacja formy pozostaje oczywiście w sprzeczności z tendencjami uniformizującymi, wykluczając typowość i powtarzalność całych obiektów. Organiczność - to wielopostaciowość; w naturze te same funkcje otrzymują nieraz przeróżne formy, a rozmaitość w tym względzie jest niemal nieograniczona, zawsze jednak obowiązuje zasada podporządkowania formy zadaniom, które mają być wykonywane. Postulat ten powinien obowiązywać również w procesach formowania przedmiotów, a w tym także i budynków. Formowanie organiczne prowadzi zatem do uzyskiwania form unikalnych, niepowtarzalnych, jakby na przekór standardowości, która wydaje się być współczesnym ideałem.

Indywidualność formy tworów przestrzennych nie wyklucza bynajmniej typizacji i normalizacji ich poszczególnych elementów składowych. Dla zilustrowania tej tezy przytacza *Häring* Japonię, która możne się poszczycić znakomitymi osiągnięciami w dziedzinie organicznego formowania budynków, pomimo że typizacja elementów budowlanych jest w tym kraju zasadą obowiązującą od przeszło dwóch tysięcy lat. Różnorodność produkowanych tam masowo drewnianych elementów typowych (około trzech tysięcy) umożliwia ogromną ilość wariantów ich zestawień, dzięki czemu nie zachodzi obawa uniformizacji, a znalezienie dwóch jednakowych budynków jest prawie niemożliwe. W Europie natomiast problem ten wciąż jeszcze nie jest rozwiązany, wobec czego *Häring* zaleca dużą

ostrożność, w obawie przekroczenia pewnych granic, gdyż, jak pisze: już format cegły pociąga za sobą przymus formy"[33)].

Organiczna metoda tworzenia formy przedmiotów obala estetyczny prymat figur geometrii euklidesowej, dotąd uprzywilejowanych w procesach formowania. Nie oznacza to jednak - jak wyraźnie podkreśla *Häring* - rezygnacji z zasad i praw geometrii, która będzie pełnić jedynie rolę porządkującą, a nie jak dotąd - estetyczno-ekspresyjną. Organiczność jest więc równoznaczna z odrzuceniem geometrii euklidesowej w jej aspekcie filozoficznym, strukturalnym i estetycznym, nie neguje natomiast jej roli w sensie technicznym. W takim ujęciu geometria euklidesowa jest środkiem pomocniczym, umożliwiającym człowiekowi techniczne opanowanie problemów formowania przestrzeni - i niczym więcej. Odtąd formy tej geometrii nie będą już jedynymi stosowanymi przez człowieka formami - lecz tylko jednymi spośród możliwych.

Jednym z podstawowych postulatów teorii formowania organicznego jest wymaganie, aby proces tworzenia formy przebiegał w kierunku *od wnętrza - na zewnątrz*. Dwoiste znaczenie tego pojęcia zostało już poprzednio częściowo objaśnione. Przypomnijmy tu, że oznacza ono po pierwsze: traktowanie formy przedmiotu jako zewnętrznej powłoki, kryjącej wewnątrz treść, która stanowi istotę tego przedmiotu, i w tym rozumieniu formowanie *od wnętrza na zewnątrz* oznacza zachowanie kolejności: analiza treści - otrzymanie formy, jako konsekwencja tej analizy. Ten kierunek przebiegu procesów formowania jest regułą w świecie przyrody ożywionej, gdzie wszelkie cechy dojrzałego organizmu są ukryte we wnętrzu zarodka, a dopiero w trakcie jego rozwoju uzewnętrzniają się poprzez ufromowanie przestrzenne. Po drugie zaś pojęcie to oznacza uprzywilejowanie przestrzeni wewnętrznej obiektu budowlanego, pojmowanej jako przestrzeń wydrążonej bryły. Na pierwszy rzut oka związek pomiędzy taką interpretacją powyższego pojęcia a zasadami formowania, obowiązującymi w naturze, wydaje się być dość luźny. Zauważmy jednak, że kierunek organiczny w architekturze (lub raczej *budowaniu*) zrodził się i rozwinął w pełni w krajach północnych o klimacie raczej chłodnym i ostrym, nie odegrał natomiast poważniejszej roli w krajach południowych. Ludzie, których klimat zmusza do spędzania większej części swego życia w zamkniętych wnętrzach, przywiązują do ich ukształtowania większą wagę, lekceważąc w pewnym stopniu zewnętrzną formę budynku. Tym samym podstawowe funkcje życiowe związane są w tym przypadku z przestrzenią wewnętrzną, a jej uformowanie staje się zasadniczym zadaniem. Priorytet przestrzeni wewnętrznej nad zewnętrzną jest tu więc wyrazem dominacji funkcji nad formą, która stanowi przecież zasadę obowiązującą w całym świecie organicznym.

Zarówno formowanie organizmów żywych, jak i przedmiotów wytwarzanych przez człowieka, łączy się, zdaniem *Häringa*, z tzw. pojęciem planu. Także i to pojęcie, podobnie jak poprzednio omawiane, ma w häringowskiej teorii znaczenie dwoiste. Aspekt ogólniejszy tego pojęcia oznacza ideę uformowania, zawiązek wszystkich zasadniczych cech przyszłego tworu przestrzennego oraz wytyczne ich rozwoju. Natomiast aspekt szczególny, niejako techniczny, oznacza graficzne przedstawienie podstawowych widoków, czy też przekrojów, tworzonego przedmiotu w ściśle określonej konwencji geometrycznej, np. metodą rzutu równoległego, środkowego, czy jakąkolwiek inną.

Pierwszy z omawianych aspektów pojęcia planu, który można by określić jako ideowy, jest integralnym i nieodłącznym elementem składowym wszelkich procesów formowania, zarówno w naturze, jak i w cywilizacji, nawet na jej etapie pierwotnym, charakteryzującym się przewagą czynników intuicyjnych. W tym ujęciu zarówno zawiązki cech przyszłego organizmu żywego, mieszczące się w jego zarodku, jak też i ogólny zamysł uformowania przedmiotu przez człowieka są jedynie odmiennymi przejawami tego samego pojęcia planu.

Natomiast aspekt techniczny pojęcia planu - w podanym poprzednio rozumieniu - jest zasadniczo obcy zarówno przyrodzie, jak i człowiekowi, znajdującemu się na niższych etapach rozwoju cywilizacyjnego. Pojęcie planu jako graficznego przekazu idei uformowania, abstrakcyjnego symbolu tej idei, pojawia się dopiero na wyższych etapach rozwoju cywilizacji, mając ścisły związek z odkryciem geometrii i matematyki.

Jak z powyższego wynika, geometria pełni w procesach formowania organicznego rolę pomocniczą, ściśle techniczną, nie zaś ideowo-koncepcyjną. Zachowanie tej roli wydaje się być w pełni uzasadnione, nic natomiast nie usprawiedliwia pełnienia przez nią roli dostarczycielki ściśle określonych gotowych kształtów, akceptowanych przez ogół z punktu widzenia estetycznego. Gdybyśmy chcieli całkowicie podporządkować procesy formowania przedmiotów postulatom metody organicznej, musielibyśmy konsekwentnie wyrugować z tych procesów zasady i figury geometrii euklidesowej, lecz ze względu na pełnioną przez nią rolę techniczną nie jest to możliwe, przynajmniej na obecnym etapie rozwoju techniki.

Z pojęciem planu wiąże się ściśle zagadnienie relacji między zamierzeniami co do uformowania, symbolizowanymi przez plan (czy to w aspekcie ideowym, czy technicznym) a rzeczywistym, zrealizowanym uformowaniem. W celu zobrazowania tej relacji wprowadza *Häring* dwa pojęcia pomocnicze: pojęcie *dzieła organicznego*, stanowiące synonim idei uformowania żywego organizmu (odpowiednikiem tego pojęcia w świecie tworów ludzkich jest *dzieło techniczne)* oraz pojęcie *dzieła kształtu*.

Aby wyjaśnić różnicę między *dziełem organicznym* a *dziełem kształtu*, posłużmy się przykładem: organizm ludzki czy zwierzęcy jest zasadniczo zawsze taki sam z punktu widzenia budowy anatomicznej i czynności fizjologicznych, jednakże znalezienie dwóch osobników identycznych nie jest praktycznie możliwe. Organizm ten jest zatem zbudowany zawsze wedle jednakowej idei, którą określamy mianem *dzieła organicznego*. Jednakże każdorazowa realizacja tego planu prowadzi na ogół do niepowtarzalnych, w każdym przypadku odmiennych postaci, które właśnie nazywamy *dziełami kształtu*. *Dzieło organiczne* bywa niejednokrotnie doskonałe, jak np. budowa i funkcjonowanie ludzkiego organizmu, zaś *dzieło kształtu* - czyli konkretny osobnik, może być w mniejszym lub większym stopniu pozbawione tych walorów, jakimi odznacza się *dzieło organiczne*[34]. Te same uwagi odnoszą się również do dzieł rąk ludzkich. Jest to znane zagadnienie rozbieżności między techniczną doskonałością projektu a niedoskonałością jego realizacji.

Analiza rozważań *Häringa*, dotyczących problemu budowy formy, pozwala wyciągnąć następujące wnioski, które można określić jako postulaty formowania organicznego:

1. Organiczne formowanie przedmiotów powinno się opierać na obserwacji i poznaniu zasad tworzenia formy, obowiązujących w świecie organizmów.

2. Podstawową zasadą formowania, obowiązującą w świecie istot żywych jest zasada uzyskiwania maksymalnej sprawności funkcjonalnej, stanowiącej niezbędny warunek utrzymania egzystencji biologicznej. Forma organizmu jest więc podporządkowana wyłącznie wymaganiom użytkowym. Zagadnienie estetyki formy nie istnieje w przyrodzie na szczeblach rozwoju ewolucyjnego niższych, niż szczebel gatunku ludzkiego. Jest ono specyficznym wytworem ludzkiej psychiki, rezultatem ewolucji mózgu.

3. Stosowanie tej podstawowej zasady wyklucza apriorycznośc formy, która w przyrodzie nie istnieje. Forma jest w przyrodzie ożywionej zawsze wynikiem procesu formowania, nigdy jego punktem wyjścia. Tak więc i forma przedmiotów nie powinna być przyjmowana a priori, lecz stanowić wynik końcowy procesu tworzenia formy.

4. Pojawienie się pojęć estetycznych, jako wynik ewolucji ludzkiego mózgu, nadaje wprawdzie procesom formowania przedmiotów specyfikę odmienną od tej, którą cechują się procesy formowania istot żywych, nie pozostaje jednak bynajmniej w sprzeczności z zasadą podporządkowania formy wymaganiom użytkowym. Stanowi jedynie **modyfikację** tej zasady, polegającą na tym, że wartości użytkowe przedmiotu, osiągnięte w procesie formowania, stają się źródłem walorów estetycznych.

5. Wykluczenie apriorycznoŝci formy dotyczy w pierwszym rzędzie elementarnych figur i brył geometrycznych, które są obce światu organizmów. W *organicznej* metodzie formowania przedmiotów geometria traci rangę obowiązującego systemu strukturalno-estetycznego, zachowując rolę pomocniczego środka technicznego w formowaniu przestrzeni. Podstawowe figury geometrii euklidesowej zostają *zdegradowane* do rzędu jednej z licznych możliwości uformowania. Pojawiają się tylko tam. gdzie ich obecność wynika z funkcji.

6. Przedmioty tworzone przez człowieka pełnią rolę sztucznych narządów, stanowiąc tym samym zwielokrotnienie naturalnych anatomiczno-fizjologicznych możliwości ludzkiego organizmu.

7. Budynki zajmują wśród tworzonych przez człowieka przedmiotów miejsce szczególne, będąc narzędziami *(organami),* których zadaniem jest osłona ludzkich procesów życiowych.

8. Forma budynku jest jedynie zewnętrzną powłoką, napiętą jakby na szkielecie funkcjonalnym.

9. Należy uzewnętrzniać istotę i indywidualność obiektu, uzyskując tym samym adekwatność wnętrza i zewnętrznej powłoki.

10. Formowanie organiczne nie polega na stosowaniu określonego typu form, w szczególności nie ma nic wspólnego z powierzchownym naśladownictwem kształtów, występujących w świecie zwierząt i roślin.

Wśród rozważań *Häringa* na temat problemu formy w cywilizacji znajdujemy zarówno tezy wartościowe (nawet jeśli nie stanowią rzeczywistego novum), jak również twierdzenia o wartości wątpliwej, a nawet wręcz błędne. Wydaje się więc rzeczą istotną wskazanie i uwypuklenie poglądów wartościowych i ważnych, tj. takich, które miały wyraźny wpływ na rozwój omawianego kierunku twórczego, jak również odrzucenie poglądów niesłusznych, czy wątpliwych, nawet jeśli nie odegrały one żadnej roli w kształtowaniu się kierunku, stanowiąc jedynie balast teoretyczny.

I tak najcenniejsze spośród teoretycznych rozważań *Häringa* jest niewątpliwie twierdzenie, które odgrywa rolę wytycznej omawianego kierunku, głosząc, że budowanie polega na osłonie procesów życiowych, zatem forma tej osłony musi być ściśle uzależniona od charakteru osłanianych procesów, nie zaś od abstrakcyjnych koncepcji plastycznych, przyjmowanych a priori. Ta specyficzna koncepcja struktury przestrzeni wywodzi się z obserwacji zasad budowy formy, obowiązujących w świecie zwierząt i roślin i postuluje przeniesienie tych zasad na dziedzinę formowania przedmiotów, będących wytworami człowieka. Przeniesienie to stanowi konsekwencję analogii, przeprowadzanej między organizmami żywymi a budynkami, co samo w sobie nie jest pomysłem nowym ani oryginalnym i ma za sobą - jak już wspomniano - dość długą historię. Prze-

prowadzanie analogii między istotami żywymi a budynkami może budzić cały szereg zastrzeżeń, zarówno z punktu widzenia nauk przyrodniczych, jak też i ze stanowiska filozoficznego, gdyż mimo wielu podobieństw istnieje między tymi dwiema grupami przedmiotów cały szereg zasadniczych różnic, stanowiących nieprzekraczalną barierę. Ten sposób myślenia, doprowadzony do skrajności, wiedzie w ślepy zaułek spekulatywnych rozważań. Wydaje się zatem nie ulegać wątpliwości, że wyłącznym sensem prowadzenia takich analogii może być jedynie poszukiwanie ogólnych zasad formowania, występujących w przyrodzie celem ich przeniesienia do dziedziny formowania przedmiotów - dzieł rąk ludzkich. Przeprowadzenie tego rodzaju porównań ma więc - obok znaczenia teoretycznego - również aspekt praktyczny, umożliwia bowiem zaobserwowanie, w jaki sposób w przyrodzie rozwiązane zostały problemy analogiczne do tych, jakie napotykamy w świecie cywilizacji i adaptację tych sposobów do naszych potrzeb i celów. Myśl *Häringa* idzie jednak znacznie dalej, szukając jakby usprawiedliwienia dla takiego transferu, przy czym usprawiedliwienie to ma niejednokrotnie charakter wręcz mistyczny. Jakkolwiek więc niektóre tezy *Häringa* wykazują wszelkie znamiona oryginalności i niemałą dozę prawdopodobieństwa, to sposób ich uzasadniania budzi niekiedy poważne zastrzeżenia. Wystarczy tu choćby wspomnieć o analizowanym poprzednio zagadnieniu symboliki geometrycznej w budowie form architektury.

Historyczna analiza procesów formowania przestrzeni, stanowiąca pokaźną część rozważań *Häringa*, prowadzi do szeregu konkluzji, które skłoniły autora tej pracy do podjęcia próby ich scalenia w ramach jednolitego systemu teoretycznego, stanowiącego uporządkowany zbiór twierdzeń. Podstawę systemu stanowi teza o jedności i ciągłości zasady procesów formowania przestrzeni w przyrodzie ożywionej i w cywilizacji. Wynika ona z odkrycia zarówno w organizmach, jak i w przedmiotach wytwarzanych przez człowieka pewnych cech wspólnych, które pozwalają wyciągnąć wniosek, że metoda kształtowania przestrzeni w obu tych na pozór obcych sobie światach jest w swej istocie identyczna, gdyż opiera się na tej samej zasadzie priorytetu wymagań funkcjonalnych.

Drugą zasadniczą tezą tego systemu jest twierdzenie, że procesy formowania podlegają stałej ewolucji, przechodząc w miarę pogłębiania się ludzkiej wiedzy o przyrodzie od form prymitywnych do coraz doskonalszych, przy czym kryterium oceny formy stanowi nie wartość estetyczna, lecz uzyskiwana sprawność użytkowa wytwarzanych przedmiotów.

Filozofia *Häringa* wywodzi się w wyraźny sposób z przyrodoznawstwa, szczególnie zaś silnie wydaje się być spokrewnona z teorią ewolucji gatunków *Karola Darwina*. Świadczą o tym dwa podstawowe twierdzenia *Häringa*:

1. Narządy istot żywych (czyli organy organizmów) pełnią ściśle określone funkcje w procesach życiowych. Służą one organizmom jako narzędzia w walce o byt.

2. Przedmioty wytwarzane przez człowieka są narzędziami, pełniącymi ściśle określone zadania użytkowe. Służą one człowiekowi w walce o byt, podobnie jak jego narządy. Przedmioty te są więc jakby *sztucznymi narządami*, umożliwiającymi zwiększenie fizycznych możliwości człowieka, a dzięki temu - zdobycie oraz utrzymanie przewagi nad pozostałymi gatunkami biologicznymi i walkę z siłami przyrody.

Z twierdzeń tych wyciąga *Häring* wniosek, że formowanie przedmiotów jest, jak pisze: *dalszym ciągiem Kształtującej Mocy Natury*. Jeśli zastąpimy nieco idealistyczne określenie *Kształtująca Moc Natury* sformułowaniem: *zasady formowania, obowiązujące w przyrodzie*, wówczas wniosek ten można bardziej racjonalistycznie sformułować w sposób następujący: forma przedmiotów wytwarzanych przez człowieka jest narzędziem (lub *organem*) walki o byt, podobnie jak forma narządów istot żywych, zatem tworzenie formy przedmiotów powinno być kontynuacją zasad obowiązujących w przyrodzie.

Pamiętając o różnicach, jakie zachodzą między światem istot żywych a światem tworów ludzkich, wymieńmy tu kilka podstawowych podobieństw:

1. Zarówno narządy istot żywych, jak i przedmioty - dzieła rąk ludzkich - służą temu samemu podstawowemu celowi, tj. walce o byt.

2. Osiągnięcie tego celu możliwe jest dzięki temu, że formowanie jednych i drugich podporządkowane jest zasadzie uzyskania możliwie jak największej użyteczności, stanowiącej podstawowe kryterium eliminacyjne.

3. Zarówno przedmioty, jak i organizmy podlegają procesowi ewolucji, w której ich forma ulega stałemu doskonaleniu pod względem sprawności funkcjonalnej.

Dwie ostatnie tezy, których nie znajdujemy w rozważaniach *Häringa*, stanowią uzupełnienie autora tej pracy, konsekwentne wobec poprzednich tez *Häringa* których powinowactwo z teorią ewolucji gatunków *Darwina* wydaje się być wyraźne. Teza o ewolucyjnym przebiegu procesów formowania przestrzeni w cywilizacji wyłania się jako wniosek nie tylko z rozważań *Häringa*; przesłanek do jej sformułowania dostarcza również współczesny stan wiedzy w zakresie nauk społecznych i przyrodniczych.

Tak więc niektóre elementy häringowskich rozważań, a także poglądy innych autorów stały się dla piszącego tę pracę szczególnym impulsem, nasuwając pomysł syntetycznego ujęcia procesów ewolucyjnych, jakim podlegała forma przedmiotów wytwarzanych przez człowieka - w tym także obiektów architektury. U podłoża tej syntezy leży dialektyczne przekonanie, iż mimo różnic, jakie

zachodzą między trzema wielkimi dziedzinami rzeczywistości: przyrodą, społeczeństwem i psychiką - ogólne zasady rozwojowe są dla nich wspólne. Należy jednak wyraźnie podkreślić, że ewolucja formy przedmiotów, jakkolwiek wywodzi się ze świata przyrody, podlega nieco innym prawom, niż ewolucja gatunków. Wiąże się ona bowiem z rozwojem ludzkiej psychiki oraz wszelkimi implikacjami tego faktu, których nie można sprowadzić wyłącznie do roli czynników biologicznych.

Proces ewolucji formy przedmiotów, wytwarzanych przez człowieka można zatem podzielić na kilka okresów. Przejścia od jednego okresu do następnego dokonują się w sposób *skokowy*, połączony na ogół z gwałtowną zmianą charakteru procesów - w przeciwieństwie do zmian, zachodzących w samych okresach, które mają charakter powolny i stopniowy. Te decydujące momenty zwrotne, z uwagi na ich skokowy charakter nazwane zostały *rewolucjami formowania*, w przeciwieństwie do ewolucyjnego charakteru całości procesów, trwających miliony lat.

Okres pierwszy

Początkiem tego okresu jest powstanie gatunku ludzkiego (homo sapiens), poprzedzone przyjęciem pionowej postawy, co uwolniło przednie kończyny i umożliwiło posługiwanie się narzędziami oraz rozwój mózgu. Miało to miejsce około 5-2 milionów lat p.n.e. Tworzenie formy przedmiotów stanowi w tym okresie ścisłą kontynuację zasad formowania, obowiązujących w przyrodzie ożywionej. Zasady te są następujące:

a) uzyskanie maksymalnej sprawności funkcjonalnej, co jest koniecznym warunkiem utrzymania się przy życiu,
b) determinacja formy przez funkcję, czyli przez wymagania użytkowe, a tym samym brak aprioryczności formy,
c) niestosowanie brył i figur geometrycznych,
d) brak pojęć estetycznych.

Zasady te będą w dalszych rozważaniach dla uproszczenia nazywane tendencjami organicznymi w formowaniu.

Formowanie przedmniotów jest więc w tym okresie ściśle podporządkowane wymaganiom użytkowym, gdyż innych wymagań wówczas jeszcze nie znano. Fakt ten staje się zrozumiały, jeśli weźmiemy pod uwagę, że w tym pierwszym okresie cywilizacji - okresie budowania jej zrębów - człowiek wydatkował zdecydowaną większość energii na zdobycie i utrzymanie przewagi nad innymi gatunkami biologicznymi i podporządkowanie sobie przyrody. Dopiero utrwalenie tej przewagi (20-15 lat p.n.e.) umożliwiło szybszy rozwój kultury i cywilizacji, który dotąd przebiegał w powolnym tempie. Pojawiają się wówczas pierwsze po-

jęcia estetyczne, a także cały szereg podstawowych wynalazków cywilizacyjnych. Zwrotnym momentem w procesach formowania przedmiotów jest powstanie potrzeby zdobienia, poprzedzone stopniowym kształtowaniem się pojęć estetycznych. Moment ten możemy określić mianem *pierwszej rewolucji formowania*, zamykającej okres pierwszy i otwierającej drugi. Jego dokładne umiejscowienie w czasie nie jet możliwe przy obecnym stanie wiedzy.

Okres drugi

Począwszy od *pierwszej rewolucji formowania* aż po dzień dzisiejszy formowanie przedmiotów podporządkowane jest dwojakiego rodzaju wymaganiom: użytkowym i estetycznym. Ich wzajemny stosunek, a tym samym rola w procesie formowania zmienia się w czasie trwania drugiego okresu. Początkowo wymagania użytkowe dominują nad niedawno powstałymi wymaganiami estetycznymi. Stopniowo jednak te ostatnie stają się coraz silniejsze, zdobywając wreszcie równouprawnienie z wymaganiami użytkowymi. Przy końcu omawianego okresu wymagania estetyczne zdobywają przewagę nad wymaganiami użytkowymi i stan ten trwa przez cały okres następny. Metody formowania przedmiotów przez człowieka stopniowo coraz bardziej odbiegają od zasad, obowiązujących w świecie organizmów - innymi słowy, tendencje organiczne maleją. Przedmioty - dzieła rąk ludzkich - można teraz podzielić na trzy typy (podział wprowadzony przez *Häringa*), pojawiające się zasadniczo w poniższej kolejności.

Typ 1

Przedmioty podporządkowane głównie wymaganiom użytkowym. Pełnią one rolę podstawowych narzędzi w walce o byt, będąc jakby przedłużeniem ludzkich narządów, zwielokrotnieniem ich możliwoći fizycznych. Należy tu wymienić przede wszystkim: narzędzia pracy, broń, sprzęty domowego użytku, ubiory, pojazdy, domostwa. Forma tych przedmiotów jest ściśle zdeterminowana przez zadania, jakie spełniają. *Häring* określa tę grupę przedmiotów jako tzw. *organy*.

Typ 2

Przedmioty, pełniące funkcje użytkowe, lecz podporządkowane w równym stopniu wymaganiom estetycznym. Należy tu zaliczyć wszelkie wyroby tzw. rzemiosła artystycznego.

Typ 3

Przedmioty podporządkowane wyłącznie wymaganiom estetycznym - dzieła sztuki. Pojawiały się one sporadycznie już wcześniej, przy końcu okresu pierwsze-

go, stanowiąc jednak tylko niewielki procent ogólnej liczby wytwarzanych przedmiotów. Znaczne ilości tego rodzaju przedmiotów zaczynają się pojawiać dopiero w okresie trzecim.

W końcowej fazie okresu drugiego zaczynają się stopniowo kształtować pierwsze pojęcia geometryczne. Mają one związek z pierwotnymi obserwacjami astronomicznymi oraz prymitywnymi pomiarami ziemi. Fakty te miały miejsce w przybliżeniu ok. 5000-3000 lat p.n.e. w Egipcie i Mezopotamii. Pierwszym znanym przekazem pisemnym, świadczącym o ukształtowaniu się podstawowych pojęć geometrycznych, jest papirus Rhinda (ok. 1700 r. p.n.e. - Egipt). Powstanie nauki geometrii staje się kolejnym zwrotnym momentem w procesach formowania przedmiotów - drugą *rewolucją formowania*. Rozpoczyna ona trzeci okres w historii procesów formowania.

Okres trzeci

Pojawienie się podstawowych pojęć geometrycznych pociąga za sobą daleko idące konsekwencje we wszystkich dziedzinach ludzkiej działalności, zwłaszcza w dziedzinie filozofii, estetyki i budownictwa, co w pełni usprawiedliwia propozycję *Häringa* nazwania dalszych dziejów kultury i cywilizacji mianem *kultury geometrycznej*. Geometria pełni w cywilizacji dwie zasadnicze role, stanowiąc jednocześnie:

a) wiedzę ścisłą, niezbędną dla rozwoju techniki,

b) system strukturalno-estetyczny, obowiązujący w dziedzinie formowania przedmiotów.

Druga z wymienionych funkcji zaciążyła w zdecydowany i specyficzny sposób na całej ludzkiej działalności w dziedzinie formowania przestrzeni. Forma większości przedmiotów, w szczególności zaś obiektów budowlanych, poddana jest odtąd ścisłej kontroli geometrii euklidesowej i ograniczona do wąskiego repertuaru podstawowych figur i brył, przyjmowanych a priori i narzucanych przedmiotom w procesie formowania niezależnie od ich funkcji. Figury i bryły geometryczne są powszechnie uznane za piękne, a tym samym wymagania estetyczne zdobywają prymat nad wymaganiami użytkowymi. Ponadto nadal obowiązuje znana już poprzednio zasada przyozdabiania formy przedmiotów. Powstanie geometrii i jej połączenie z zasadą zdobienia stają się początkiem architektury.

W omawianym okresie daje się zaobserwować z początku gwałtowny spadek tendencji organicznych. Metody formowania przedmiotów mają już niewiele wspólnego z zasadami, obowiązującymi w świecie organizmów, gdyż zarówno stosowanie figur geometrycznych, jak i zasada zdobienia formy (bez wyraźnego celu użytkowego) są obce przyrodzie ożywionej. Jednak w miarę powiększania

się zasobu ludzkiej wiedzy o świecie tendencje do wzorowania się na przyrodzie wzrastają coraz wyraźniej.

Kolejnym zwrotnym momentem w dziejach procesów formowania była rezygnacja z zasady zdobienia. Przewrót ten dokonał się w XIX w. w dziedzinie konstrukcji inżynierskich i związany był ściśle z dynamicznym rozwojem nauki i techniki. Ta trzecia *rewolucja formowania*, jakkolwiek nie od razu znajduje oddźwięk we wszystkich dziedzinach kształtowania przestrzeni, ma decydujący wpływ na rozwój architektury XX wieku.

Okres czwarty

Istotą tego okresu jest stosowanie w budynkach tzw. *czystych* form geometrycznych, pozbawionych ornamentyki i dekoracji. Forma przedmiotów, w tym obiektów architektury, jest podporządkowana w równym stopniu wymaganiom użytkowym i estetycznym. Powrót do tzw. *czystych* form geometrycznych w architekturze postulowany był w pracach awangardowych twórców XX wieku, głównie *Waltera Gropiusa, Miesa van der Rohe'go, Le Corbusiera, Brunona Tauta, Adolfa Loosa* i innych.

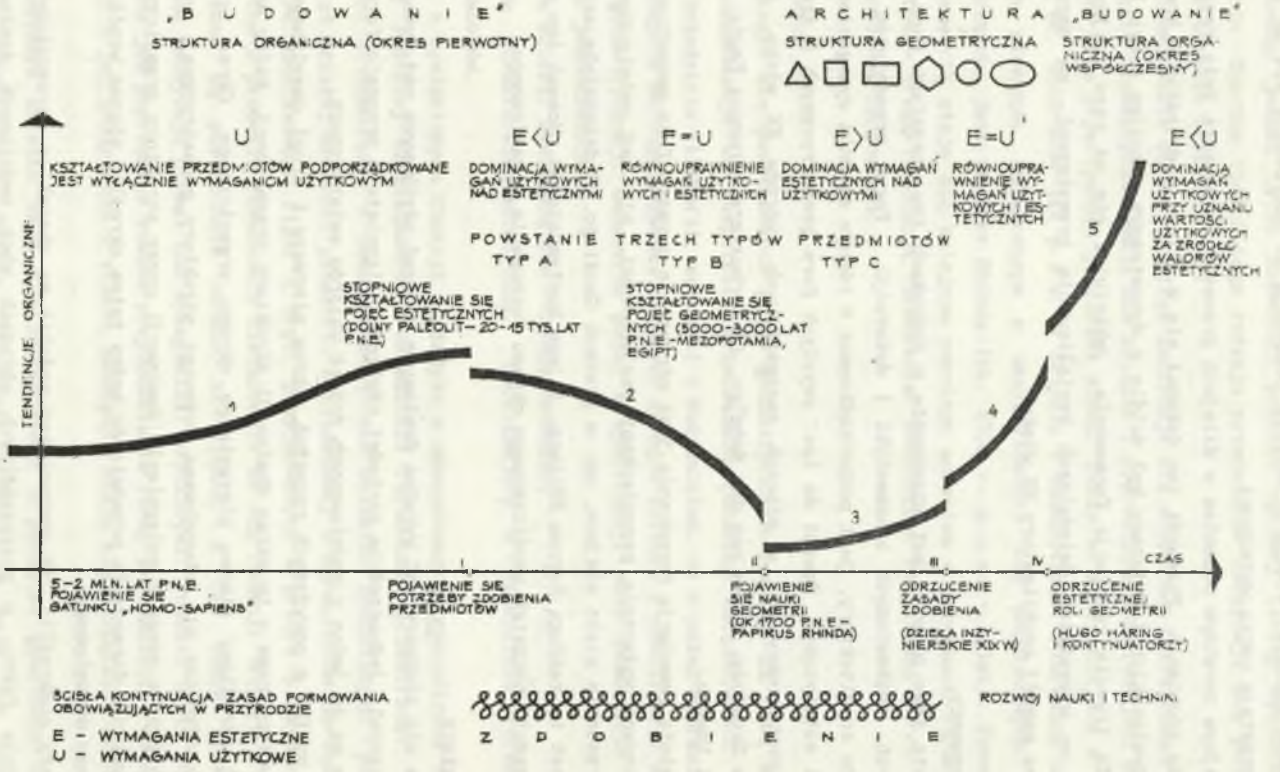
Ostatnią *rewolucją formowania* jest odrzucenie prymatu form geometrycznych, uwarunkowane wyłącznie przesłankami racjonalnymi, nie zaś estetycznymi, co już uprzedmnio miało miejsce, np. w pracach *Gaudiego*. W dziedzinie architektury jest to zasługą *Hugona Häringa* i jego kontynuatorów. Moment ten stanowi jednoczesnie początek współczesnego okresu formowania *organicznego*.

Okres piąty

Daje się zaobserwować wyraźną dominację wymagań użytkowych nad wymaganiami estetycznymi. Jednocześnie wartości użytkowe osiągnięte w procesie formowania uważane są za jedno z podstawowych źródeł walorów estetycznych.

Jak wynika z powyższych rozważań, okres pierwszy i drugi omawianego procesu ewolucyjnego - to okres dominacji struktury organicznej, który może być inaczej określony mianem pierwotnego okresu organicznego. Okres trzeci i czwarty odznacza się zdecydowaną przewagą struktury geometrycznej, wreszcie okres piąty to ponowne osiągnięcie dominacji przez strukturę organiczną. Ten etap ewolucji formowania przedmiotów można zatem określić mianem współczesnego okresu organicznego.

Należy podkreślić, że proponowany podział ma charakter uproszczony i nie uwzględnia faktu, w poszczególnych okresach obok omówionych dominujących tendencji istniał cały szereg odchyleń i modyfikacji. Czas trwania poszczególnych okresów, zwłaszcza pierwszego i drugiego, można określić jedynie w dużym przybliżeniu. Podobnie *rewolucje formowania* są pojęciem umownym, gdyż



Rys. 1. Schemat procesu ewolucji formy przedmiotów

Fig. 1. Diagram of the evolution process of objects' form

czas ich trwania może być uznany za krótki jedynie w proporcji do całego czasu trwania procesów ewolucyjnych. W rzeczywistości *rewolucje* te (np. pierwsza i druga) trwały niekiedy kilka tysięcy lat. W tego rodzaju ujęciu dzieje architektury są jedynie wąskim fragmentem długotrwałego procesu rozwoju formy przedmiotów.

Omówiony powyżej w największym skrócie proces ewolucji formy przedmiotów przedstawiony został w postaci poglądowego wykresu (rys. 1), ukazującego wahania *tendencji organicznych* jako funkcję czasu. Nie może tu być oczywiście mowy o matematycznej ścisłości, gdyż wielkości, jakimi operujemy, są trudne do ujęcia w kategoriach liczby i miary. Możliwe jest jedynie zobrazowanie charakteru i kierunku zmian. Wykres ten wyraźnie uwidacznia rolę, jaką odegrały poszczególne momenty przełomowe (*rewolucje formowania*) w całym procesie ewolucji, zwłaszcza zaś specyficzne znaczenie geometrii euklidesowej. Zarówno rzędne, jak i odcięte wykresu nie odpowiadają konkretnym wartościom liczbowym, gdyż ich określenie byłoby przy obecnym stanie wiedzy niemożliwe. Jedynie umiejscowienie trzeciej *rewolucji formowania* jest możliwe w przybliżeniu na przełomie XIX i XX w. Wykres obrazuje równocześnie związek pomiędzy postępem ludzkiej wiedzy o przyrodzie a wzrostem tendencji organicznych, rozumianych jako wzorowanie się na zaobserwowanych w przyrodzie sposobach budowy formy. Szczególnie wyraźnie występuje to zjawisko w przypadku trzeciej *rewolucji formowania*, która pokrywa się czasowo z dynamicznym rozwojem nauki i techniki przy końcu XIX w. oraz w wieku XX.

W różnych okresach procesu ewolucji formowanie przebiegało odmiennie. Ujmując zagadnienie w sposób możliwie najbardziej syntetyczny, można stwierdzić, że proces formowania przestrzeni składał się zawsze z dwóch stadiów: stadium planowania i stadium realizacji. Zajmiemy się tu wyłącznie zagadnieniami planowania, mając na myśli jedynie pierwszy z dwóch wyszczególnionych przez *Häringa* aspektów planu, a mianowicie jego aspekt ideowy, czyli plan, jako idea, zamysł, czy też zawiązek wszystkich podstawowych cech przyszłego uformowania. Prześledźmy zatem przebieg procesów planowania formy przedmiotów (a w szczególności dzieł architektury) w różnych okresach poprzednio omawianej ewolucji.

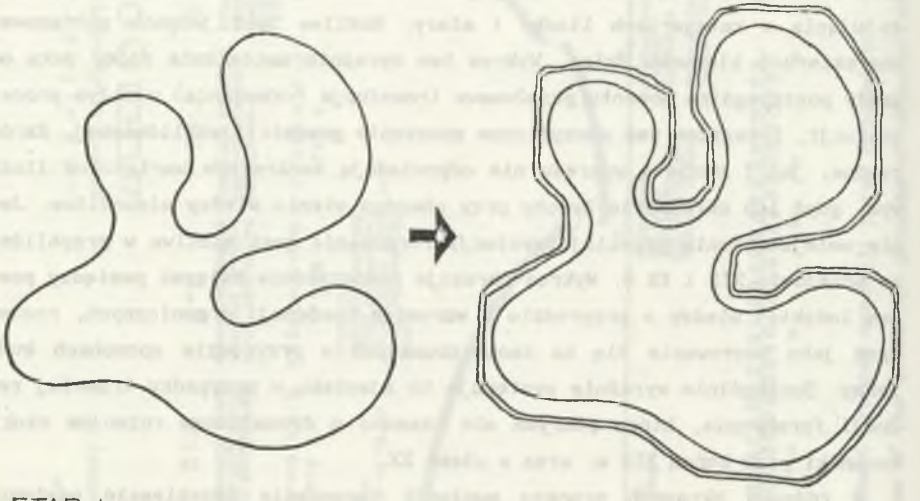
Okres pierwszy (rys. 2)

Planowanie składa się z dwóch etapów:

Etap 1 - rozwiązanie problemu funkcjonalego, w wyniku czego otrzymuje się pierwotną, surową jakby formę o charakterze schematu. Ze względu na

stosunkowo niewielki zasób ludzkiej wiedzy w okresie pierwotnym, a więc i małą ilość przesłanek, warunkujących formę przedmiotów - jest ona nieskomplikowana.

Etap 2 - osłonięcie tak otrzymanej formy pierwotnej *skórą obudowy*. W wyniku tego procesu otrzymuje się ostateczną formę, która jest ściśle zdeterminowana przez funkcję.

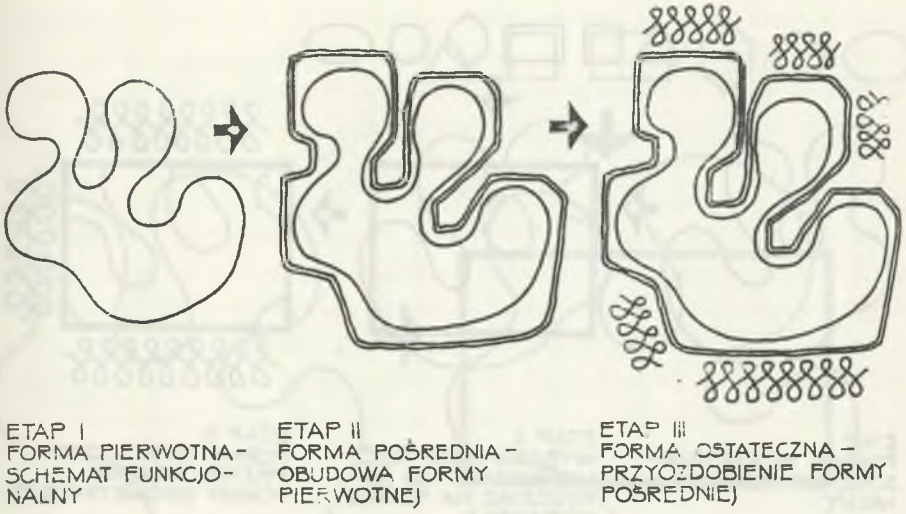


Rys. 2. Okres 1 - kształtowanie przedmiotów podporządkowane wyłącznie wymaganiom użytkowym

Fig. 2. First period - forming of objects subordinated only to the functional requirements

Okres drugi (rys. 3)

Pojawienie się potrzeby zdobienia, jako przejaw ewolucji ludzkiego mózgu sprawiło, iż *surowa* forma pierwotna, spełniająca tylko wymagania użytkowe, nie zadowala już człowieka w pełni. Koniecznością staje się jej przyozdobienie. Tak więc do dwóch poprzednio znanych etapów planowania (1 i 2) dochodzi etap trzeci: przozdobienie owej *skóry napiętej na funkcji* dekoracjami, które nie są niezbędne do prawidłowego funkcjonowania przedmiotu.



Rys. 3. Okres 2 - stopniowe przechodzenie od dominacji wymagań użytkowych do równowagi wymagań użytkowych i estetycznych

Fig. 3. Second period - gradual passage from the domination of the functional requirements to the equlibrium of the functional and aesthetic requirements

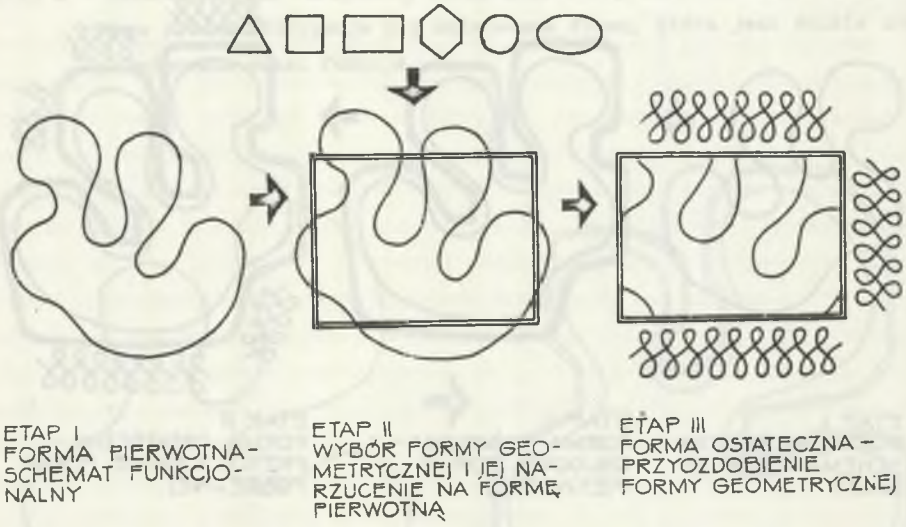
Okres trzeci (rys. 4)

Po drugiej *rewolucji formowania*, jaką było powstanie nauki geometrii, procesy formowania przedmiotów poddane są całkowicie prawom geometrii euklidesowej. Proces planowania przebiega następująco:

Etap 1 - Jak w okresie pierwszym.

Etap 2 - Wybór formy spośród repertuaru podstawowych figur i brył geometrycznych i jej narzucenie na uprzednio otrzymaną formę pierwotną, przeważnie wbrew jej istocie. Pociąga to za sobą jakby *okaleczenie* formy pierwotnej.

Etap 3 - Przyozdobienie formy geometrycznej.



Rys. 4. Okres 3 - dominacja wymagań estetycznych

Fig. 4. Third period - the domination of the aesthetic requirements

Okres czwarty (rys. 5)

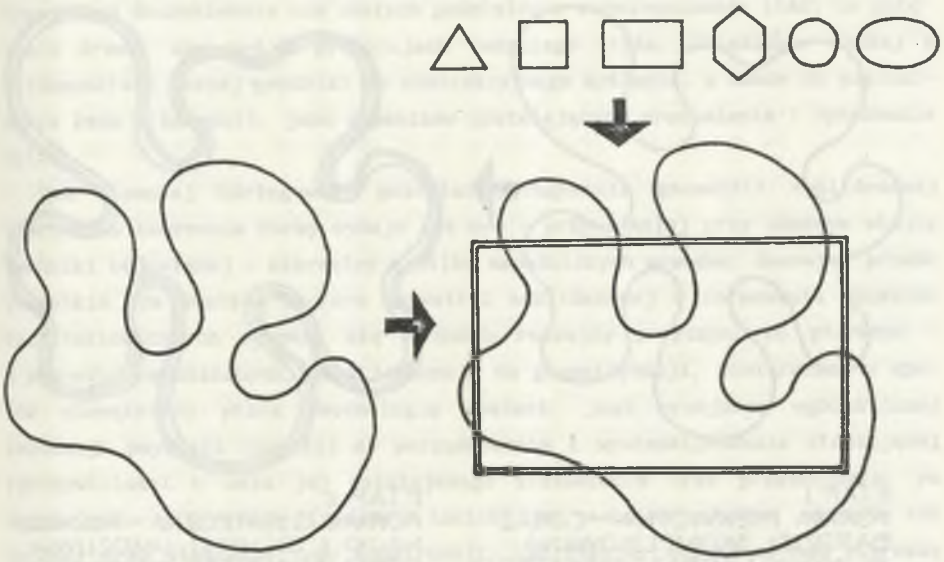
Powrót do czystych form geometrycznych, pozbawionych wszelkich ozdób. Planowanie składa się z dwóch etapów:

Etap 1 - Jak w okresie pierwszym.

Etap 2 - Jak w okresie trzecim.

Okres piąty (rys. 6)

Odrzucenie geometrii euklidesowej jako system strukturalnego i estetycznego. Nie oznacza to jednak negacji jej roli jako dziedziny wiedzy, nieodzownej dla rozwoju techniki. Przy obowiązującej nadal rezygnacji ze zdobienia jest to równoznaczne z powrotem do tego samego typu procesu planowania, który dominował w okresie pierwszym. Etapy planowania są więc w obydwu okresach analogiczne, a różnica między okresami polega na tym, iż forma pierwotna staje się coraz bardziej skomplikowana w wyniku coraz większego zasobu wiedzy

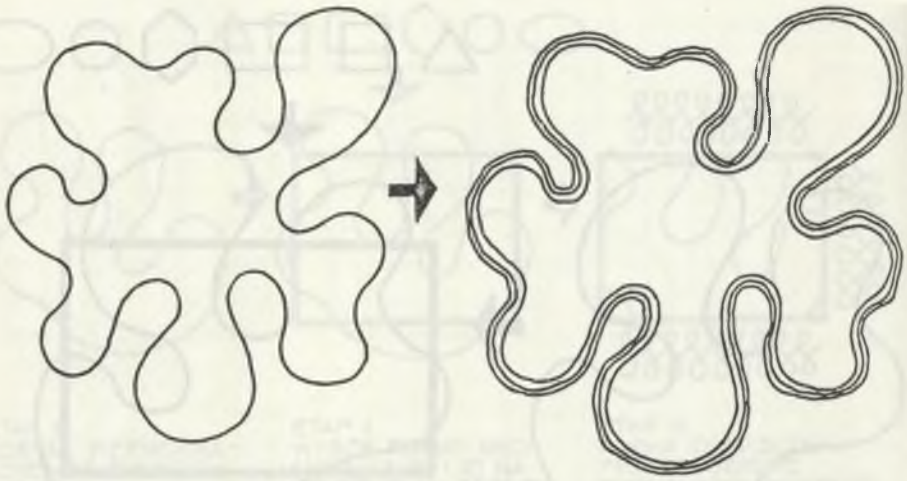


Rys. 5. Okres 4 - równowaga wymagań użytkowych i estetycznych

Fig. 5. Fourth period - the equilibrium of the functional and aesthetic requrirements

człowieka o przyrodzie, a tym samym zwiększenia się ilości przesłanek, warunkujących formę przedmiotów.

Powyższe zależności, będące specyficzną interpretacją niektórych haringowskich poglądów, uzupełnioną przez przemyślenia własne autora, przedstawiono na schematach ideowych za pomocą uproszczonych symboli.



Rys. 6. Okres 5 – dominacja wymagań użytkowych traktowanych jako źródło walorów estetycznych

Fig. 6. Fifth period – the domination of the functional requirements treated as a source of aesthetic qualities

UWAGI KOŃCOWE

Centralny punkt rozważań *Häringa* o budowie formy stanowi dychotomiczne rozróżnienie: geometria – organiczność. Uważa on, iż pojawienie się geometrii jest równoznaczne z powstaniem struktury przestrzeni całkowicie obcej istotom żywym. Mniemanie to wydaje się być słuszne, gdyż istotnie formy ściśle geometryczne nie są spotykane w świecie organizmów. Kształty zwierząt i roślin cechują się zawsze nieregularnościami nie mającymi nic wspólnego ze ścisłością i sztywnością geometrii; abstrakcyjne figury geometrii stanowią jaskrawe

przeciwieństwo pulsujących życiem, bogatych form istot żywych. Nie należy tego faktu mylić z wytworami niektórych organizmów, mającymi kształt geometryczny, jak np. komórki ula pszczół; nie chodzi tu bowiem o to, jak zwierzęta *budują*, lecz w jaki sposób same są *zbudowane*. Powyższym spostrzeżeniom nie przeczy bynajmniej doszukiwanie się *złotych* podziałów w rozmieszczeniu liści na gałęziach drzew, czy też w proporcjach ludzkiego ciała, świadczące raczej o skłonnościach naszej psychiki do abstrakcyjnego myślenia, a także do poszukiwania ładu i harmonii, jako czynników ułatwiających zrozumienie i opanowanie świata.

Tym niemniej häringowski postulat wyrugowania geometrii euklidesowej z procesów tworzenia formy wydaje się być - przynajmniej przy obecnym stanie techniki budowlanej - nierealny z kilku zasadniczych powodów. Zauważmy przede wszystkim, że swoista kariera geometrii euklidesowej w formowaniu obiektów architektonicznych wywodzi się z dwóch rodzajów przyczyn: po pierwsze - z przyczyn psychicznych, gdyż tendencja do geometryzacji, stwierdzona w sposób niewątpliwy przez psychologię postaci, jest przejawem ogólniejszej tendencji psychiki ludzkiej do porządkowania i systematyzowania otaczającej rzeczywistości w celu jej łatwiejszego zrozumienia oraz przyswojenia; po drugie zaś - z przyczyn fizycznych takich, jak cechy materiałów, sposoby ich obróbki oraz stosowane typy konstrukcji. Zatrzymajmy się nieco nad pierwszą z tych grup przyczyn. Otóż nie ulega wątpliwości, że jednym z podstawowych celów architektury, jako sztuki formowania przestrzeni, jest kształtowanie środowiska ludzkiego m.in. w taki sposób, aby **ułatwić człowiekowi orientację w przestrzeni tego środowiska**. Metody formowania, oparte na zasadach geometrii euklidesowej, spełniają ten postulat w sposób znakomity. Nie ma tu przy tym istotnego znaczenia, czy wspomniana tendencja do geometryzacji jest wrodzoną tendencją psychiki ludzkiej, niejako cechą biologiczną gatunku homo sapiens. Być może - a jest to w wysokim stopniu prawdopodobne - tendencja ta pojawiła się dopiero na pewnym szczeblu ewolucyjnego rozwoju naszego gatunku w wyniku stopniowego krystalizowania się pewnych obserwacji i pojęć, które działając jako czynnik mutujący, utrwaliły się w formie kodu genetycznego i są przekazywane dziedzicznie z pokolenia na pokolenie. Jakkolwiek przedstawia się to zagadnienie, jest jednak niezaprzeczalnym faktem, iż tendencja ta istnieje z dawien dawna w ludzkiej psychice i z obecnością jej musimy się liczyć, formując przestrzeń naszego otoczenia, w przeciwnym bowiem wypadku przestrzeń ta będzie uformowana niezgodnie z aktualną budową naszej psychiki, co może dawać rezultaty równie, a nawet bardziej niekorzystne, niż jej uformowanie niezgodne z naszą budową fizyczną. Tymczasem postulowana przez *Haringa* metoda *organiczna* - jeśli się ją stosuje w sposób konsekwentny - pro-

wadzi do uzyskiwania form w wysokim stopniu skomplikowanych, niejednokrotnie wręcz utrudniających orientację w przestrzeni. W procesie percepcji tego typu form przez ludzi przywykłych do geometrycznej klarowności i jasności budzi się pewien psychiczny opór i niechęć, wynikająca z niezrozumienia i przestrzennej dezorientacji.

Analizując kształty organizmów zwierzęcych czy roślinnych, spostrzegamy, że cechami formalnymi tych tworów są: swoboda i nieregularność, które sprawiają, że niemożliwe jest ujęcie tych kształtów w kategoriach jakiejkolwiek ze znanych nam geometrii, czy to tradycyjnej geometrii euklidesowej, czy też nowszych, wielowymiarowych geometrii *Riemenna*, *Minkowskiego* i in. Można więc stwierdzić. iż kształty istot żywych są z natury swej ageometryczne. Fakt ten wynik jednka nie tylko ze stosowania powszechnie w przyrodzie obowiązującej zasady **aprioryzmu funkcjonalnego**, polegającego na podporządkowaniu formy zadaniom użytkowym, co tak silnie akcentuje *Haring*. Osiągnięcie przez przyrodę tak znacznej swobody uformowań tworów ożywionych możliwe jest głównie dzięki stosowaniu doskonałego, dającego niemal nieograniczone możliwości tworzywa, jakim są substancje białkowe. Faktu tego wydaje się *Häring* nie spostrzegać. Człowiek, nie posiadając tworzywa o takich walorach, jest w znacznie większym stopniu niż przyroda uzależniony od cech niedoskonałych materiałów, jakimi dysponuje w procesach formowania przestrzeni. Osiągnięcie tego stopnia swobody, jaki obserwujemy w przyrodzie, jest przy dotychczas stosowanych tworzywach niemożliwe, gdyż materiały te z racji swej fizycznej niedoskonałości muszą być poddane ścisłej dyscyplinie matematyki i geometrii. Tak więc häringowski postulat rezygnacji z figur geometrycznych, wymagałby przede wszystkim znalezienia **tworzywa doskonałego**, o walorach zbliżonych do tych, jakimi odznaczają się tworzywa stosowane w przyrodzie.

Filozofię *Häringa* można by prowizorycznie określić jako funkcjonalistyczny determinizm, jako że istotę procesów organicznego formowania stanowi wedle niego całkowite zdeterminowanie formy przez funkcję. Punktem wyjścia takiego rozumowania jest założenie, że w układzie: funkcja - forma zachodzi proces jednokierunkowego oddziaływania funkcji na formę, który nie jest jednak jednoznaczny, gdyż tym samym stałym cechom funkcji mogą odpowiadać rozmaite cechy formy. Stanowisko *Häringa* różni się zatem swoją skrajnością od klasycznego funkcjonalizmu, który uznaje i podkreśla, że procesy wzajemnego oddziaływania w układzie: funkcja - forma nie mają raz na zawsze ustalonego kierunku, a jedynym zasadniczym i niezmiennym postulatem jest zgodność funkcji i formy, ich odpowiedniość czy adekwatność. Dopuszcza się więc także i odwrotny kierunek przebiegu tego oddziaływania, tzn. forma może oddziaływać na funkcję, wykluczony jest natomiast przypadek biegunowo skrajny, tj. zdete-

minowania funkcji przez formę. Zwróćmy jednak uwagę, iż metoda ścisłej determinacji formy przez funkcję prowadzi na ogół do stanu, w którym jakakolwiek zmiana funkcji nie jest możliwa bez odpowiedniej zmiany uformowania. Metoda organiczna nie spełnia więc tak ważnego współcześnie postulatu funkcjonalnej elastyczności uformowań architektonicznych - przynajmniej przy obecnie stosowanych materiałach budowlanych. Ta cecha z góry wyklucza jej zastosowanie w niektórych dziedzinach budownictwa, jak np. budownictwo mieszkaniowe, gdzie ciągłe zmiany procesów funkcjonalnych musiałyby pociągnąć za sobą odpowiednie zmiany uformowania.

Pewne zastrzeżenia budzą wreszcie poglądy *Häringa* dotyczące wartości estetycznej tworów przestrzennych, formowanych w oparciu o metodę organiczną. Koncepcja budynku, jako narzędzia, będącego osłoną procesów życiowych - stwarza niebezpieczeństwo zbyt jednostronnego ujęcia całokształtu złożonych problemów, związanych z formowaniem środowiska ludzkiego. Rola osłony jest bowiem tylko jedną z licznych funkcji budynku - funkcją niejako biologiczną, oprócz której budynek musi spełniać także i funkcje zaspokajania całego szeregu potrzeb psychicznych, jak np. potrzeba zadowolenia estetycznego. Jest wątpliwe, czy pozostawienie spraw estetyki tworu przestrzennego ich własnemu losowi może dać w kadym przypadku pożądane rezultaty. Jak wykazuje doświadczenie, piękno nie zawsze pojawia się *automatycznie* w przedmiotach funkcjonalnie doskonałych, jak tego chce *Häring*. Troska o estetykę tych przedmiotów jest więc działaniem w pewnym stopniu niezależnym od procesu rozwiązywania określonych zadań funkcjonalnych, a osiągnięcie piękna bez jakichkolwiek estetycznych korekt formy czysto funkcjonalnej tylko bardzo rzadko staje się możliwe. Metoda *Häringa* korekt takich zasadniczo nie dopuszcza i w tym właśnie kryje się pewne niebezpieczeństwo dla wartości estetycznej dzieł architektury.

Wśród źródeł inspirujących häringowską myśl teoretyczną oprócz wskazanej już poprzednio, zwulgaryzowanej zresztą teorii ewolucji *Darwina*, należy też wymienić inne, współczesne *Häringowi* lub wcześniejsze koncepcje. Tak więc fundamentalny dla rozważań *Häringa* dualizm: geometryczność - organiczność wydaje się być odbiciem takiegoż antytetycznego podziału wprowadzonego przez *Alojzego Riegla*, a następnie rozwiniętego przez *Worringera*, choć trudno byłoby ustalić, w jakim stopniu pisma obu tych badaczy były znane *Häringowi*. O związkach koncepcji haringowskich z tymi poglądami może też pośrednio świadczyć wspólny dla obu pierwiastek fascynacji gotykiem, szczególnie silny zwłaszcza u *Worringera*, a zajmujący tak poczesne miejsce w filozofii *Häringa*.

Z całą natomiast pewnością musiały być *Häringowi* znane idee i koncepcje rodzące się w orbicie ekspresjonizmu i oddziaływające - chociaż w różnym stopniu - na wszystkich niemal architektów niemieckich tego czasu, a więc także i na *Häringa*. Również i w tym nurcie, podobnie jak w poglądach poprzednio wzmiankowanych historyków, urzeczenie gotykiem (podświadome?) dochodziło do głosu z zaskakującą siłą. Paradoksalność tego faktu polega na tym, że ekspresjonizm, jako druga kolejna po secesji faza modernizmu, programowo, wręcz doktrynalnie odżegnywał się od wszelkich historycznych precedensów. Ważniejsze jednak od wciąż pokutującego zauroczenia gotykiem zdają się być dla rozwoju myśli *Häringa* inne idee zawarte w ekspresjonistycznym credo, zwłaszcza zaś postulat, by wewnętrzne przestrzenie i zewnętrzne kształty obiektów architektonicznych pełniły biologiczne funkcje. Staje się on osią haringowskich koncepcji, ześrodkowując wokół siebie wszelkie inne konsekwentnie z niego wynikające elementy.

Nieobce są też *Häringowi* idee i koncepcje zawarte w pismach i wypowiedziach głównych ideologów architektury lat dwudziestych i trzydziestych, zwłaszcza zaś idea prymatu szeroko pojmowanej użyteczności nad formą, co bywa określane mianem funkcjonalizmu. O ile jednak tacy koryfeusze architektury owego czasu, jak *Gropius* czy *Le Corbusier* akcentowali głównie zagadnienia społeczne i problemy najnowszej techniki w służbie człowieka, to w rozważaniach *Häringa* są one słabo zaznaczone, wręcz marginesowe. Proponowany przez *Häringa organiczny funkcjonalizm* ma jakby wymiar bardziej kameralny i *swojski*, daleko mu do rozmachu wielkich wizji *Le Corbusiera*, który za jednym zamachem pragnął urządzać życie mieszkańcom całego kontynentu.

Jakkolwiek geneza teorii *Häringa* jest problemem interesującym, to jednak nie na tyle ważnym, aby poświęcać jej w tym miejscu więcej uwagi. Znacznie istotniejszy wydaje się natomiast problem miejsca häringowskich poglądów w historii najnowszej architektury. Ujmując to zagadnienie w największym skrócie, można stwierdzić, że stanowiły one godną uwagi alternatywę dla tych koncepcji, które zdominowały rozwój architektury w trzeciej fazie modernizmu, określanej czasem nieprecyzyjnym mianem *stylu międzynarodowego* lat dwudziestych i trzydziestych. Wychodząc ze zbliżonych co ideolodzy *Bauhausu* i CIAM-u założeń, wśród których trzeba wymienić przede wszystkim zerwanie z historyzmem i rezygnację ze zdobnictwa formy, doszedł *Häring* do całkowicie odmiennych rezultatów. O ile bowiem postulaty modernistów tego okresu, dotyczące rozwiązywania palących, masowych problemów społecznych (głód mieszkaniowy) metodami najnowszej techniki budowlanej (standaryzacja, prefabrykacja), musiały doprowadzić do ujednolicenia architektury, a w rezultacie do jej monotonii, o tyle propozycje *Häringa*, akcentujące indywidualne rozwiązy-

wanie zadań, stwarzały rozległe możliwości formalnego zróżnicowania. Patrząc na ten problem z prespektywy kilkudziesięciu lat, możemy stwierdzić, że była to dla architektury XX wieku szansa bardziej zhumanizowanego rozwoju - niestety wówczas całkowicie zaprzepaszczona.

Rozdział II

DZIAŁALNOŚĆ HUGONA HÄRINGA

Hugo Häring należał do pokolenia architektów, którego najwybitniejsi przedstawiciele, jak *Le Corbusier*, *Gropius*, *Mies van der Rohe*, *Rietveld*, *Oud*, *van Doesburg*, *Mendelsohn* czy *de Klerk* - odegrali decydującą rolę w rozwoju awangardowej architektury XX w. Śledząc jednakże dzieje tej architektury, kreślone przez znawców przedmiotu, można odnieść wrażenie, że postać tego architekta pozostaje w cieniu indywidualności jego wielkich kolegów i rówieśników. Pisma *Häringa*, rozproszone po wielu periodykach, pozostają na ogół nieznane, zaś spośród licznych realizacji jedynie budynki gospodarcze w Garkau nad jeziorem *Ponitz* zdobyły sobie trwałą pozycję w historii architektury XX w. Postać ich autora, owiana tajemnicą legendy, pozostaje nadal zapomniana i prawie nieznana szerszemu ogółowi[1].

Doniosła rola *Häringa*, jako inicjatora kierunku twórczego architekturty organicznej, całkowicie odmiennego od kierunku *Wrighta* oraz innych kierunków noszących to miano, przejawia się przede wszystkim w pracach teoretycznych, publikowanych w postaci artykułów w licznych czasopismach. Analiza tych prac, w których wyłożone zostały przez *Häringa* zasady koncepcji formowania organicznego, przeprowadzona została w rozdziale poprzednim. W niniejszym natomiast znajdzie się chronologiczny przegląd projektów i realizacji *Häringa* oraz omówienie jego udziału w kształtowaniu oblicza nowoczesnej architektury poprzez działalność w szeregach rozmaitych ugrupowań architektonicznych, a także udział w licznych wystawach, konkursach, sympozjach itp. Życie i działalność *Häringa* mogą być potwierdzeniem tezy, że oddziaływanie architekta na współczesnych dokonuje się głównie poprzez realizacje, nie zaś przez działalność publicystyczną - choć z kolei twórczość *Le Corbusiera* mogłaby tę tezę podważyć, gdyż trudno byłoby rozstrzygnąć, czy propagowane przezeń nowe idee architektoniczne zdobyły świat dzięki licznym i znanym realizacjom, czy też dzięki także licznym i równie znanym publikacjom tego architekta i publikacjom o jego realizacjach (Oeuvre Complete, T. I-VI i inne).

Artystyczna ranga häringowskich dzieł wydaje się być zupełnie innego rodzaju niż u większości pozostałych przedstawicieli tej generacji architektów. Realizacja *Häringa* nie mają bowiem takich cech plastycznej atrakcyjności, jakie reprezentowane są przez dzieła *Le Corbusiera* czy niektóre prace *Miesa van der Rohégo*. Trudno jest przy tym ocenić, czy fakt ten wynika z mniejszych lub większych artystycznych uzdolnień twórców, czy też z przyjęcia za punkt wyjścia nowych koncepcji formowania przestrzeni. Koncepcje te, nie mieszczące się w kręgu dotychczasowych pojęć stosowanych przez sztuki plastyczne, wymagają bowiem sprecyzowania nowych kryteriów estetycznej oceny. Analiza dzieł *Häringa* w świetle jego założeń teoretycznych skłoni nas raczej ku przyjęciu tej drugiej ewentualności.

1. Dzieciństwo i lata młodzieńcze

Hugo Häring urodził się w roku 1882 w miejscowości Biberach w Górnej Szwabii, nie opodal Ulm, w statecznej, zasiedziałej z dawien dawna w tym miasteczku ewangelickiej rodzinie mieszczańskiej. Ojciec jego był znanym i cenionym w okolicy mistrzem stolarskim, łączącym w swych pracach cechy dobrego rzemiosła z dbałością o walory artystyczne. Atmosfera domu rodzinnego i specyficzny charakter gotyckich miasteczek Biberach i Ulm, w których *Häring* spędził dzieciństwo oraz lata młodzieńcze uczęszczając do tamtejszych szkół, wycisnęły niezatarte piętno na osobowości przyszłego architekta. Pełna nieregularności i malowniczej swobody gotycka zabudowa tych miasteczek, stały kontakt z naturalnym krajobrazem, a także doskonałe poznanie możliwości kształtowania naturalnego tworzywa, jakim jest drewno, stworzyły solidną podbudowę późniejszych poglądów *Häringa* na zagadnienie formowania przestrzeni.

2. Okres studiów

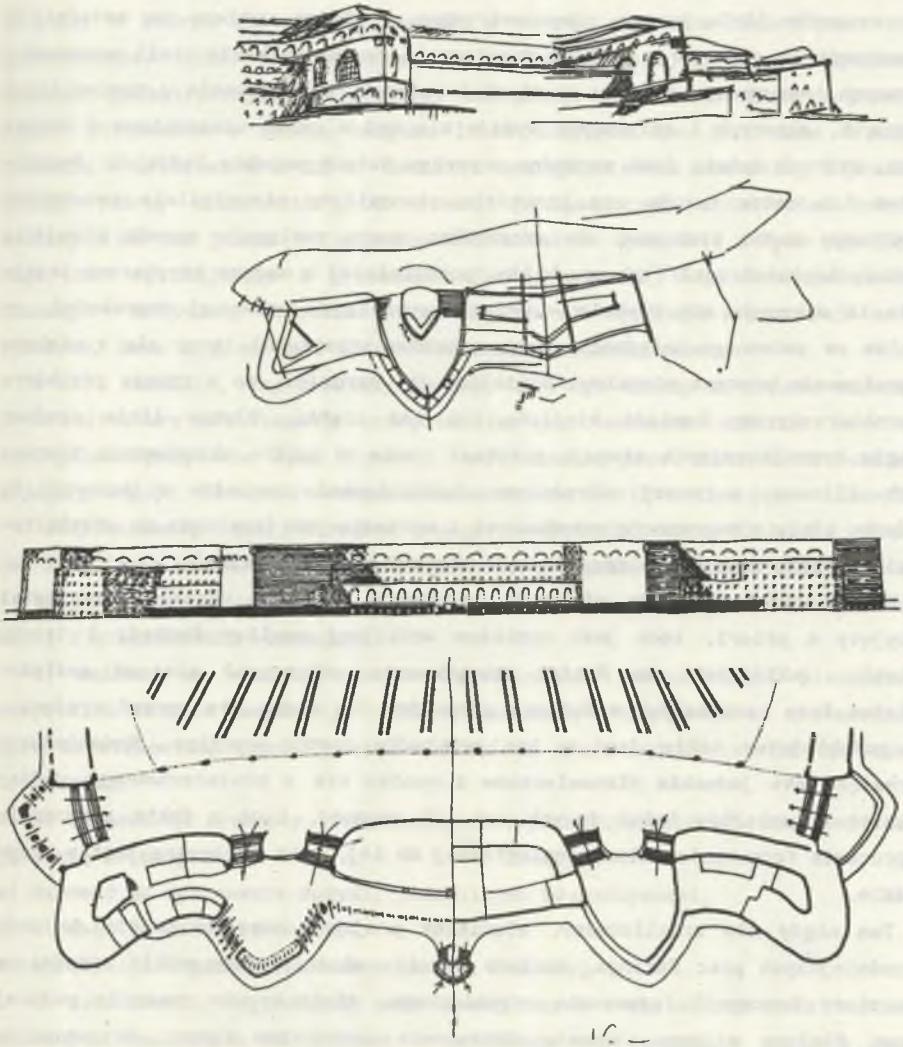
W 1899 r. *Häring* rozpoczyna studia architektoniczne na Politechnice w Stuttgarcie. Panująca wówczas na tej uczelni moda na style historyczne skłoniła go jednakże po dwóch latach studiów do przeniesienia się na politechnikę w Dreźnie, gdzie zetknął się z wybitnymi pedagogami - architektami: *Paulem Wallotem* i *Fryderykiem Schumacherem*. W tym czasie powołano na profesurę do Stuttgartu *Theodora Fischera*, znanego architekta i cenionego pedagoga, którego nazwisko przyciągało młodzież architektoniczną z całego kraju. Rów-

nież i młody *Häring* uległ tej fascynacji i powrócił na politechnikę w Stuttgarcie, by słuchać wykładów *Fischera* i studiować pod jego kierunkiem. Tam też ukończył studia w roku 1903 i po złożeniu egzaminu państwowego rozpoczął pracę jako architekt w Ulm, a następnie w Hamburgu.

Jeszcze w okresie studiów w Stuttgarcie młody *Häring* zetknął się ze studiującym również architekturę *Gustawem Britschem*, późniejszym wybitnym znawcą i teoretykiem problemów sztuki. Podczas licznych dyskusji, jakie toczyły się między nimi, często pojawiał się nurtujący już wówczas *Häringa* temat: gotyk - a klasycyzm, który stał się zalążkiem rozwijanego przezeń później problemu: geometria a organiczność.

3. Projekt dworca kolejowego w Lipsku: kształtowanie się idei organicznej

W 1907 r. *Häring* bierze udział w konkursie na dworzec w Lipsku. Opracowany wówczas projekt konkursowy (rys. 7) zawiera pewne cechy kiełkującej w umyśle *Häringa* nowej koncepcji formowania przestrzeni, ograniczające się na razie jedynie do rozwiązania rzutu. Cechy te zostają później rozwinięte przez *Häringa* w przepracowanym na nowo projekcie tegoż dworca, pochodzącym z 1921 r. Na jednym ze szkiców tego projektu znajduje się napis: *Rzut rozwiązujemy jak plan miasta: drogi, kierunki ulic, place*. Sformułowanie to jest najbardziej lapidarnym ujęciem tezy *Häringa*, iż budowanie polega na tworzeniu osłony procesów ruchu. Troska o prawidłowe przeprowadzenie potoków ruchu ludzkiego, zwłaszcza zaś o ich bezkolizyjność - przejawia się tu wyraźnie przede wszystkim w pieczołowicie rozwiązanym rzucie poziomym budynku, który konstruowany był przy zachowaniun ściśle określonej kolejności etapów. I tak etap pierwszy stanowiło rozmieszczenie głównych wejść do budynku i wyjść z niego oraz ich segregacja, która jest nadal konsekwentnie przestrzegana w prowadzeniu strumieni ruchu wewnątrz budynku. Następny etap to rozmieszczenie przedsionków i halli, czyli przestrzeni wprowadzających do wnętrza i stanowiących miejsca skupienia większej ilości osób. Ich obły kształt, pozbawiony kątów prostych, znakomicie odpowiada charakterowi przebiegających tu procesów, zwłaszcza zaś swobodnym kształtom grup użytkowników, zatrzymujących się w celu wykonania rozmaitych czynności, związanych z wejściem do budynku, jak informacja, zakup biletów itp. Masa ludzka zostaje następnie płynnie rozprowadzona do poszczególnych ośrodków funkcjonalnych - zatem kolejnym etapem rozwiązywania rzutu poziomego jest połączenie tych ośrodków z przestrzeniami rozrządowymi i ze sobą nawzajem za pomocą ciągów komunika-



Rys. 7. *Hugo Häring*. Projekt konkursowy dworca w Lipsku, 1921

Fig. 7. *Hugo Häring*. Competition design of the railway station in Leipzig, 1921

cyjnych. Sposób obudowy tych ciągów stanowi szczególnie nowatorską cechę omawianego projektu. Spośród wielu rozmaitych typów linii, które mogły być w tym przypadku zastosowane, jak np. linie proste, łamane, krzywe geometryczne, wreszcie linie krzywe niegeometryczne - *Häring* wybiera te ostatnie i konsekwentnie stosuje je w całym rozwiązaniu rzutu. Unikanie linii prostych i łamanych, rezygnacja z kątów prostych i ostrych, a stosowanie w zamian linii krzywych, *płynnych* i *opływowych* wydaje się być w pełni uzasadnione w obiektach, których istotą jest swobodny przepływ dużych potoków ludzkich. Prostokątne lub ostre naroża czy krawędzie stanowiłyby niewątpliwie przeszkodę w płynnym ruchu tych mas. Na szczególną uwagę zasługuje sposób przejścia większych przestrzeni (jak np. halle, poczekalnie) w węższe korytarze; przejście to dokonuje się płynnie - węższy korytarz (o zmiennej szerokości, co wynika ze zmiennego natężenia ruchu w każdym przekroju) łączy się z większą przestrzenią poprzez stopniowo zwężającą się *gardziel*, co w rzucie przybiera charakterystyczny kształt *kielicha* czy też *trąbki*. Płynne linie obudowy ciągów komunikacyjnych sterują potokami ruchu w ściśle określonych kierunkach. Klinowe, a raczej ostrołukowe ukształtowanie zespołów wejściowych do budynku ułatwia segregację wchodzących i wychodzących (analogia do ukształtowania wysepek w ruchu ulicznym wydaje się być bardzo wyraźna).

Należy podkreślić, że otrzymany w rzucie poziomym kształt nie został przyjęty a priori, lecz jest wynikiem wnikliwej analizy funkcji i istoty obiektu. Jakkolwiek sam *Häring* zdecydowanie odżegnywał się od naśladownictwa form spotykanych w świecie przyrody, nie można się oprzeć wrażeniu, iż podobieństwo takie jest w tym przypadku bardzo wyraźne. Podobieństwo formalne jest jednakże niezamierzone i wynika nie z powierzchownego naśladownictwa kształtów istot żywych czy ich organów, lecz z faktu stosowania w procesie formowania metody analogicznej do tej, jaka stosowana jest w przyrodzie.

Ten nigdy nie zrealizowany, studialny projekt, mimo że należy do najwcześniejszych prac *Häringa*, zawiera w sobie właściwie wszystkie zasadnicze postulaty koncepcji formowania organicznego, sformułowane znacznie później przez *Häringa* w jego pismach. Odrzucenie aprioryzmu formy, determinacja kształtu przez istotę procesu funkcjonalnego, preferencja linii krzywych (ograniczona zresztą jedynie do rzutu), przywiązywanie zasadniczej wagi do procesów komunikacji, traktowanie budynku jedynie jako osłony tych procesów, jako specyficznej *skóry napinanej na szkielecie funkcjonalnym*, wreszcie charakterystyczne etapowanie cyklu projektowego, w których praca nad rzutem poziomym stanowi etap pierwszy i zasadniczy, oto owe cechy przejawiające się

później w większości tych projektów *Häringa*, które można uznać za konsekwentnie i w pełni realizujące postulaty teorii formowania organicznego.

Projekt dworca kolejowego w Lipsku jest jedynym spośród znanych projektów *Häringa*, w którym zastosowane zostały w rzucie poziomym linie krzywe niegeometryczne. Linie krzywe stosowane w innych projektach są wyłącznie krzywymi geometrycznymi, najczęściej odcinkami łuków o określonych promieniach. Stosowanie w rzucie budynku linii krzywych nie jest samo w sobie nowością w architekturze XX w. Cecha ta występuje nieco wcześniej w pracach innego twórcy architektury XX wieku, hiszpańskiego architekta *Antonia Gaudiego*; ma ona jednak w tym przypadku charakter wyłącznie motywu plastycznego, nie wynikającego z przesłanek funkcjonalnych. W przeciwieństwie do *Gaudiego* - krzywizny stosowane przez *Häringa* nie wynikają z koncepcji estetycznych, lecz mają na ogół ściśle racjonalne uzasadnienie.

W celu zbadania, czy omawiany projekt może być uznany za dzieło należące do architektury nowoczesnej, przeprowadźmy jego analizę formalną, do czego szczególnie przydatne będą kryteria, sformułowane przez *Bohdana Lisowskiego* w jego pracy pt. *Skrajnie awangarodowa architektura XX w.* Jak pisze *Lisowski*:

"Dotychczasowy rozwój skrajnie awangardowej architektury XX wieku wskazuje, że głównym wyrazem swobody w pracach, przynależnych do tego kierunku są:

1) penetracja przestrzeni, wyrażające się w łączności przestrzeni obudowanej z przestrzenią otaczającą,

2) dążność do równowartości w kształtowaniu intensywności plastycznej wszystkich widoków kompozycji architektonicznej, którą można by nazwać dążeniem do *wielowidokowości* (a więc niechęć do uformowań spoistych, np. symetrycznych),

3) dążność do prostoty, lakoniczności i przejrzystości uformowań, wyrażająca się m. in. przez:

a) dążność do operowania dużymi, jednolitymi płaszczyznami,

b) niechęć do dekoratywności,

c) eliminacja orgamentu na rzecz *wzroku*, faktury,

4) traktowanie regionalych cech zewnętrznych architektury jako wartości zmiennych, zależnych od potrzeb i istotnych cech warunków życia w danym czasie[2)].

Zauważmy, że jeśli chodzi o pierwszą z wymienionych cech, określoną mianem *penetracji przestrzeni*, to może ona być osiągnięta w dwojaki sposób:

1) przez maksymalne przeszkolenie ścian budynku, dzięki czemu uzyskuje się wrażenie owej wspomnianej wyżej łączności przestrzeni obudowanej z otaczającą,

2) przez szczególne ukształtowanie bryły budynku, polegające głównie na jej silnym rozczłonkowaniu, dzięki czemu uzyskuje się wrażenie łączności z otoczeniem. Cecha ta występuje m.in. szczególnie silnie w projektach *Franka Lloyda Wrighta*.

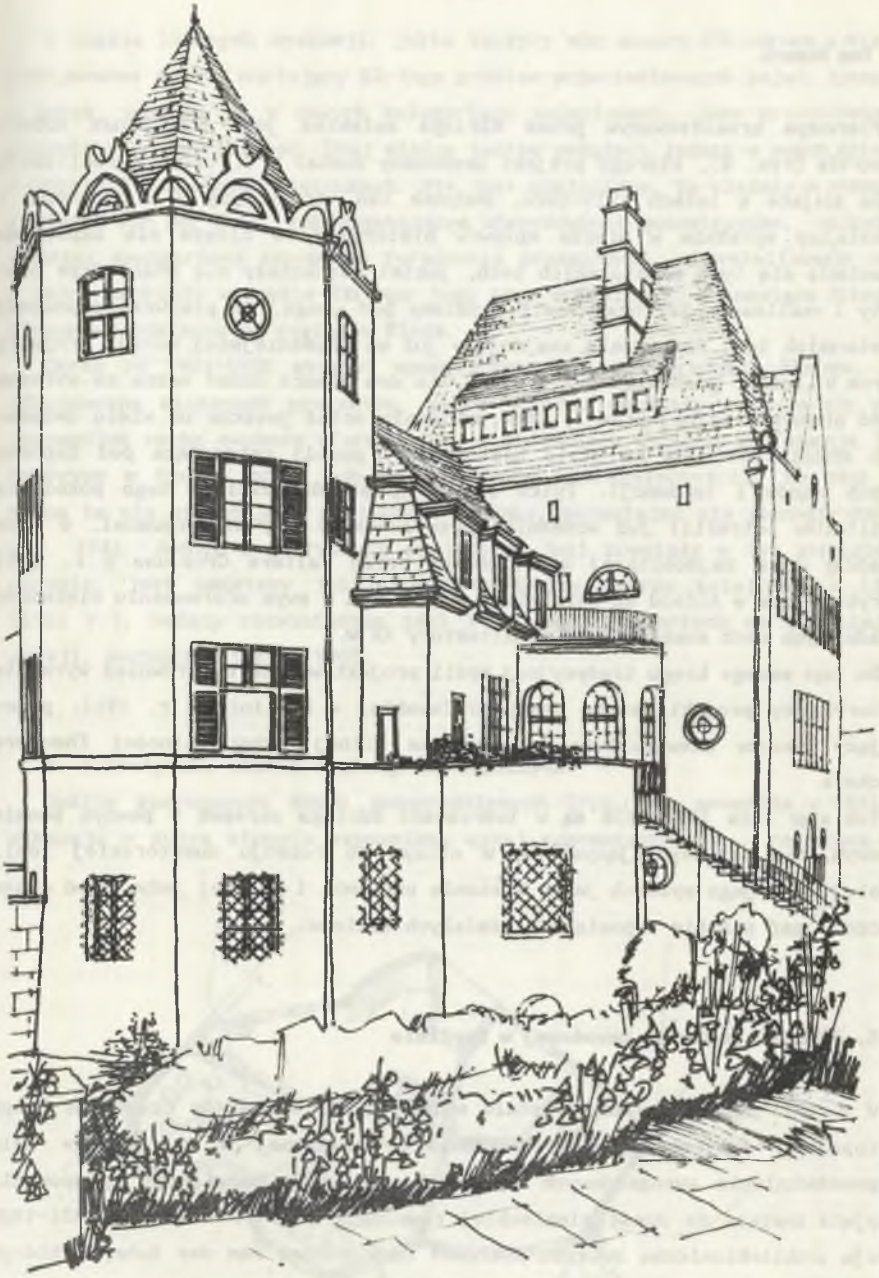
Omawiany projekt dworca w Lipsku nie wykazuje wyżej wspomnianej cechy penetracji przestrzeni ani w pierwszym, ani też w drugim rozumieniu tego pojęcia. Rysunek elewacji ukazuje pełnościenny masyw muru z licznymi wprawdzie otworami okiennymi, jednakże powierzchnia nieprzeszklona ściany wykazuje zdecydowaną przewagę nad powierzchnią przeszkloną. Również format okien (*stojące* prostokąty), a także sposób ich rozmieszczenia na elewacji w postaci oddzielnych otworów, nie zaś w postaci horyzontalnych, ciągłych pasów, należy uznać za cechy tradycyjne, nie mające nic wspólnego z wrażeniem łączności przestrzeni obudowanej z przestrzenią otaczającą, które to wrażenie jest jedną z cech swobody uformowania architektonicznego.

Także i ukształtowanie bryły, mimo pewnego zróżnicowania w postaci licznych ryzalitów, nie sprawia wrażenia przenikania się przestrzeni wewnętrznej z zewnętrzną.

Spoista, symetrycznie uformowana bryła nie wykazuje również tendencji do wielowidokowości. Oś symetrii przechodzi przez formę i jest silnie zaakcentowana przez umieszczenie na niej klatki schodowej. Jakkolwiek nie dysponujemy rysunkami elewacji bocznych, jednak na podstawie rzutu można przypuszczać, że sposób ich uformowania jest identyczny jak w przypadku elewacji frontowej. Niektóre spośród miejsc formalnie ważnych zostały silnie zaakcentowane, jak np. góra budynku zwieńczona pasem dużych, półkolistych otworów okiennych, rozmieszczonych w innym rytmie niż okna niższych kondygnacji.

Natomiast pewną cechą swobody uformowania omawianego projektu jest prostota, lakoniczność i przejrzystość, wyrażająca się we wszystkich trzech aspektach, tj.: dążności do operowania dużymi, jednolitymi płaszczyznami, niechęci do dekoratywności i eliminacji ornamentu.

Tak więc omawiany projekt odznacza się tylko niektórymi spośród charakterystycznych cech skrajnie awangardowej architektury XX w., zdradzając w zakresie formy pewne pokrewieństwo z tradycyjnym sposobem myślenia. Całe jego niezaprzeczalne nowatorstwo tkwi w niekonwencjonalnym sposobie rozwiązania rzutu poziomego, wyrażającym nową, *organiczną* ideę formowania przestrzeni. Zdecydowanie słabą stroną omawianego projektu jest niewykorzystanie możliwości plastycznych tkwiących w krzywoliniowym ukształtowaniu rzutu w dziedzinie elewacji, które odznaczają się jeszcze dość tradycyjnym, konwencjonalnym ujęciem, nie zdradzając w niczym nowatorstwa koncepcji i przynależności tego projektu do architektury nowoczesnej.



Rys. 8. *Hugo Häring*. Dom *Hansa Römera* w Neu-Ulm, 1919-1920

Fig. 8. *Hugo Häring. Hans Römer's* house in Neu-Ulm, 1919-1920

4. Dom Römera

Pierwszym zrealizowanym przez *Häringa* obiektem jest dom *Hansa Römera* w Neu-Ulm (rys. 8), którego projekt ukończony został w r. 1916, a realizacja miała miejsce w latach 1919-1920. Budynek ten, tradycyjny w uformowaniu i pozostający wyraźnie w sferze wpływów historyzmu, w niczym nie zapowiada pojawienia się tych nowatorskich cech, jakimi odznaczały się późniejsze projekty i realizacje *Häringa*. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że pierwszą zapowiedź nowatorskich idei formowania znajdujemy już we wcześniejszej wersji projektu dworca w Lipsku, pochodzącej z r. 1907, to dom *Römera* uznać można za wyraźny dowód niezwykle silnej presji, jaką wywierała wciąż jeszcze na wielu ówczesnych architektów moda na style historyczne, powoli ustępująca pod naporem nowych prądów i tendencji. Tylko niektórzy przedstawiciele tego pokolenia architektów potrafili już wcześniej przeciwstawić się historyzmowi, o czym świadczy chyba najdobitniej zrealizowana przez *Waltera Gropiusa* w r. 1911 fabryka Fa-gus w Alfeld an der Leine, wykazująca w swym uformowaniu większość zasadniczych cech awangardowej architektury XX w.

Do tego samego kręgu tradycyjnej myśli projektowej należy również wyraźnie historyzujący projekt gmachu opery królewskiej w Berlinie z r. 1912, pozostający jeszcze niewątpliwie pod wpływem silnej indywidualności *Theodora Fischera*.

Tak więc lata 1914-1918 są w twórczości *Häringa* okresem w pewnym sensie jałowym, nie przyczyniającym się w niczym do rozwoju nowatorskiej idei, wegetującej w jego myślach jakby w stanie uśpienia i dającej jedynie od czasu do czasu znać o sobie w postaci nieśmiałych szkiców.

5. Początki praktyki zawodowej w Berlinie

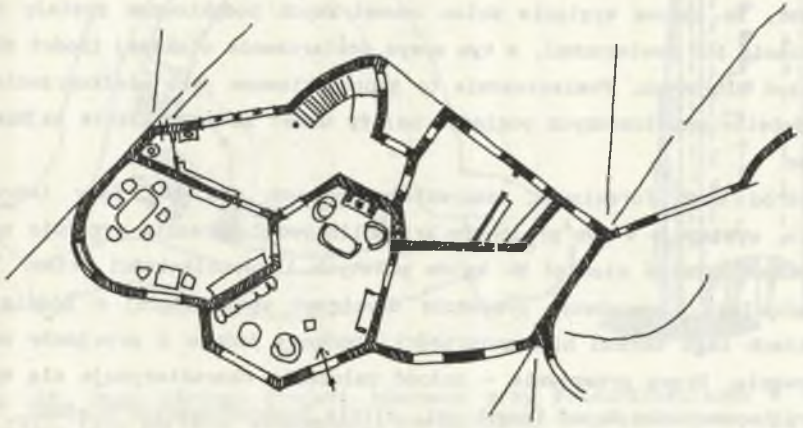
W r. 1921 *Häring* osiada na stałe w Berlinie. Tu zostaje członkiem *Grupy Listopadowej* (Novembergruppe), organizacji założonej w r. 1918 w celu rozpowszechniania awangardowych tendencji w sztuce. Nazwa tego ugrupowania przyjęta została na cześć niemieckiej rewolucji 1918 r. W latach 1921-1925 sekcją architektoniczną związku kierował *Ludwig Mies van der Rohe*, z którym *Häring* nawiązał niebawem bliższy kontakt. Dzięki pomocy *Miesa* mógł *Häring* rozpocząć własną praktykę architektoniczną w Berlinie, co w powojennych latach nastręczało niemałe trudności.

W czasie licznych dyskusji, jakie toczyły się między *Häringiem* a *Miesem*, podejmowano często nurtujący *Häringa* problem przeciwstawnych pojęć: klasycyzm a gotyk, ujmując go w nowych kategoriach pojęciowych, jako przeciwieństwo: geometria - organiczność. Obaj wielcy twórcy podążali jednak w swych dziełach w zupełnie odmiennych kierunkach. Nie jest wykluczone, że właśnie w rozmowach z *Miesem van der Rohe*, reprezentującym zdecydowanie geometryczne, aczkolwiek w pełni awangardowe koncepcje formowania przestrzeni, skrystalizowały się i w pełni dojrzały w umyśle *Häringa* jego idee organiczne, stanowiące filozofię biegunowo odmienną od poglądów *Miesa*.

Okres od 1921-1926 stanowi specyficzną fazę w twórczości *Häringa*, gdyż zdecydowana większość projektów, które wówczas powstały cechuje się pewną szczególną cechą swobody uformowania, a mianowicie wyraźną preferencją linii krzywych w rzucie oraz jego ageometryczną nieregularnością. Po roku 1926 cecha ta nie występuje w projektach *Häringa*, pojawiając się ponownie dopiero w r. 1941. Jednym z pierwszych projektów, jaki powstały w tym pięcioletnim okresie, jest omawiany już projekt studialny dworca kolejowego w Lipsku (1921 r.), będący rozwinięciem idei i koncepcji zawartych we wcześniejszej wersji, pochodzącej z r. 1907.

6. Teoretyczne studia domów jednorodzinnych

Szkice szeregowych domów jednorodzinnych (rys. 9), powstałe w 1921 r., wykazują w dużym stopniu wspomnianą wyżej ageometryczność , rozumianą jako



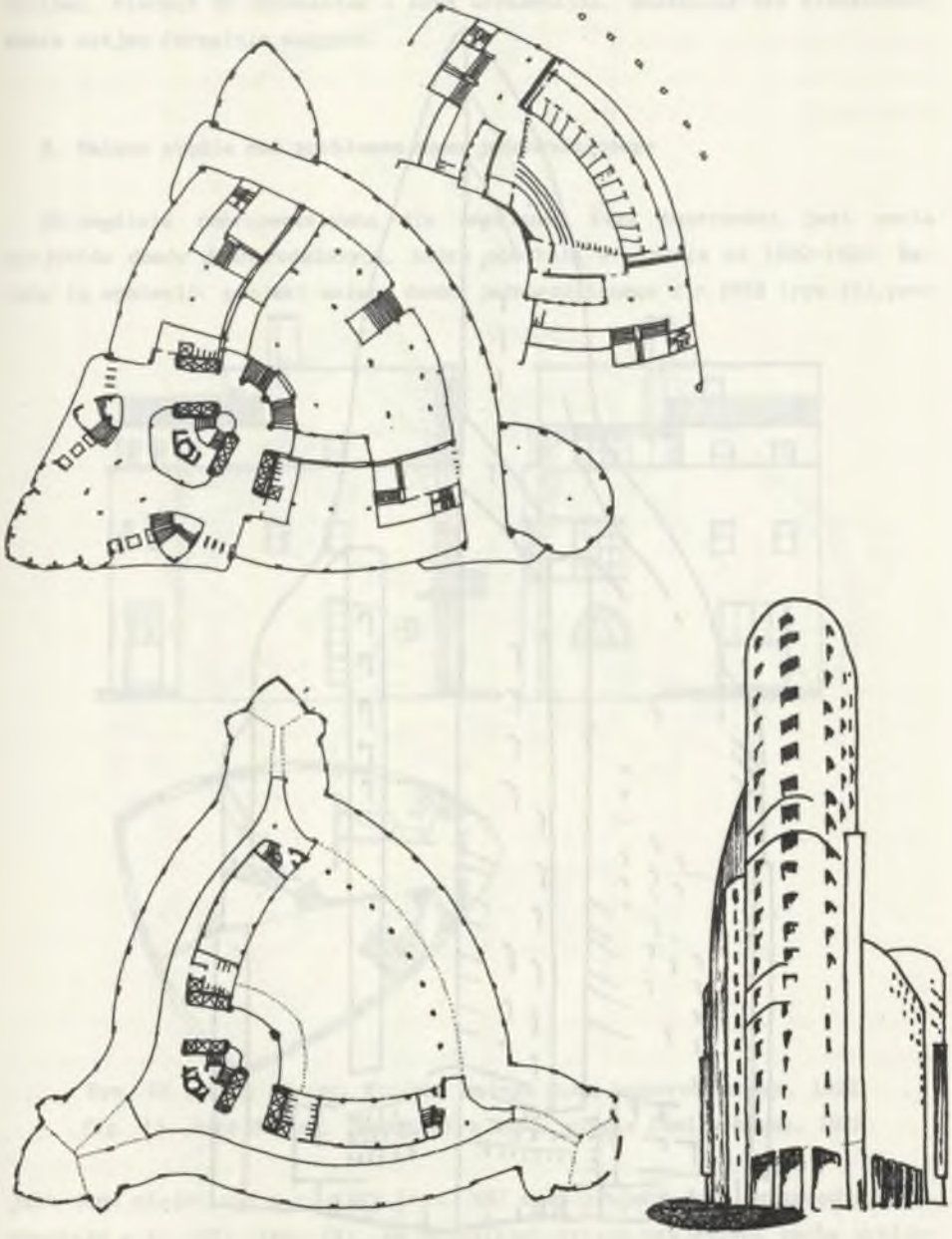
Rys. 9. *Hugo Häring*. Szkic szeregowego domu jednorodzinnego, 1921
Fig. 9. *Hugo Häring*. Sketch of a single family house, 1921

odrzucenie podstawowych figur geometrii euklidesowej, unikanie równoległości ścian oraz kątów prostych (występują one jedynie sporadycznie) oraz nieregularność, wyrażająca się poprzez niechęć do symetrii, powtórzeń, rytmizacji, a także brak wytycznej formalnej[3]. Linie krzywe pojawiają się tu obok linii łamanych, choć można mieć wątpliwości, czy zawsze ich zastosowanie podyktowane jest wymaganiami funkcji. O ile bowiem ukształtowanie rzutu przestrzeni mieszkalnej w zarysie linii łamanej ma na celu jej podział na dwie względnie niezależne części przy zachowaniu jednoprzestrzenności, to trudnej byłoby np. znaleźć funkcjonalne uzasadnienie dla ostrołukowej w rzucie formy klatki schodowej. Wątpliwe wydaje się również rytmiczne powtarzanie tak bogatej formy jako domu szeregowego.

7. Projekt biurowca przy Friedrichstrasse

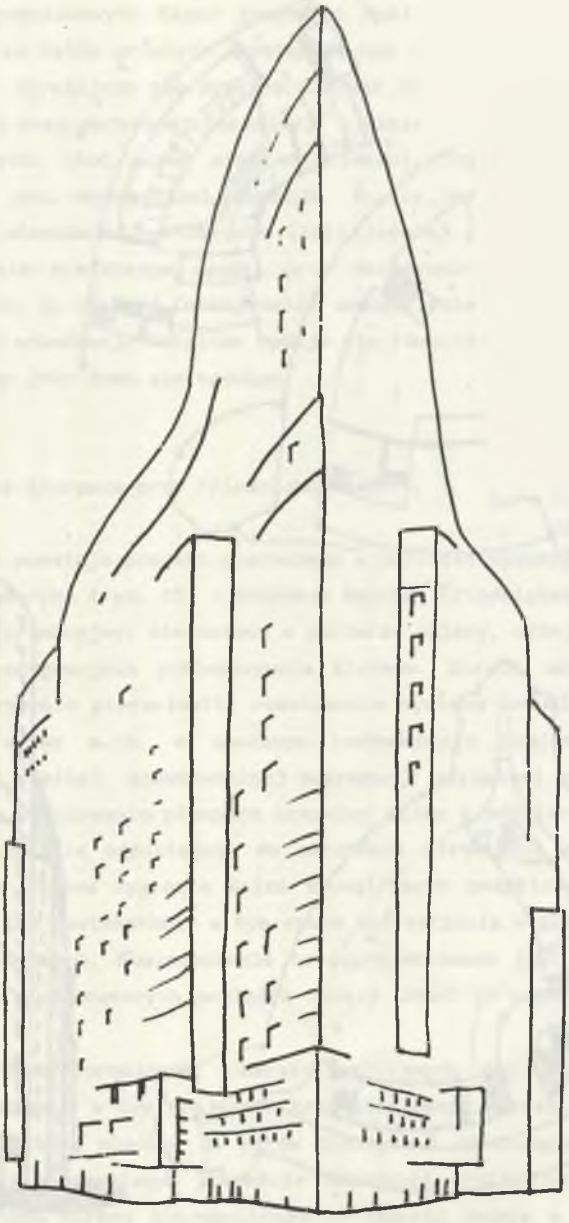
W r. 1922 powstaje projekt pierwszego w Berlinie wysokościowca przy dworcu na ulicy Fryderyka (rys. 10) - Hochhaus Bahnhof Friedrichstrasse. Miał to być budynek wielofunkcyjny, mieszczący w parterze sklepy, wyżej kino, na pozostałych zaś kondygnacjach pomieszczenia biurowe. Zwraca uwagę, jak zwykle u *Häringa*, niezwykle pieczołowite rozwiązanie systemu komunikacji wewnętrznej, znajdujące wyraz m.in. w znacznym rozbudowaniu pomieszczeń wejściowych (przedsionki, halle), konsekwentnej segregacji strumieni ruchu wchodzących i wychodzących, stosowaniu płynnych krzywizn ścian w korytarzach, których szerokość zmienia się odpowiednio do natężenia strumienia ruchu. Można przypuszczać, że łukowe wygięcia ścian zewnętrznych podyktowane zostały chęcią zwiększenia ich powierzchni, a tym samym dostarczenia większej ilości dla pomieszczeń biurowych. Pomieszczenie te zaprojektowano jako wielkoprzestrzene, co w świetle współczesnych poglądów należy uznać za rozwiązanie najkorzystniejsze.

Spośród cech formalnych, charakterystycznych dla tej fazy twórczości *Häringa*, występuje w tym projekcie krzywoliniowość, zresztą wyraźnie zgeometryzowana, a także niechęć do kątów prostych i równoległości ścian. Trudno się natomiast w omawianym projekcie dopatrzeć występującej w późniejszych projektach tego okresu nieregularności, będącej jednym z przejawów swobody uformowania. Wręcz przeciwnie - całość założenia charakteryzuje się wyraźną symetrią w stosunku do aż trzech osi, silnie zaakcentowanych wieżami, z których dwie są ostrołukowe w rzucie (rys. 11). Fakt, iż jedna z tych wież jest zaokrąglona, nie łagodzi silnego wrażenia spoistości. Za wyraz pewnej swobody uformowania uznać można natomiast operowanie dużymi, jednolitymi powierz-



Rys. 10. *Hugo Häring*. Projekt biurowca przy Friedrichstrasse w Berlinie, 1922, rzut parteru, kondygnacji powtarzalnej oraz widok perspektywiczny

Fig. 10. *Hugo Häring*. Design of the office building at Friedrichstrasse in Berlin, 192 Ground floor plan, typical storey plan and perspective view



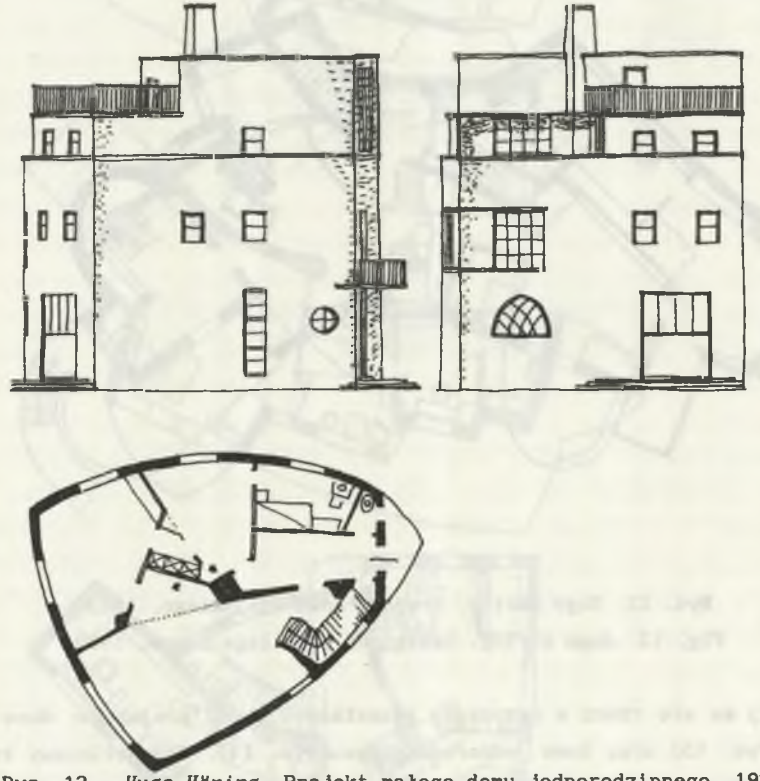
Rys. 11. *Hugo Häring*. Projekt biurowca przy Friedrichstrasse w Berlinie, widok perspektywiczny

Fig. 11. *Hugo Häring*. Design of the office building at Friedrichstrasse in Berlin, perspective view

chniami, niechęć do zdobnictwa i brak ornamentyki, zwłaszcza zaś nieakcentowanie miejsc formalnie ważnych.

8. Dalsze studia nad problemem domu jednorodzinnego

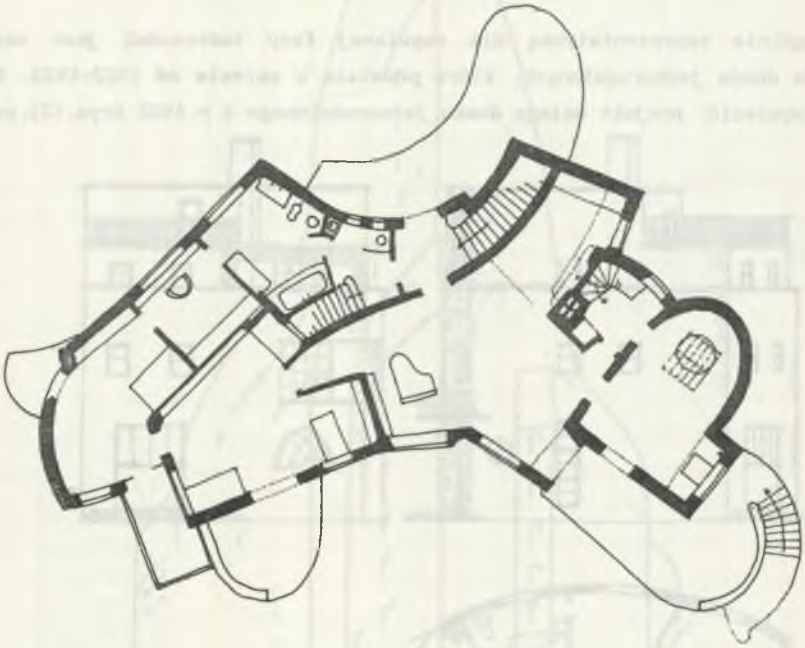
Szczególnie reprezentatywną dla omawianej fazy twórczości jest seria projektów domów jednorodzinnych, która powstała w okresie od 1922-1923. Należy tu wymienić: projekt małego domku jednorodzinnego z r.1922 (rys.12),pro-



Rys. 12.. *Hugo Häring.* Projekt małego domu jednorodzinnego, 1922
Fig. 12. *Hugo Häring.* Design of a small single family house, 1922

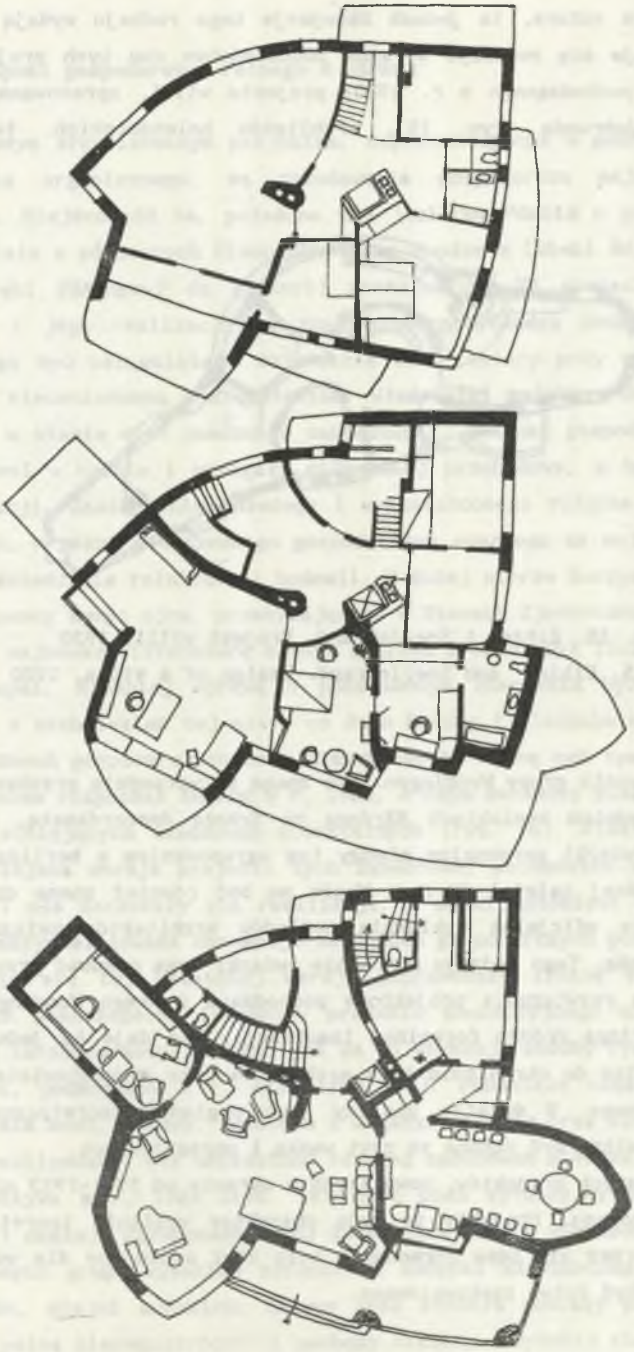
jekt domu wiejskiego z r. 1923 (rys. 13) oraz projekt domu jednorodzinnego, powstały w r. 1923 (rys. 14). We wszystkich trzech projektach cechą wybijającą się, niemal zasadą kształtowania rzutu jest preferencja linii krzywych. Są to krzywe geometryczne, w przeważającej większości łuki o określonych promieniach. I tak rzut pierwszego z omawianych projektów, małego domu jednorodzinnego (rys. 12) oparty jest na zarysie trzech przecinających się łuków,

zakreślonych z różnych środków. Trudno się oprzeć wrażeniu, że wbrew teoretycznym założeniom *Häringa* - forma ta została przyjęta a priori, bowiem analiza funkcji obiektu nie znajduje dla takiej formy żadnego racjonalnego uzasadnienia.



Rys. 13. *Hugo Häring.* Projekt domu wiejskiego, 1923
Fig. 13. *Hugo Häring.* Design of a village house, 1923

Inaczej ma się rzecz w przypadku pozostałych dwóch projektów: domu wiejskiego (rys. 13) oraz domu jednorodzinnego (rys. 14). Krzywoliniowy kształt rzutu istotnie sprawia wrażenie, jakby pierwszym etapem pracy projektowej było rozmieszczenie poszczególnych grup funkcjonalnych w przestrzeni, a następnie - obciąganie ich z zewnątrz *elastyczną* powłoką ścian bez jakiejkolwiek dbałości o zasady kompozycji. Analogia pomiędzy sposobem formowania tych obiektów a metodami formowania obowiązującymi w świecie organizmów wydaje się tu być szczególnie wyrazista. Ageometryczność i nieregularność postaci jest doprowadzona do skrajności, co powoduje, iż doznania towarzyszące procesowi percepcji tych form są istotnie zbliżone do tych, jakie odbieramy przy percepcji form świata organizmów. Jakkolwiek taki właśnie efekt formalny nie



Rys. 14. *Hugo Häring*. Projekt domu jednorodzinnego, 1923

Fig. 14. *Hugo Häring*. Design of a single family house, 1923

jest zamierzeniem autora, to jednak asocjacje tego rodzaju wydają się być nieuniknione. Daje się zauważyć wyraźne podobieństwo obu tych projektów do wcześniejszego, pochodzącego z r. 1920, projektu willi, opracowanego przez *Eibinka* i *Snellebranda* (rys. 15), architetów holenderskich, tworzących

Rys. 15. *Eibink* i *Snellebrand*. Projekt willi, 1920
Fig. 15. *Eibink and Snellebrand*. Design of a villa, 1920

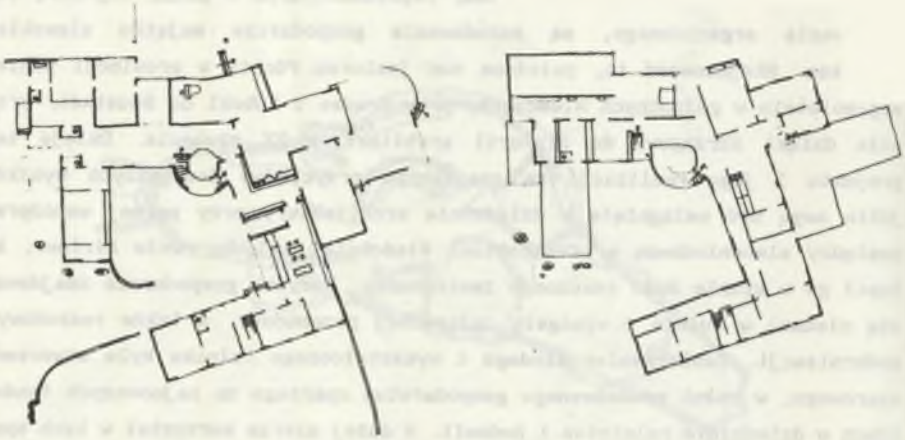
w kręgu oddziaływania grupy *Wendingen*. Nie znane są wprawdzie przekazy świadczące o bezpośrednich kontaktach *Häringa* ze *Szkołą Amsterdamską*, niemniej istniały pewne związki personalne między tym ugrupowaniem a berlińską grupą Der Ring, do której należał *Häring*. Mogło mu być również znane czasopismo *Wendingen*, będące oficjalną wykładnią poglądów architektów związanych ze *Szkołą Amsterdamską*. Tego rodzaju pośrednie związki mogą nasuwać przypuszczenie, że niektóre rozwiązania projektowe pochodzące z kręgu *Wendingen* mogły stanowić dla *Häringa* źródło formalnej inspiracji. Nie daje to jednakże dostatecznych podstaw do określania tego architekta jako przedstawiciela nurtu ekspresjonistycznego. W świetle analizy jego poglądów teoretycznych taka interpretacja powinna być uznana za zbyt wąską i upraszczającą.

Żaden z omawianych projektów, powstałych w okresie od 1921-1923 nie został niestety zrealizowany. Projekty te mają charakter wybitnie teoretyczny, a reprezentowane przez nie idee formowania były zbyt szokujące dla współczesnych, aby mogły być łatwo zaakceptowane.

9. Budynki gospodarstwa rolnego w Garkau

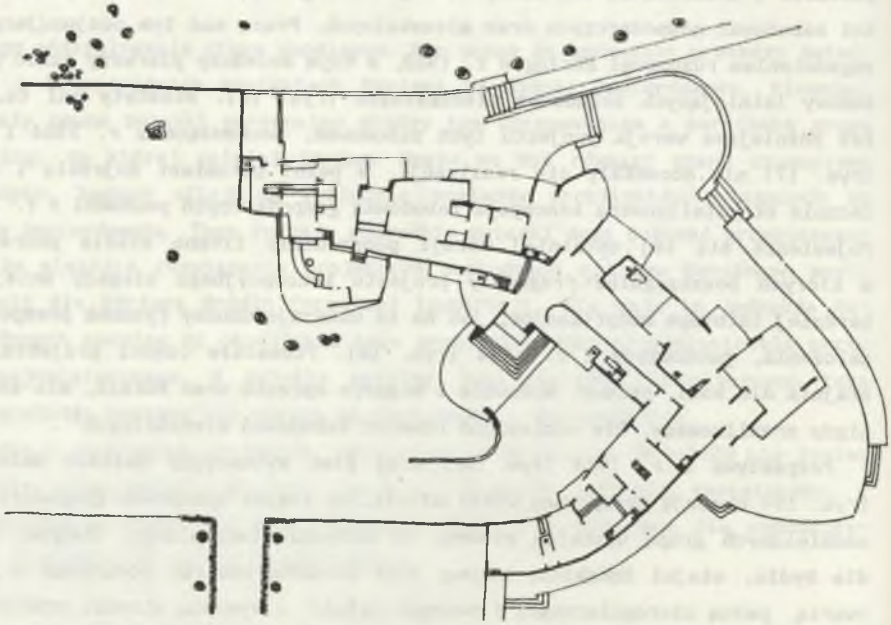
Pierwszym zrealizowanym projektem, reprezentującym w pełni dojrzałą ideę formowania organicznego, są zabudowania gospodarcze majątku ziemskiego w Garkau. Miejscowość ta, położona nad jeziorem Pönitz w prowincji Schlezwig-Holstein w północnych Niemczech, przy drodze z Lubeki do Neustadt, przeszła dzięki *Häringowi* do historii architektury XX stulecia. Dzieje tego projektu i jego realizacji są znamiennym przykładem doskonałych wyników, jakie mogą być osiągnięte w dziedzinie architektury przy pełnej współpracy pomiędzy zleceniodawcą a architektem. Właściciel majątku, *Otto Birtner*, zakupił go w stanie dość znacznego zaniedbania. Budynki gospodarcze znajdowały się nieomal w ruinie i wymagały całkowitej przebudowy, a także rozbudowy i modernizacji. Zamierzeniem młodego i wykształconego rolnika było stworzenie wzorowego, w pełni nowoczesnego gospodarstwa opartego na najnowszych tendencjach w dziedzinie rolnictwa i hodowli. W dużej mierze korzystał w tych sprawach z pomocy swego ojca, przebywającego w Stanach Zjednoczonych, który przysyłał mu najnowszą literaturę z tego zakresu oraz służył licznymi wskazówkami praktycznymi. Niemniej sprawą o podstawowym znaczeniu było tu nawiązanie kontaktu z architektem tej miary co *Hugo Häring* i zlecenie mu projektu całości zabudowań gospodarczych oraz mieszkalnych. Pracę nad tym pasjonującym go zagadnieniem rozpoczął *Häring* w r. 1922, o czym świadczy pierwszy szkic przebudowy istniejących zabudowań mieszkalnych (rys. 16). Niestety ani ta, ani też późniejsza wersja projektu tych zabudowań, pochodzące z r. 1924 i 1925 (rys. 17) nie doczekały się realizacji. W pełni natomiast dojrzała i ostatecznie skrystalizowana koncepcja zabudowań gospodarczych pochodzi z r. 1924. Pojawienie się tej ostatniej wersji poprzedzały liczne stadia pośrednie, w których poszczególne fragmenty projektu koncepcyjnego ulegały mniej lub bardziej istotnym modyfikacjom, jak na to wskazuje choćby rysunek prespektywy założenia, pochodzący z r. 1924 (rys. 18). Pozostałe części projektu, jak stajnia dla koni, chlewy, wozownia i magazyn sprzętu oraz kurnik, nie zostały nigdy zrealizowane. Nie wzniesiono również zabudowań mieszkalnych[4)].

Pespektywa z r. 1924 (rys. 18) oraz plan sytuacyjny całości założenia (rys. 19) ukazują zgrupowany wokół dziedzińca zespół zabudowań gospodarczych, oddzielonych grupą wysokiej zieleni od budynku mieszkalnego. Budynki obory dla bydła, stajni końskich, chlewy oraz stodoła zostały połączone w jedną zwartą, pełną nieregularności i swobody całość, w wysokim stopniu przestrzennie skomplikowaną. Pozornie jest ona luźnym konglomeratem brył o rozmaitych kształtach, ustawionych w stosunku do siebie w sposób jakby przypadkowy i nie podporządkowany żadnej zasadzie. Wrażenie to wynika z faktu, iż analiza tego



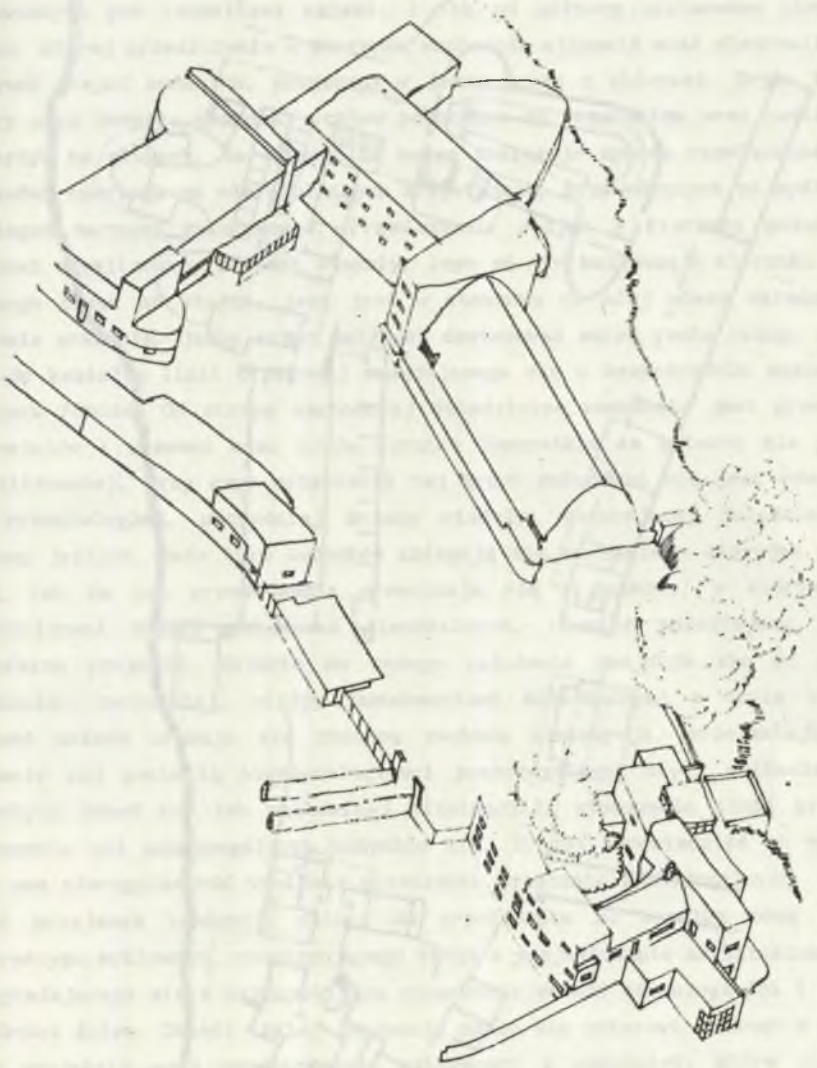
Rys. 16. *Hugo Häring*. Projekt zabudowań mieszkalnych gospodarstwa rolnego w Garkau, 1922

Fig. 16. *Hugo Häring*. Design of the farm buildings in Garkau, 1922



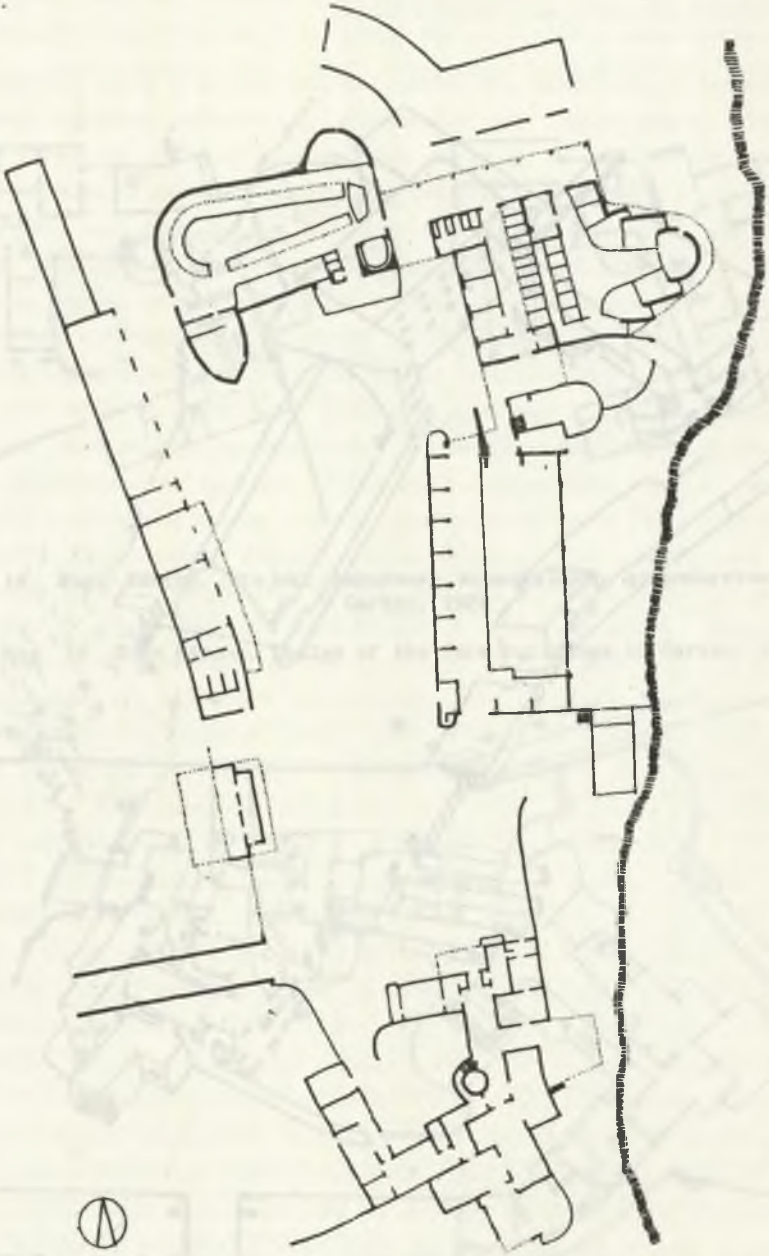
Rys. 17. *Hugo Häring*. Projekt zabudowań mieszkalnych gospodarstwa rolnego w Garkau, 1924-1925

Fig. 17. *Hugo Häring*. Design of the farm buildings in Garkau, 1924-1925



Rys. 18. *Hugo Häring*. Projekt zabudowań gospodarstwa rolnego w Garkau, 1924, perspektywa

Fig. 18. *Hugo Häring*. Design of the farm buildings in Garkau, 1924, perspective



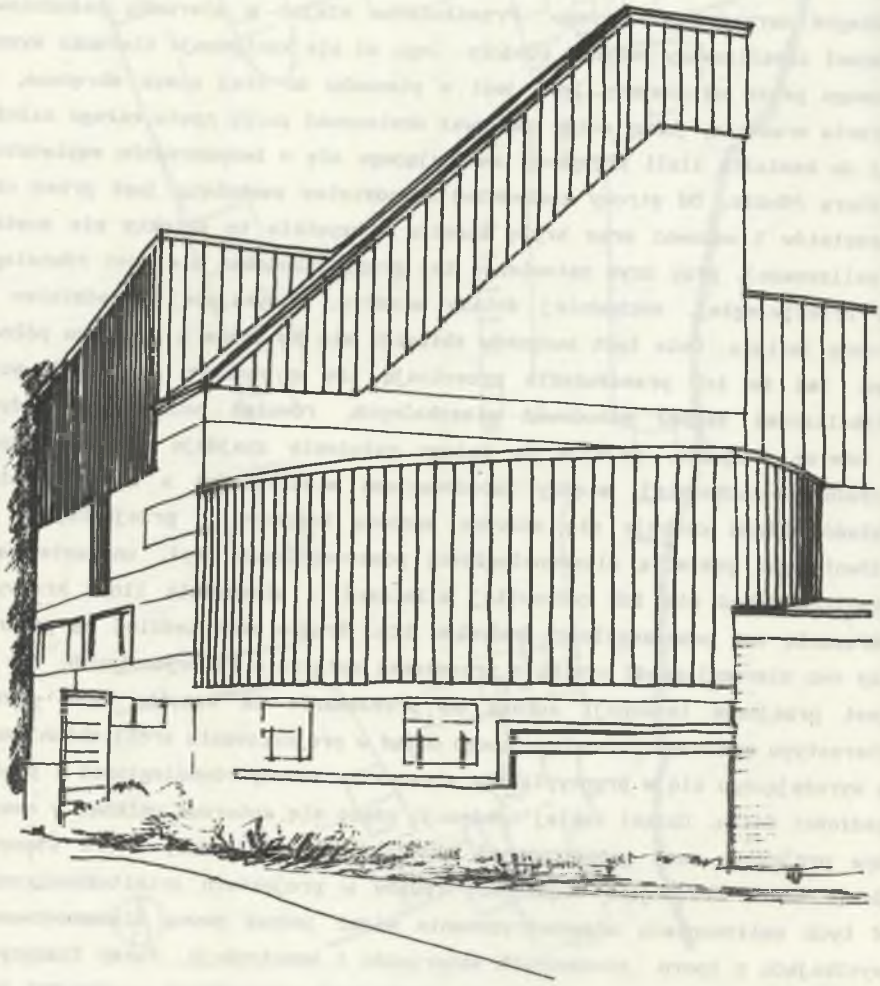
Rys. 19. *Hugo Häring*. Projekt zabudowań gospodarstwa rolnego w Garkau, 1924-1925, plan sytuacyjny

Fig. 19. *Hugo Häring*. Design of the farm building in Garkau, 1924-1925, Site plan

rodzaju uformowań przestrzennych, dokonywana w oparciu o kryteria formalne, jakie stosowano dotychczas w ocenie dzieł architektury, okazuje się całkowicie zawodna, a tym samym kryteria te tracą swą dotychczasową przydatność. Dziedziniec gospodarczy zamknięty jest ze wszystkich stron bryłami budynków ustawionych pod rozmaitymi kątami. I tak od północy usytuowano oborę dla bydła, której przedłużenie w kierunku wschodnim stanowić miał niezrealizowany budynek stajni końskich, połączony w jedną bryłę z chlewami. Bryły budynku obory oraz zespołu stajnia - chlew połączone są prześwitem oraz podcieniem, wspartym na słupach. Na szczególną uwagę zasługuje sposób rozwiązania rzutu chlewów, opartego na nieregularnych krzywiznach, przywodzących na myśl formę jakiegoś narządu zwierzęcego. Przedłużenie stajni w kierunku południowym stanowi zrealizowany budynek stodoły. Jego oś nie kontynuuje kierunku wyznaczonego przez oś stajni, lecz jest w stosunku do niej nieco skręcona, co sprawia wrażenie, jakby autor usiłował dostosować zarys rzutu całego założenia do kształtu linii brzegowej znajdującego się w bezpośrednim sąsiedztwie jeziora *Pönitz*. Od strony zachodniej dziedziniec zamknięty jest przez ciąg warsztatów i wozowni oraz bryłę kurnika (wszystkie te obiekty nie zostały zrealizowane), przy czym ustawienie tej grupy zabudowań nie jest równoległe do przeciwległej, wschodniej ściany stodoły, zamykającej dziedziniec od strony jeziora. Osie tych budynków zbiegają się ku sobie w kierunku północnym, tak że ich przedłużenia przecinają się w punkcie, w którym autor zlokalizował zespół zabudowań mieszkalnych, również pozostający jedynie w sferze projektu. Wejście do całego założenia znajduje się po stronie południowo-zachodniej, między zabudowaniami mieszkalnymi a bryłą kurnika. Całość układu cechuje się znaczną swobodą kompozycji, przejawiającą się głównie pod postacią nierównoległości poszczególnych brył, unikania kątów prostych (choć nie ich całkowitej eliminacji), stosowania linii krzywych, skręcenia osi poszczególnych budynków itp. Trudno odpowiedzieć na pytanie, czy owa nieregularność wynika z przesłanek wyłącznie funkcjonalnych, czy też jest przejawem tendencji autora do przełamania za wszelką cenę pewnego stereotypu myślowego, obowiązującego dotąd w projektowaniu architektonicznym, a wyrażającego się w pryncypialnym stosowaniu zasady równoległości i prostopadłości ścian. Dzięki takiej tendencji udało się autorowi uniknąć w omawianym projekcie owej geometrycznej sztywności i oschłości, która stanowiła dotąd cechę dominującą większości rzutów w projektach architektonicznych. W tych usiłowaniach odgeometryzowania widać jednak pewną niekonsekwencję, wynikającą z *oporu* stosowanych materiałów i konstrukcji. Formy tradycyjnie prostokątne sąsiadują tu bowiem w sposób dość przypadkowy z płynnymi krzywiznami, przeważnie zresztą geometrycznymi. Daje się zatem wzraźnie zaobser-

wować, jak niechętnie owa zwalczana przez *Häringa* geometria euklidesowa ustępuje z placu boju, a teoretyczne postulaty formowania mocują się z realiami praktyki budowlanej.

Przyjrzyjmy się bliżej dwom zrealizowanym budynkom omawianego kompleksu zabudowań, szczególnie zaś oborze dla krów (rys. 20), której funkcjonalna doskonałość i wynikająca z niej niecodzienna forma sprawiły, że budynek ten po dziś dzień jest obiektem niezwykłego zainteresowania hodowców i celem

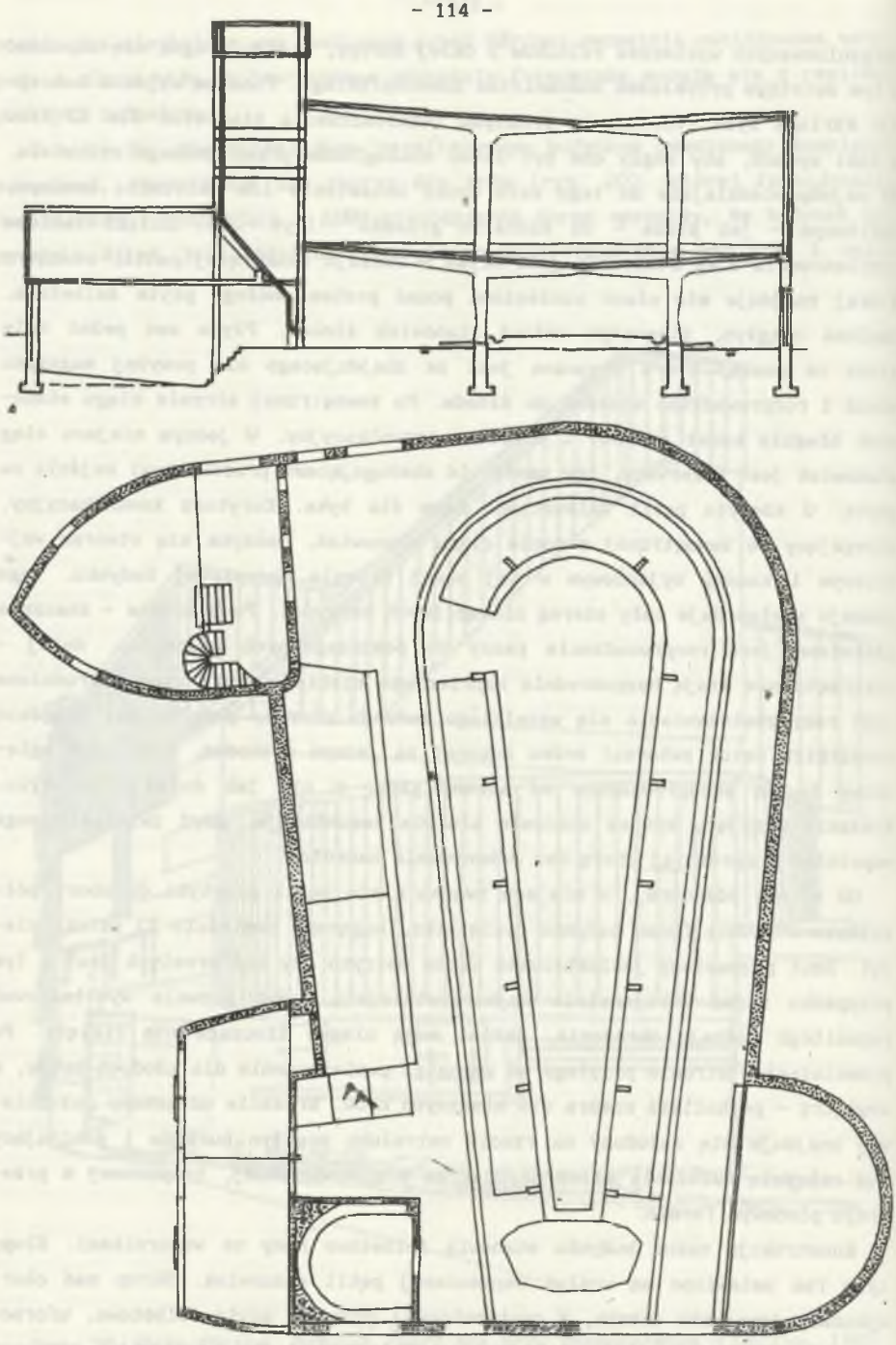


Rys. 20. *Hugo Häring*. Budynek obory dla krów gospodarstwa w Garkau, 1925
Fig. 20. *Hugo Häring*. Building of the cow shed in the farm in Garkau, 1925

zorganizowanych wycieczek rolników z całej Europy, którzy pragną się zapoznać z tym świetnym przykładem budownictwa inwentarskiego. Punktem wyjścia koncepcji *Häringa* było rozwiązanie problemu rozmieszczenia stanowisk dla 42 krów w taki sposób, aby mogły one być łatwo obsługiwane przez jednego człowieka. Za najodpowiedniejsze do tego celu uznał ustawienie ich na rzucie owalnym, zbliżonym - jak pisze - do *kształtu gruszki*[5] (rys. 21). Dzięki takiemu rozplanowaniu ciąg stanowisk jest czymś w rodzaju zamkniętej pętli, wewnątrz której znajduje się nieco wzniesiona ponad poziom podłogi płyta żelbetowa, okolona ciągłym, biegnącym wzdłuż stanowisk żłobem. Płyta owa pełni rolę stołu na paszę, która zrzucana jest ze znajdującego się powyżej magazynu siana i rozprowadzana widłami do żłobów. Po zewnętrznej stronie ciągu stanowisk biegnie kanał gnojowy i korytarz komunikacyjny. W jednym miejscu ciąg stanowisk jest przerwany, aby umożliwić obsługującemu pracownikowi wejścia na płytę. U szczytu pętli umieszczono boks dla byka. Korytarz komunikacyjny, obiegający po zewnętrznej stronie ciągu stanowisk, zaczyna się otworem wejściowym i kończy wyjściowym w tej samej ścianie szczytowej budynku. Tego rodzaju system daje cały szereg niewątpliwych korzyści. Po pierwsze - znacznie ułatwione jest rozprowadzenie paszy do poszczególnych stanowisk, dalej - zwierzęta nie stoją bezpośrednio naprzeciwko siebie, dzięki czemu utrudnione jest rozprzestrzenianie się wszelkiego rodzaju chorób, ponadto zaś oględzin wszystkich sztuk zwierząt można dokonać za jednym obchodem, przy czym oględziny te są przeprowadzane od strony głów, a nie jak dotąd - od tyłu. Wreszcie przyjęty system znacznie ułatwia komunikację, gdyż zwierzęta mogą napełniać i opróżniać oborę bez dokonywania nawrotów.

Od strony północnej, w miejscu zwężania się pętli przytyka do obory półkolista w rzucie forma budynku cielętnika, mogącego pomieścić 23 sztuki cieląt. Rzut pozbawiony jakichkolwiek kątów ostrych czy też prostych jest w tym przypadku formą fukcjonalnie najkorzystniejszą, gdyż pozwala wyeliminować rozmaitego rodzaju obrażenia, jakimi mogą ulegać tłoczące się cielęta. Po przeciwległej stronie przylega od zewnątrz pomieszczenie dla młodych byków, a wewnątrz - półkolista komora dla mlecznych krów. Wreszcie od strony południowej znajduje się założony na rzucie ostrołuku magazyn buraków i dominujący nad całością założenia silos na sieczkę o niecodziennej, trapezowej w przekroju pionowym formie.

Konstrukcję nośną budynku stanowią żelbetowe ramy ze wspornikami. Słupy tych ram ustawione są wzdłuż wspomnianej pętli stanowisk. Strop nad oborą wykonany jest jako cienka, 8 centymetrowej grubości płyta żelbetowa, uformowana ze spadkiem ku środkowi, gdzie znajduje się otwór, przez który zrzucana jest pasza z magazynu, znajmującego całą kondygnację nad oborą. Wznoszenie



Rys. 21. *Hugo Häring*. Obora w Garkau, przekrój i rzut

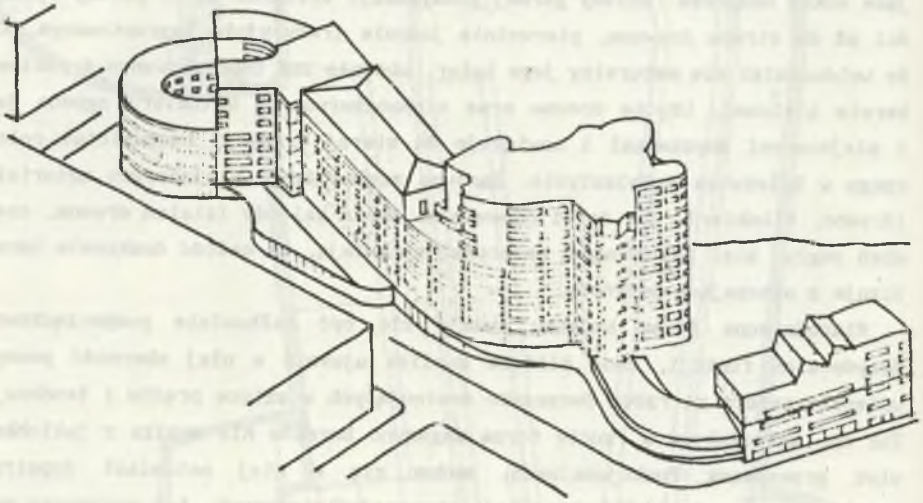
Fig. 21. *Hugo Häring*. Cow shed in Garkau, cross-secton adn plan

się płyty (w stosunku 1:8) ku ścianom zewnętrznym ułatwia jednocześnie cyrkulację powietrza wewnątrz obory, a zwłaszcza jego ruch w kierunku otworów wentylacyjnych, umieszczonych w ścianach ponad ciągiem podwójnie przeszklonych okien. Okna te nie są otwierane, tak że wylot zużytego powietrza staje się możliwy dopiero po uchyleniu specjalnych klap wentylacyjnych, zamykających szczeliny między szczytem okna a spodem żelbetowego nadproża. Taka konstrukcja okien umożliwia postulowane przez *Häringa* rozdzielenie dwóch funkcji okna: oświetlania wnętrza oraz wymiany powietrza. Pas okien umieszczony jest wysoko pod stropem, dzięki czemu uzyskano korzystne w tego rodzaju obiektach oświetlenie górno-boczne. Strop nad kondygnacją magazynu powtarza nachylenie stropu nad pomieszczeniem dla krów. Jest to dach bezokapowy z odprowadzeniem wód opadowych do środka w jednym punkcie. Ściany zewnętrzne, wykonane z betonu wyłożonego klinkierem o grubości 1/2 cegły, pełnią rolę jedynie izolacyjną.

Bryła budynku ma charakter zdecydowanie horyzontalny, podkreślony silnie przez poziome pasma okien, takież szczeliny wentylacyjne oraz białe, obiegające wokół nadproża. Ściany górnej kondygnacji wyłożone są od połowy wysokości aż do stropu drewnem, pierwotnie jedynie tradycyjnie zagruntowanym, tak że uwidaczniał się naturalny jego kolor, obecnie zaś impregnowanym środkiem o barwie zielonej. Użycie drewna oraz ciemnoczerwonego klinkieru zgodne jest z miejscowymi zwyczajami i nawiązuje do starej tradycji budownictwa rolniczego w Szlezwiku - Holsztynie. Zarówno zastosowanie miejscowych materiałów (drewno, klinkier), jak też i odpowiedni dobór kolorów (zieleń drewna, czerwień cegły, biel żelbetowych nadproży) sprawiają, że całość doskonale harmonizuje z otaczającą przyrodą.

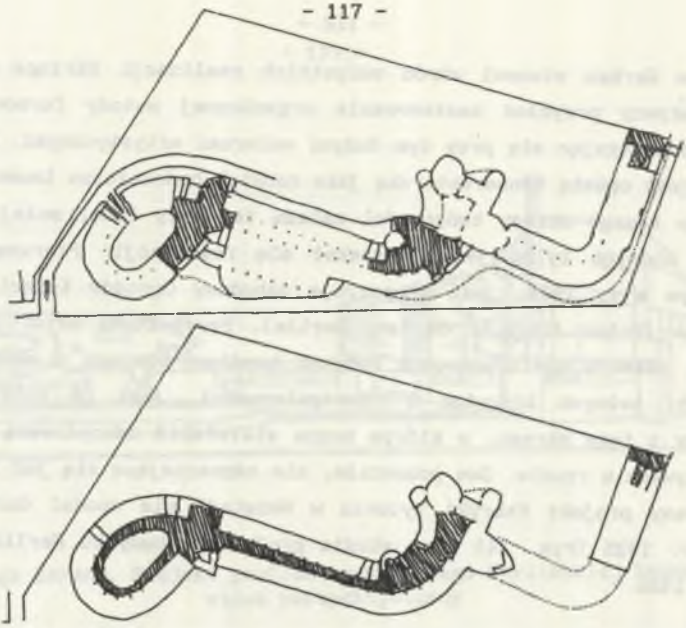
Niecodzienna forma budynku wydaje się być całkowicie podporządkowana dezyderatom funkcji, choć bliższa analiza ujawnia w niej obecność pewnych ustępstw autora na rzecz ówcześnie dominujących w sztuce prądów i tendencji. Tak np. ostrołukowa w rzucie forma magazynu buraków nie wynika z jakichkolwiek przesłanek funkcjonalnych; można się w niej natomiast dopatrzeć dalekiego echa niektórych tendencji ekspresjonistycznych, tak podówczas modnych. Podobnie znajdujące się na ścianach tegoż magazynu *aplikacje* z klinkieru zdradzają wpływy tzw. *szkoły amsterdamskiej*. Są to zresztą jedyne chyba w tym obiekcie koncesje *Häringa* na rzecz tzw. *wymagań co do wyrazu*. Uformowanie budynku odznacza się poza tym wszystkimi cechami typowymi dla obiektów zaliczanych do skrajnie awangardowej architektury XX w., takimi jak np.: wielowidokowość, prostota i lakoniczność ujęcia, niechęć do dekoratywności z wyjątkiem jedynie cechy penetracji przestrzeni, nie przejawiającej się tu ani poprzez przeszklenie, ani przez rozczłonkowanie budynku.

Drugim zrealizowanym obiektem omawianego zespołu jest stodoła. Jej uformowanie nie stanowi już wprawdzie tak charakterystycznego przykładu zastosowania metody organicznej, jak to ma miejsce w przypadku obory, tym niemniej budynek ten jest dość interesujący z powodu swej szczególnej konstrukcji. Intencją autora było w tym przypadku uzyskanie jednoprzestrzenności wnętrza poprzez eliminację jakichkolwiek ścian wewnętrznych, czy też słupów i podciągów, które mogłyby stanowić przeszkodę dla toczących się wewnątrz procesów. Dysponując z powodów ekonomicznych jedynie drewnem zdecydował się *Häring* na zastosowanie konstrukcji dylowej, czyli tzw. dachu Zollingera. Konstrukcja ta składa się ze zmontowanych prostopadle do pokrycia dachowego dyli drewnianych długości około 3 m, które przecinają się pod kątem ostrym, a w punktach skrzyżowania są zagwożdziowane. Ostrołukowa forma przekroju pionowego dostosowuje się w swym przebiegu do linii sił, w celu zredukowania do minimum wewnętrznych naprężeń konstrukcji. Forma ta, mimo swej racjonalności wydaje się jednak zdradzać pewne wpływy europejskiego ekspresjonizmu, podobnie jak analogiczna forma wspomnianego magazynu buraków.



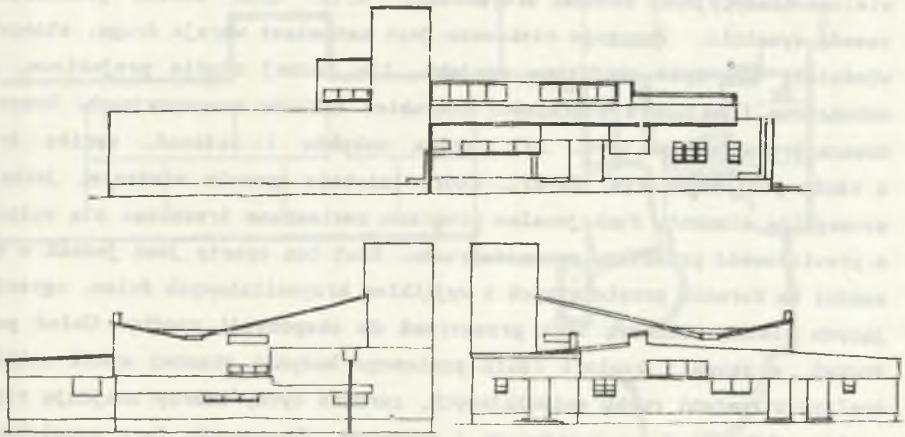
Rys. 22. *Hugo Häring*. Projekt wielofunkcyjnego budynku handlowo-biurowego w Ogrodach Księcia Albrechta w Berlinie, 1924, perspektywa

Fig. 22. *Hugo Häring*. Desing of the multi-functional commercial and office building in the Prince Albert Gardens in Berlin, 1924, perspective



Rys. 23. *Hugo Häring.* Projekt budynku w Ogrodach Księcia Albrechta, rzuty kondygnacji

Fig. 23. *Hugo Häring.* Design of the building in the Prince Albert Gardens, storeys plans



Rys. 24. *Hugo Häring.* Projekt fabryki tytoniu w Neustadt, 1925

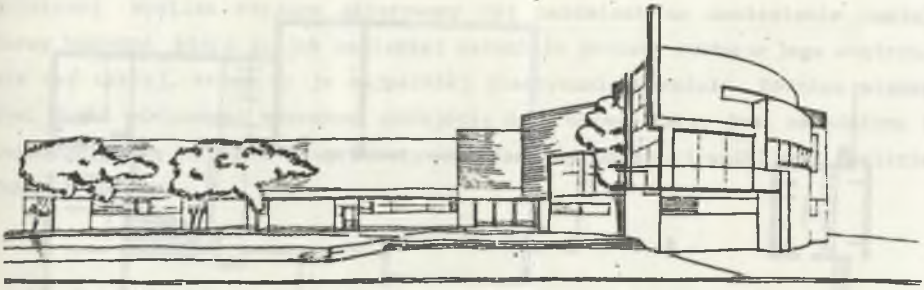
Fig. 24. *Hugo Häring.* Design of the tobacco factory in Neustadt

Obora w Garkau stanowi wśród wszystkich realizacji *Häringa* najbardziej reprezentatywny przykład zastosowania organicznej metody formowania przestrzeni, odznaczając się przy tym dużymi walorami artystycznymi. Budynek ten otoczony jest opieką konserwatorską jako zabytek budownictwa inwentarskiego.

Do tego samego okresu twórczości należą też trzy inne, mniej znane projekty, z których tylko jeden doczekał się realizacji. Pierwszym z nich, pochodzącym z r. 1924, jest propozycja zabudowy Ogrodów Księcia *Albrechta* w Berlinie (Prinz *Albrecht Gärten*, Berlin). Perspektywa (rys. 22) i rzuty (rys. 23) ukazują wielofunkcyjny budynek handlowo-biurowy o skomplikowanych kształtach, pełnych krzywizn i nieregularności. Jest to ostatni projekt pochodzący z tego okresu, w którym można stwierdzić zdecydowaną preferencję linii krzywych w rzucie. Dwa pozostałe, nie odznaczające się już tą cechą, to zrealizowany projekt fabryki tytoniu w Neustadt nie opodal Garkau, pochodzący z r. 1925 (rys. 24) oraz studia projektowe budynku Berlińskiej Secesji z r. 1926.

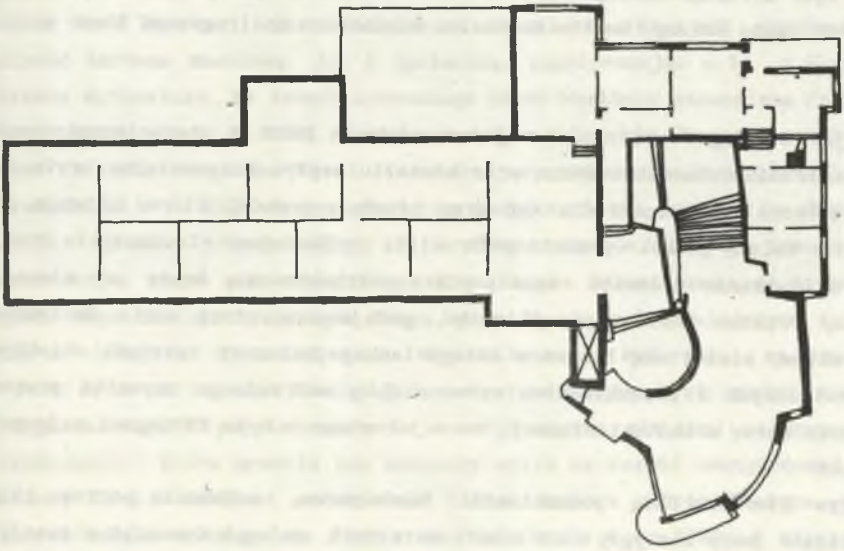
10. Projekt budynku Berlińskiej Secesji

Biorąc udział w konkursie na budynek Berlińskiej Secesji (r. 1926) mający pełnić funkcję pawilonu wystawowego, *Häring* opracował dwie wersje projektowe. Wersja nadesłana na konkurs - znacznie mniej interesująca - odznacza się wieloma tradycyjnymi cechami uformowania, m.in. dość ściśle przestrzeganą zasadą symetrii. Znacznie ciekawsza jest natomiast wersja druga, stanowiąca właściwie nie tyle skończony projekt, ile raczej studia projektowe, niedokończone i mające w większości charakter szkiców koncepcyjnych. Rozczłonkowana bryła budynku (rys. 25), pełna uskoków i załamań, wynika ściśle z rzutu poziomego (rys. 26-27), który istotnie sprawia wrażenie, jakby poszczególne elementy funkcjonalne programu zestawiano troszcząc się wyłącznie o prawidłowość przebiegu procesów ruchu. Rzut ten oparty jest jednak w większości na formach prostokątnych z wyjątkiem krzywoliniowych ścian, ograniczających klatkę schodową oraz przestrzeń do ekspozycji rzeźby. Układ pomieszczeń, a zatem i kształt rzutu poziomego budynku stanowi wynik wnikliwej analizy strumieni ruchu zwiedzających, zarówno tych, którzy znajdują się wewnątrz, jak też i napływających z zewnątrz. Stosowanie form prostokątnych świadczy dobitnie o tym, że o istocie organicznego formowania przestrzeni decyduje nie typ form, lecz sposób podejścia do procesu projektowania. Studnia projektowe budynku Berlińskiej Secesji stanowią doskonałą ilustrację podstawowej tezy *Häringa*, iż budynek jest osłoną procesów ruchu, które się



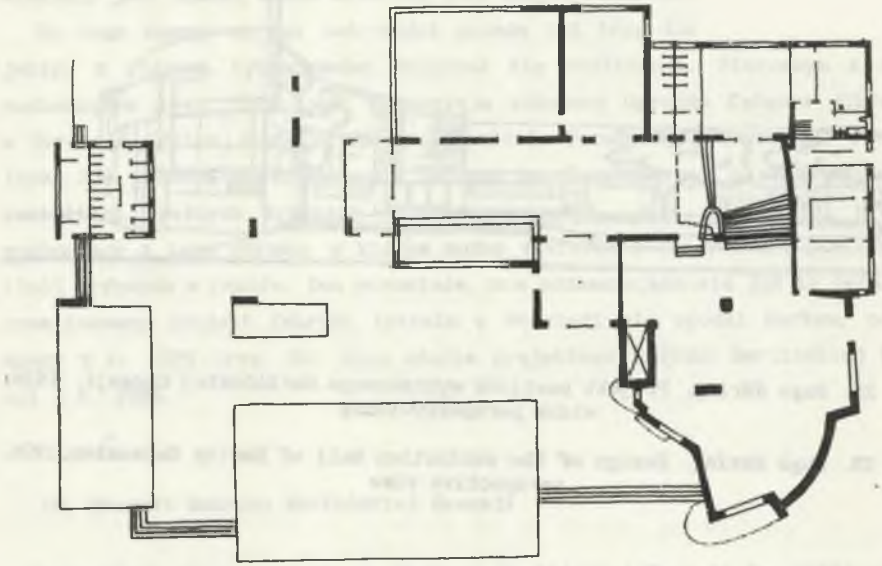
Rys. 25. *Hugo Häring*. Projekt pawilonu wystawowego Berlińskiej Secesji, 1926, widok perspektywiczny

Fig. 25. *Hugo Häring*. Design of the exhibition hall of Berlin Secession, 1926, perspective view



Rys. 26. *Hugo Häring*. Pawilon Berlińskiej Secesji, rzut piętra

Fig. 26. *Hugo Häring*. Berlin Secession exhibition hall, storey plan



Rys. 27. *Hugo Häring*. Pawilon Berlińskiej Secesji, rzut parteru
Rys. 27. *Hugo Häring*. Berlin Secession exhibition hall, ground floor plan

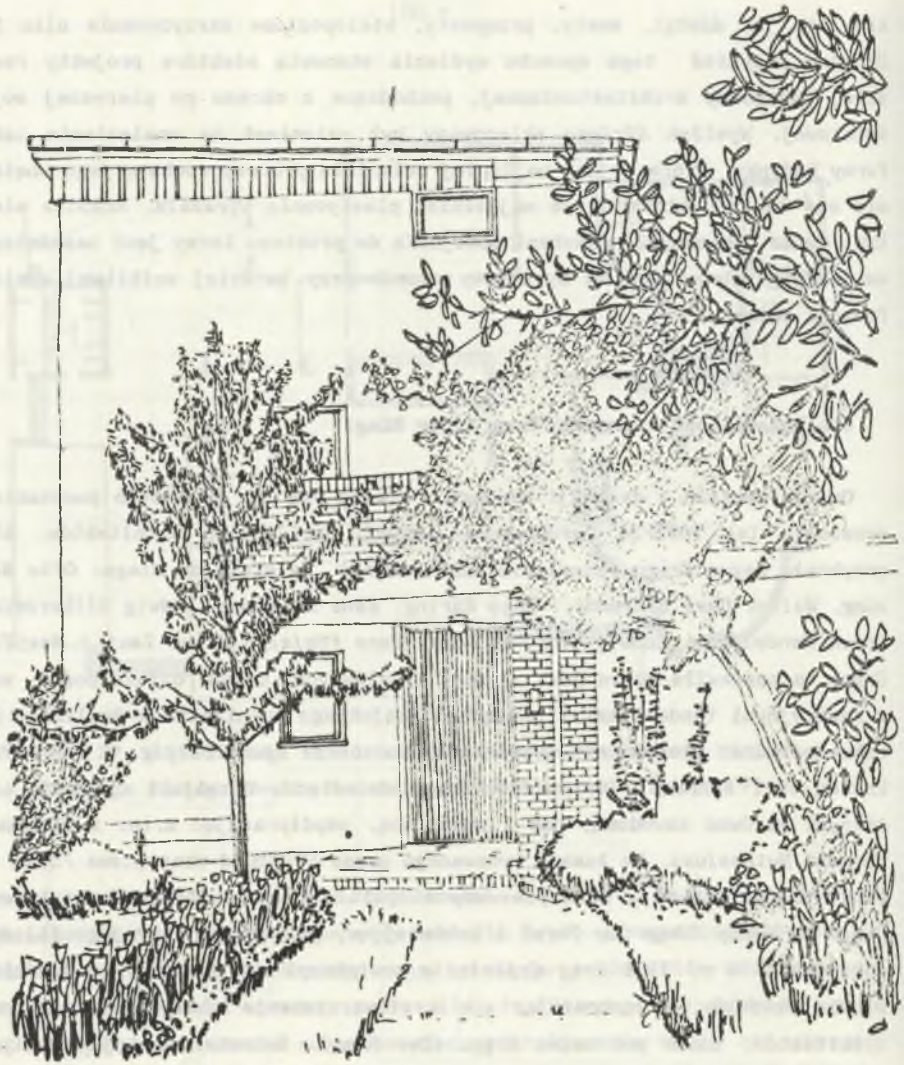
odbywają w jego wnętrzu, a jednocześnie - jeden z charakterystycznych przykładów adekwatności wnętrza oraz kształtu bryły. Horyzontalna bryła budynku doskonale odzwierciedla typ oraz istotę procesów, które dokonują się wewnątrz. Należy jednak wyraźnie podkreślić, że *Häringowi* nie chodziło bynajmniej o uzyskanie wrażenia ruchu poprzez ukształtowanie bryły czy elewacji budynku. Problem tzw. ekspresji ruchu, podejmowany przez wielu ówczesnych architektów, mieści się bowiem w kategoriach pojęciowych estetyki obiektywnej, związanych z poszukiwaniem wyrazu, jako nadrzędnego czynnika procesu tworzenia formy architektonicznej, co - jak wiemy - było *Häringowi* najzupełnie obce.

W tym kierunku idą poszukiwania Mendelsohna, zwłaszcza po roku 1918, ujawniające jakby zastygły ruch w horyzontalnych, pełnych dynamiki elewacjach budynków (Wieża Einsteina w Poczdamie, Dom Tkanin Weichmana w Gliwicach oraz liczne inne domy towarowe). Nieco odmiennym, bardziej mechanistycznym ujęciem zagadnienia ekspresji ruchu są projekty związanego z futuryzmem Włocha, *Antonia de Sant'Elii*, eksponującego w sposób dobitny wszelkie elementy komuni-

kacyjne, jak dźwigi, mosty, przepusty, wielopoziome skrzyżowania ulic itp. Skrajny przykład tego sposobu myślenia stanowią niektóre projekty rosyjskiej awangardy architektonicznej, pochodzące z okresu po pierwszej wojnie światowej. Wysiłek *Häringa* skierowany był natomiast na znalezienie takiej formy budynku, która by jak najlepiej osłaniała procesy ruchu w jego wnętrzu, nie zaś takiej, która by je najpełniej plastycznie wyrażała. Różnica między tymi dwoma odmiennymi sposobami podejścia do problemu formy jest zasadnicza i uwidacznia się na ogół w wyrazisty sposób przy bardziej wnikliwej analizie funkcji obiektu.

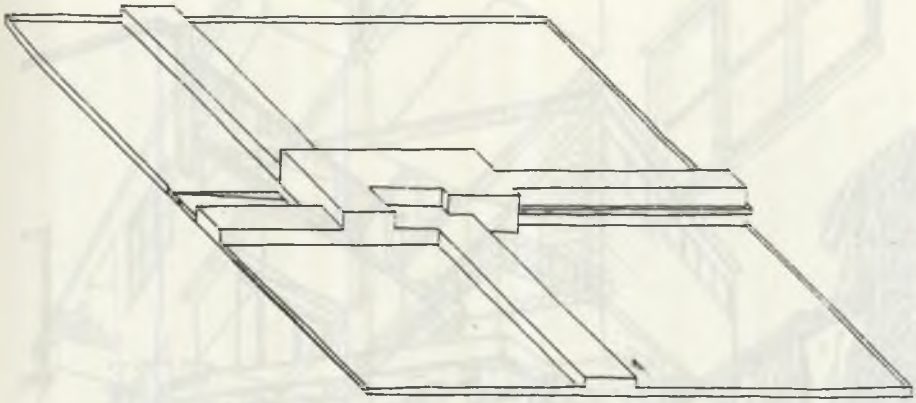
11. Działalność w grupie "Krąg" (Der Ring)

Owocem spotkań i dyskusji *Häringa* z *Miesem van der Rohe* było powstanie na przełomie lat 1923/24 zgrupowania młodych berlińskich architektów, które przybrało nazwę *Kręgu dziesięciu* (Zehnerring). Należeli do niego: *Otto Bartning, Walter Curt Behrendt, Hugo Häring, Hans Scharoun, Ludwig Hilberseimer, Erich Mendelsohn, Ludwig van der Rohe, Hans Pöelzig, Bruno Taut i Max Taut.* Grupa ta postawiła sobie jako jeden z głównych celów działalności walkę z reakcyjnymi tendencjami i poglądami miejskiego architekta w Berlinie, *Ludwika Hoffmana*. Pierwszym prezesem związku został *Hans Pöelzig*, a w r. 1925 - *Walter Curt Behrendt*. Członkowie *Kręgu dziesięciu* rozwijali ożywioną działalność zarówno zawodową, jak i społeczną, współpracując m.in. z *Werkbundem Hermana Muthesiusa*. Na łamach wydawanego przez *Werkbund* czasopisma *Forma* (Die Form) ukazał się w r. 1925 pierwszy z cyklu artykułów *Häringa*, zatytułowany *Drogi do formy* (Wege zur Form) i zawierający podstawowe tezy jego filozofii formowania. W r. 1926 *Krąg dziesięciu* powiększył swe szeregi do dwudziestu pięciu członków, przeobrażając się w stowarzyszenie młodych, awangardowych architektów, znane pod nazwą *Kręgu* (Der Ring). Sekretarzem tej organizacji został *Hugo Häring*. Z szeregów *Kręgu* wyłoniła się m.in. inicjatywa założenia CIAM-u (Congres Internationaux d'Architecture Moderne), co nastąpiło w 1928 r. w La Sarraz. *Häring* jako sekretarz *Kręgu*, brał udział w pracach przygotowawczych, poprzedzających ukonstytuowanie się tej międzynarodowej organizacji, która wywarła tak doniosły wpływ na rozwój awangardowej architektury XX w.; manifest założycieli CIAM-u zawiera podpis *Haringa*. Brał on również udział w kongresie CIAM-u we Frankfurcie w r. 1929. W czasie przygotowań do kolejnego kongresu w Brukseli doszło jednak do pewnych kontrowersji między *Häringiem* a *Gropiusem*, wynikających z odmiennych poglądów na podstawowe zagadnienia dalszego rozwoju nowoczesnej architektury. Na skutek

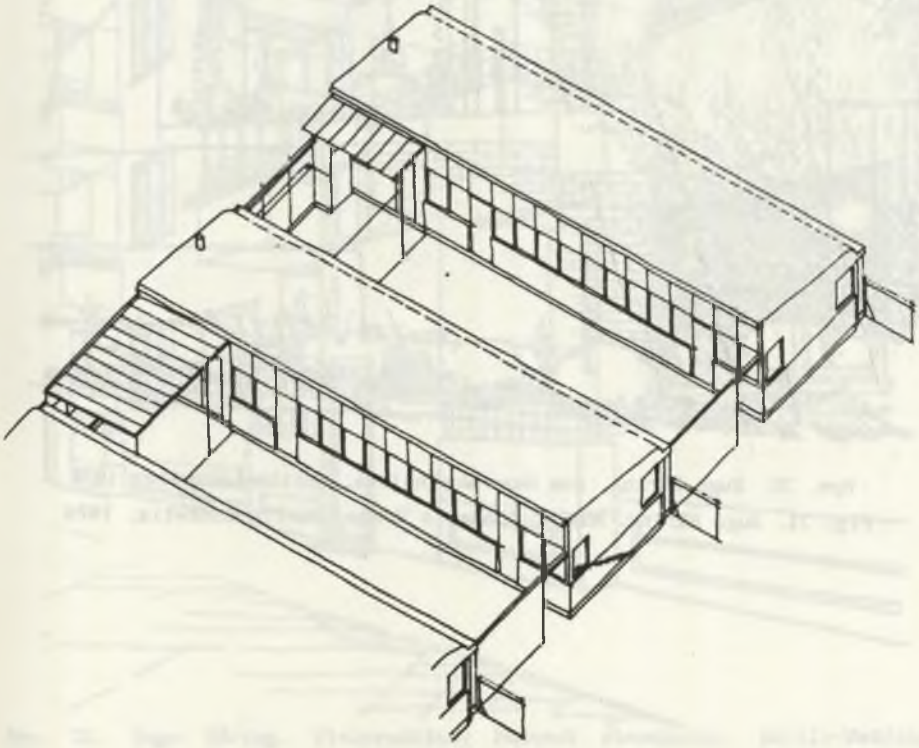


Rys. 28. *Hugo Häring.* Dom szeregowy w osiedlu Fischtalgrund, Berlin-Zehlendorf, 1926-1927

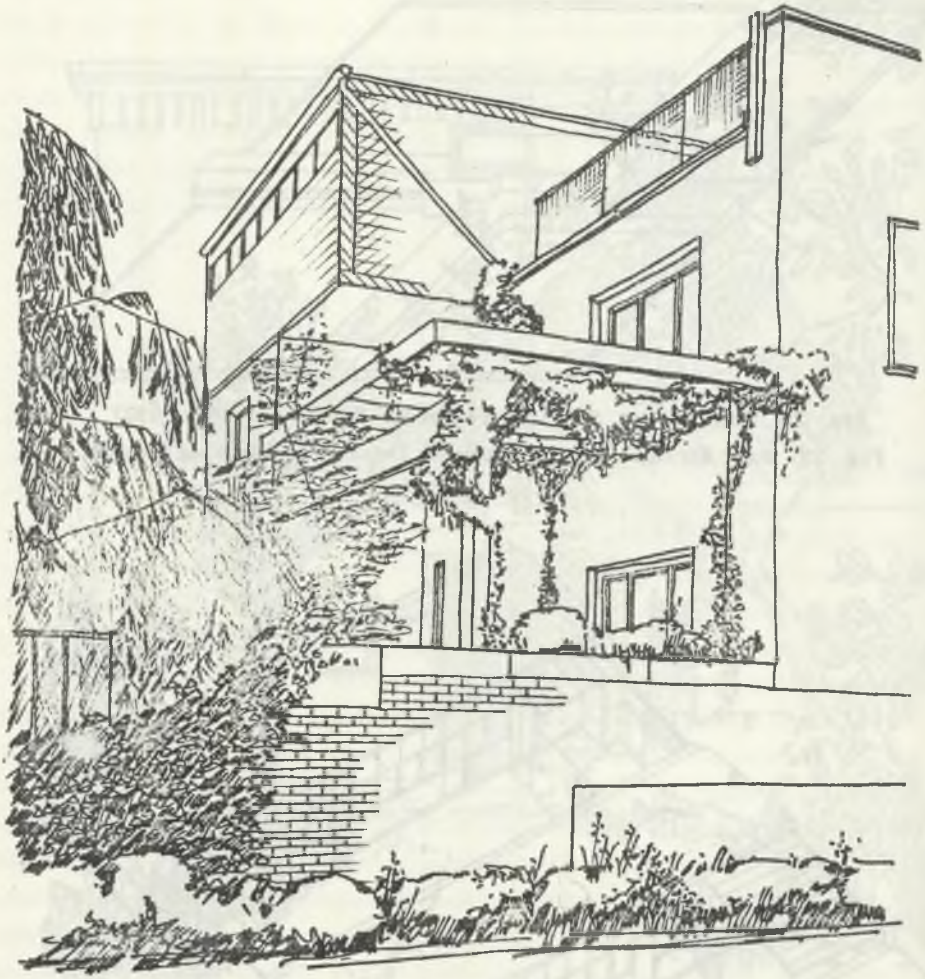
Fig. 28. *Hugo Häring.* In-line house in the Fischtalgrund Housing Estate, Berlin-Zehlendorf 1926-1927



Rys. 29. *Hugo Häring*. Studium projektowe Osiela Artystów, 1927
Fig. 29. *Hugo Häring*. Design study of the Artists' Housing Estate



Rys. 30. *Hugo Häring*. Projekt parterowych domów jednorodzinnych, 1928
Fig. 30. *Hugo Häring*. Desing of a ground floor single family houses, 1928

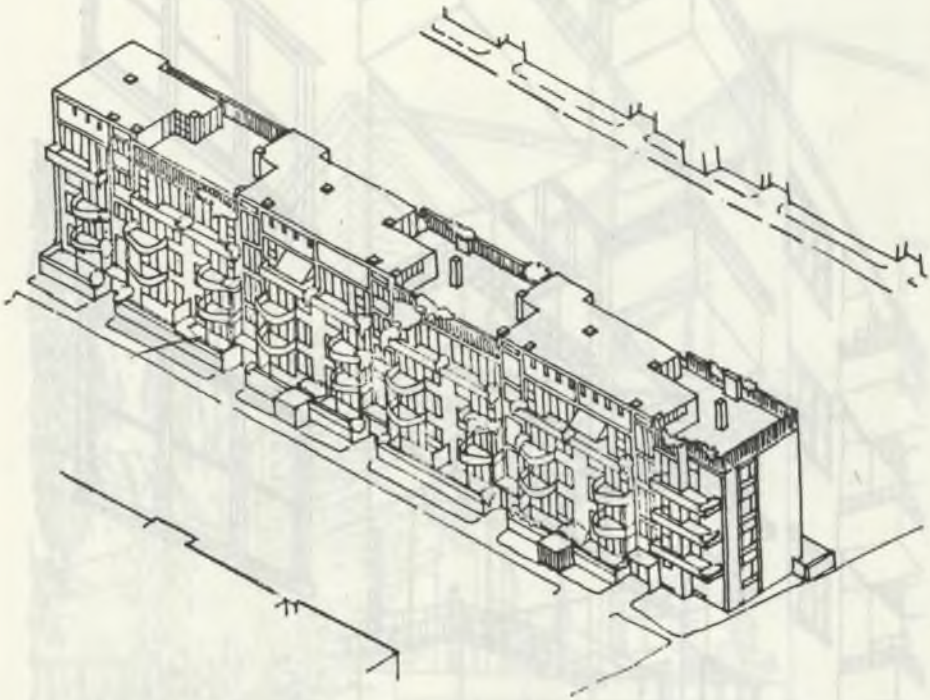


Rys. 31. *H*ugo Häring. Dom Maxa Woythalera, Berlin-Lankwitz, 1928

Fig. 31. *Hugo Häring.* Max Woythaler's House, Berlin-Lankwtiz, 1928

Rys. 32. *Hugo Häring*. Wielorodzinny budynek mieszkalny, Berlin-Wedding, 1928-1932

Fig. 32. *Hugo Häring*. Multi-family apartment house, Berlin-Wedding 1928-1932



Rys. 33. *Hugo Häring.* Projekt wielorodzinnego budynku mieszkalnego w osiedlu Siemensstadt, Berlin-Charlottenburg Nord, 1928-1932

Fig. 33. *Hugo Häring.* Design of a multi-family apartment in the Siemensstadt Housing Estate, Berlin-Charlottenburg Nord, 1928-1932

Rys. 34. *Hugo Häring*. Wielorodzinny budynek mieszkalny w osiedlu Siemensstadt Berlin-Charlottenburg Nord, 1928-1932

Fig. 34. *Hugo Häring*, Multi-family apartment house in the Siemensstadt Housing Estate, Berlin-Charlottenburg Nord, 1928-1932

tej niezgodności stanowisk *Häring* znalazł się w pewnego rodzaju odosobieniu, gdyż znaczna większość członków CIAM-u popierała tendencje reprezentowane przez *Gropiusa, Le Corbusiera* i innych wybitnych twórców awangardy architektonicznej, których poglądy pozostawały w sprzeczności z poglądami *Häringa*. Nie pozostało mu zatem nic innego, jak zrezygnować ze współpracy z CIAM-em.

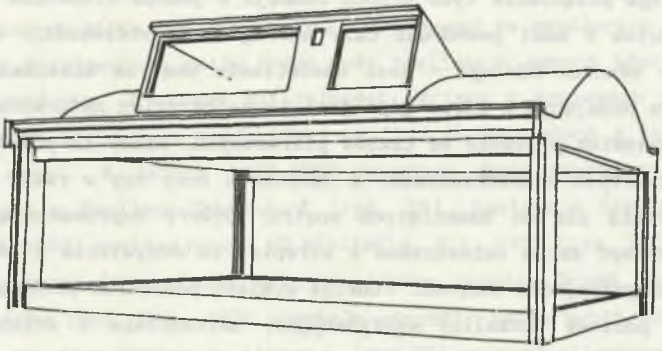
Jednym z podstawowych celów *Kręgu* była realizacja nowych idei w budownictwie mieszkaniowym. Z okresu działalności *Häringa* w szeregach tego ugrupowania pochodzi wiele jego projektów i realizacji związanych z tą palącą problematyką epoki. W latach 1926-1927 powstają domy szeregowe na osiedlu Fischtalgrund w Berlinie-Zehlendorf (rys. 28), następnie studia projektowe Osiedla Artystów, zawierającego 60 atelier's, z r. 1927 (rys. 29), ujawniające pewne pokrewieństwo formalne z projektem country house Miesa van der Rohe'go z roku 1923. W r. 1928 powstają projekty parterowych domów jednorodzinnych o rzucie w kształcie litery L (rys.30) oraz zrealizowany projekt domu *Maxa Woythalera* w Berlinie-Lankwitz (rys.31), który mimo braku linii krzywych w rzucie i operowania podstawową formą prostokątna, przejawia pewne cechy organicznego sposobu formowania, takie jak wynikająca z funkcjonalnej analizy problemu nieregularność i przestrzenna złożoność bryły. W latach 1928-1932 powstaje projekt i realizacja wielokondygnacyjnego budynku mieszkalnego w osiedlu Berlin-Wedding (rys. 32). W tym też okresie *Häring* współpracuje przy opracowaniu projektów osiedla Siemensstadt (Berlin-Charlottenburg Nord) z Gropiusem, Bartningiem i Scharounem. Wykonany przez *Häringa* projekt wielokondygnacyjnego budynku mieszkalnego zostaje zrealizowany w latach 1928-1931 i powtórzony na tym osiedlu aż dziewięciokrotnie (rys. 33-34). Działalność stowarzyszenia *Krąg* koncentrującego większość swych wysiłków na rozwiązywaniu problemów mieszkalnictwa zakończyła się praktycznie na przełomie lat 1931/32, kiedy to organizacja ta została rozwiazana przez nazistów.

12. Idea taniego budynku jednorodzinnego

Zainteresowanie *Häringa* problemem budownictwa mieszkaniowego przejawiało się w tym okresie nie tylko poprzez studia i realizacje budynków wielorodzinnych. Nurtował go wówczas w równym stopniu problem masowego, a więc przede wszystkim taniego budownictwa jednorodzinnego, podejmowany zresztą równocześnie przez wielu innych architektów. *Häring* analizuje ten problem z niebywałą wnikliwością, która doprowadza go do bardzo oryginalnych rozwiązań funkcjonalnych, nie odznaczających się jednak zbyt efektowną formą plastyczną. Szczególnie charakterystycznym przykładem takiego podejścia do

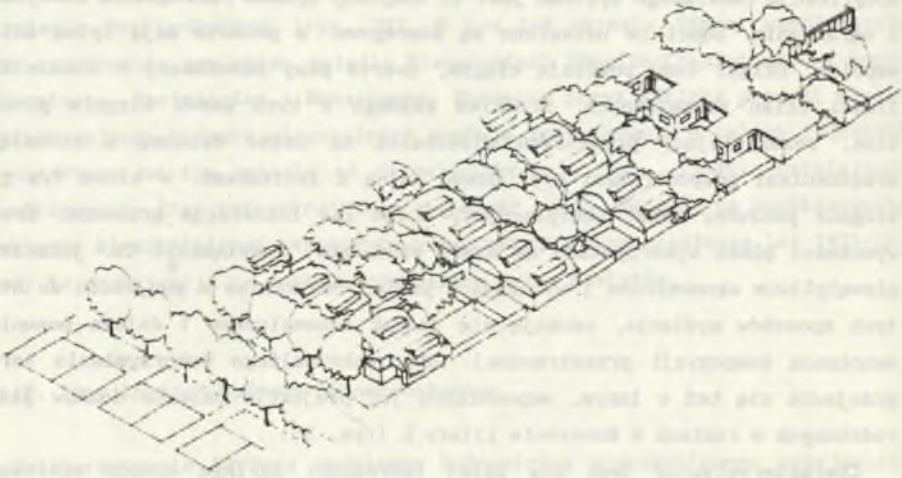
zagadnienia funkcji mieszkania jest analiza roli okna w jednorodzinnym budynku mieszkalnym. Okno pełni trzy podstawowe zadania: oświetla wnętrze, umożliwia wentylację i zapewnia wizualny kontakt mieszkańców z otoczeniem. Zdaniem *Häringa* połączenie tych trzech funkcji w jednym elemencie budowlanym jest niewłaściwe i musi powodować cały szereg nieprawidłowości. I tak najwłaściwsze - zdaniem *Häringa* - jest oświetlenie wnętrza mieszkalnego światłem dziennym padającym z góry, gdyż jest to najbardziej naturalny kierunek, do którego człowiek przywykł od czasów pierwotnych, kiedy to przebywał przeważnie na otwartych przestrzeniach, a jedynie w nocy czy w razie niebezpieczeństwa chronił się do zamkniętych wnętrz. Otwory doprowadzające światło dzienne winny być zatem umieszczane w stropie, co oczywiście z góry przesądza jednokondygnacyjność budynku. Funkcje wymiany powietrza powinny być spełniane przez poziome szczeliny wentylacyjne, umieszczane w ścianach zewnętrznych nad podłogą (dla wlotu powietrza) i pod stropem (dla jego wylotu). Wizualny kontakt z otoczeniem miałyby zapewniać niewielkie, nieotwierane okna typu *pulmanowskiego.* Taka propozycja rozwiązania problemu okna pojawia się po raz pierwszy w projekcie osiedla domków jednorodzinnych o niezwykle intensywnym wykorzystaniu terenu, pochodzącym z przełomu lat 1924/1925. Pewną modyfikacją omawianego systemu jest tu odmienny sposób rozwiązania wentylacji i ogrzewania. Domki te ustawione są szeregowo, a ponadto mają tylną ścianę wspólną. Dzięki temu powstają ciągłe, zwarte pasy zabudowany o niewielkiej ilości ścian zewnętrznych. Środkiem każdego z tych pasów biegnie pionowy blok, rozdzielający przestrzeń mieszkalną na część dzienną z kuchnią i urządzeniami gospodarczymi oraz część nocną z łazienkami. W bloku tym górą biegnie podłużny kanał wentylacyjny, dołem zaś instalacja grzewcza. Środek wysokości bloku wykorzystano na szafy wbudowane. Rozwiązania te, jakkolwiek niewątpliwie ekonomiczne i wykazujące pewien radykalizm w podjeściu do utartych sposobów myślenia, cechują się jednak schematyzmem i daleko posuniętą monotonią kompozycji przestrzennej. Idea maksymalnego wykorzystania terenu przejawia się też w innym, wspomnianym już projekcie osiedla domków jednorodzinnych o rzutach w kształcie litery L (rys. 30).

Charakterystyczny jest dla całej twórczości *Häringa* sposób operowania materiałami budowlanymi. W okresie, kiedy maksymalne przeszklenie ścian zewnętrznych zaczyna się stawać ideałem estetycznym, będąc wynikiem nie tyle przesłanek funkcjonalnych, ile raczej przejawem modnej tendencji do odmaterializowania bryły budynku - *Häring* stosuje pełne ściany zewnętrzne, operuje cegłą, drewnem, łupkiem oraz wieloma tego typu tradycyjnymi materiałami budowlanymi, które podówczas nie były zbyt chętnie stosowane przez awangardę architektoniczną. Przykłady stosowania przez *Häringa* tego rodzaju materiałów



Rys. 35. *Hugo Häring.* Studium projektowe domu dla Waltera Curta Behrendta, 1930

Fig. 35. *Hugo Häring.* Design study of the house for Walter Curt Behrendt, 1930



Rys. 36. *Hugo Häring.* Projekt osiedla domów jednorodzinnych, 1931

Fig. 36. *Hugo Häring.* Design of a single - family housing estate, 1931

budowlanych znajdujemy zarówno w budynkach jednorodzinnych, jak też i w wielorodzinnych blokach mieszkaniowych. Upodobanie do stosowania tych materiałów w budownictwie mieszkaniowym świadczy o przekonaniu *Häringa*, że stwarzają one najbardziej odpowiedni *klimat ciepła* i intymności, w przeciwieństwie do takich tworzyw, jak beton czy szkło.

Przykładem nowatorskiego podejścia do zagadnień budownictwa jednorodzinnych domków mieszkalnych jest propozycja zastosowania łupin żelbetowych jako konstrukcji przykrywającej. Pierwszą próbą tego rodzaju jest projekt domu dla *Waltera Curta Behrendta* z r. 1930 (rys. 35). Jednokrzywiznowa łupina żelbetowa ze świetlikiem, doprowadzającym światło z góry, wsparta jest na czterech słupach umieszczonych w narożu i przekrywa cały rzut domku. Koncepcja ta została nieco później powtórzone w projekcie osiedla domów jednorodzinnych z r. 1931 (rys. 36).

13. Odsunięcie od praktycznej działalności zawodowej

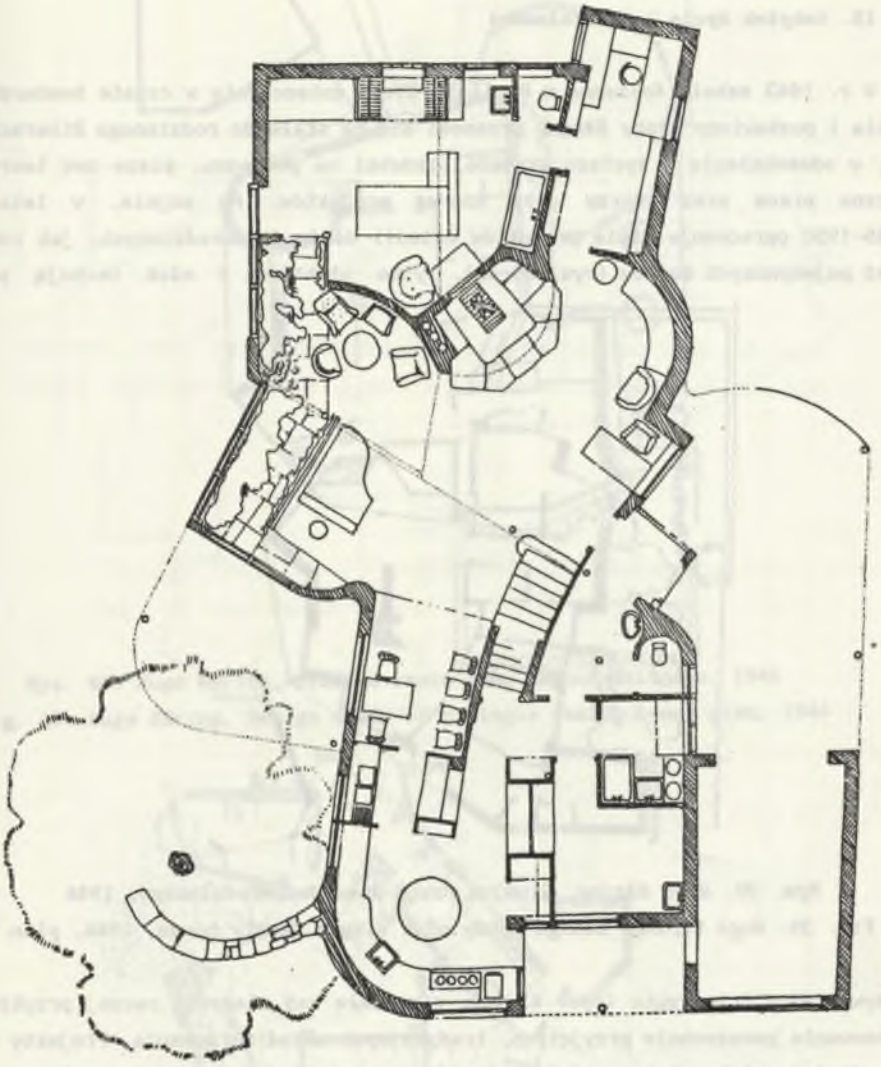
Dojście do władzy narodowych socjalistów w r. 1933 rozpoczęło długotrwały okres stagnacji w architekturze niemieckiej. Wszelkie nowatorskie tendencje, reprezentowane przez awangardowych architektów, uznane zostały przez nazistów za przejawy wrogiej, komunistycznej propagandy i jako takie były w bezlitosny sposób zwalczane. Wielu najwybitniejszych architektów awangardy, jak np. *Gropius* i *Mies van der Rohe*, musiało emigrować z kraju, przeważnie do Stanów Zjednoczonych. Emigracja ta objęła zresztą nie tylko architektów, lecz także najbardziej postępowych przedstawicieli wielu innych dziedzin sztuki i nauki. Ci, którzy pozostali w kraju, pozbawieni byli często wszelkich możliwości pracy w swym zawodzie. Tak też stało się z *Häringiem*, który nie zdecydowawszy się na emigrację, z powodu szykan władz nie mógł znaleźć pracy i przez blisko dwa lata pozostawał w bardzo ciężkiej sytuacji materialnej. Dopiero w r. 1935 otrzymał propozycję objęcia kierownictwa szkoły *Reimanna* w Berlinie, w której nauczano rzemiosła artystycznego. Działalność dydaktyczna *Häringa* w tej szkole stała się dlań impulsem do własnych studiów i badań teoretycznych, które doprowadziły do sformułowania podstawowych tez jego koncepcji budowania organicznego.

14. Domy jednorodzinne Zieglera i Prittwitza

W latach 1936-1939 opracowuje *Häring* dwa projekty domów jednorodzinnych: dom *Zieglera* w Berlinie-Stieglitz (rys. 37), oraz dom *Prittwitza* w Tutzing. Obydwa projekty, z których pierwszy został zrealizowany, wykazują pewne cechy

Rys. 37. *Hugo Häring*. Dom *Zieglera*, Berlin-Stieglitz, 1936-1939
Fig. 37. *Hugo Häring*. *Ziegler's* house, Berlin-Stieglitz, 1936-1939

organicznej metody formowania, przejawiające się głównie pod postacią nieregularności bryły i jej przestrzennej złożoności. Tym niemniej w żadnym z tych projektów nie stosuje *Häring* linii krzywych w rzucie, operując przeważnie kątami prostymi lub ostrymi. W domu *Zieglera* jedynie niekonwencjonalna forma dachu budynku oraz zadaszenia nad wejściem zdradzają odmienność sposobu myślenia od dotychczas powszechnie stosowanych schematów. Dopiero w r. 1941 powstają studia rzutów budynku jednorodzinnego, ujawniające w pełni wszystkie cechy organicznej metody formowania (rys. 38). Wprowadzenie linii krzywych w rzucie jest tu wynikiem wnikliwej analizy funkcjonalnej budynku mieszkalnego. Niestety brak widoków elewacji lub rysunków perspektywicznych uniemożliwia wyrobienie sobie poglądu na całość tej koncepcji.



Rys. 38. *Hugo Häring.* Studium planu budynku jednorodzinnego, 1941

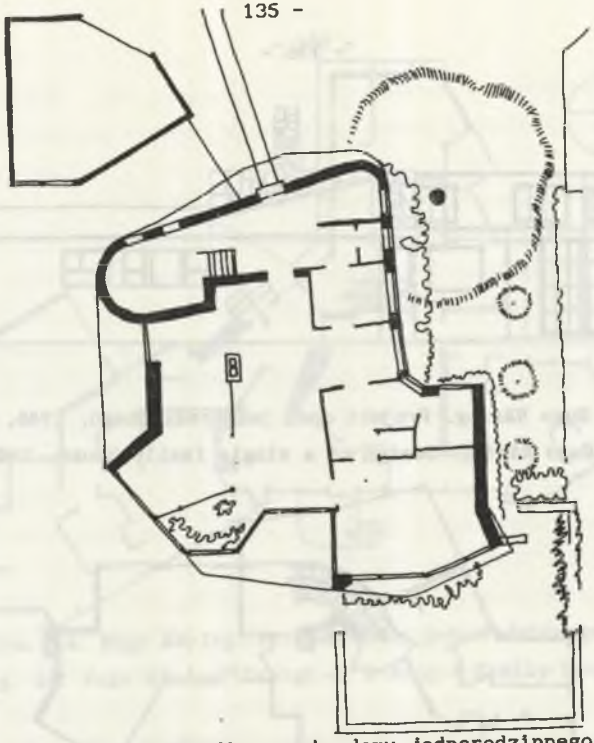
Fig. 38. *Hugo Häring.* Design study of a single family house location plan, 1941

15. Schyłek życia i działalności

W r. 1943 szkoła *Reimanna* w Berlinie ulega zniszczeniu w czasie bombardowania i pozbawiony pracy *Häring* przenosi się na stałe do rodzinnego Biberach. Tu, w odosobnieniu i zaciszu skromnej izdebki na poddaszu, pisze swe teoretyczne prace oraz tworzy cały szereg projektów. Po wojnie, w latach 1945-1950 opracowuje wiele projektów osiedli domów jednorodzinnych, jak również pojedynczych domków (rys. 39-42). Tylko niektóre z nich cechują się

Rys. 39. *Hugo Häring*. Studium rzutu domu jednorodzinnego, 1946
Fig. 39. *Hugo Häring*. Design study of a single family house, 1946, plan

krzywoliniowością rzutu (rys. 43-44), pozostałe zaś stanowią raczej przykład stosowania powszechnie przyjętych, tradycyjnych metod formowania. Projekty te są niestety niekompletne, gdyż zawierają przeważnie jedynie rzuty poziome, co zresztą zdaje się wynikać z faktu, iż do rozwiązania rzutu budynku przywiązywał *Häring* decydujące znaczenie. Tym niemniej brak widoków elewacji oraz rysunków perspektywicznych utrudnia prawidłową ocenę tych koncepcji. Spośród tych projektów, pochodzących z ostatniego okresu twórczości, jedynie dwa zostały zrealizowane. Są to domy *Guidona* i *Brunona Schmitza* w Biberach (rys. 45), wzniesione w latach 1949-1950. Ostatnie lata swego życia poświęca *Häring* wyłącznie pracom teoretycznym, które stały się niejako summą jego poglądów w dziedzinie filozofii formy. Umiera w rodzinnym Biberach w r. 1968 niezrozumiany i szybko zapomniany przez współczesnych.

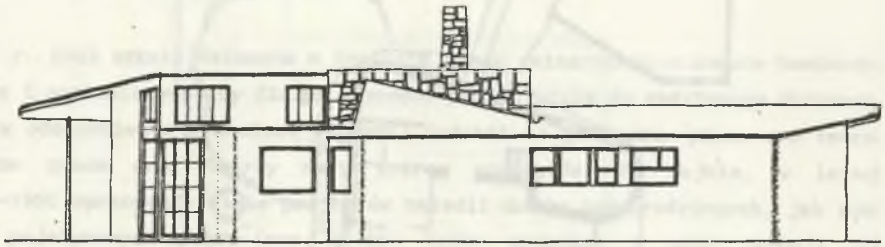


Rys. 40. *Hugo Häring*. Studium rzutu domu jednorodzinnego, 1946

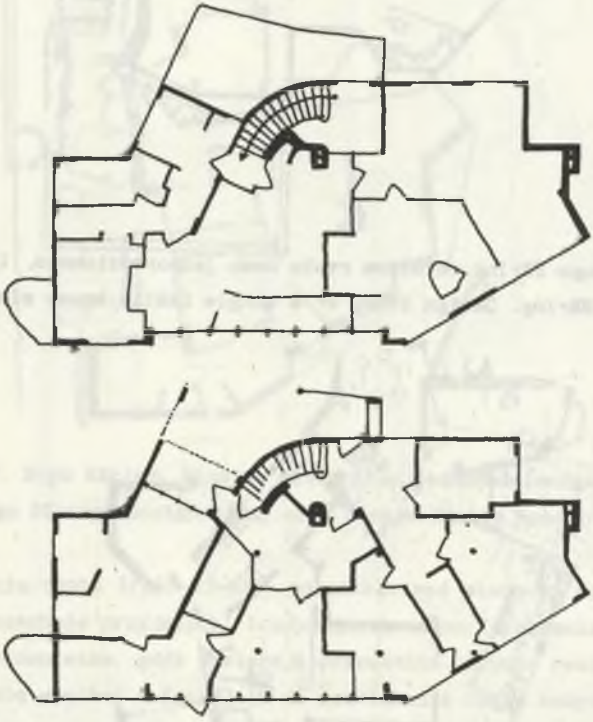
Fig. 40. *Hugo Häring*. Design study of a single family house plan, 1946

Rys. 41. *Hugo Häring*. Projekt domu jednorodzinnego. 1946, rzut

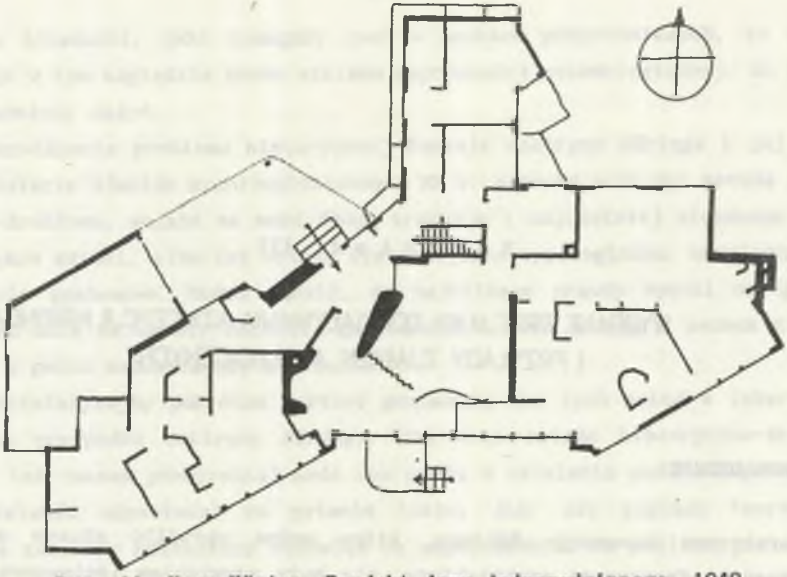
Fig. 41. *Hugo Häring*. Design of a single family house, 1946, plan



Rys. 42. *Hugo Häring.* Projekt domu jednorodzinnego, 1946, elewacja
Fig. 42. *Hugo Häring.* Design of a single family house, 1946, facade

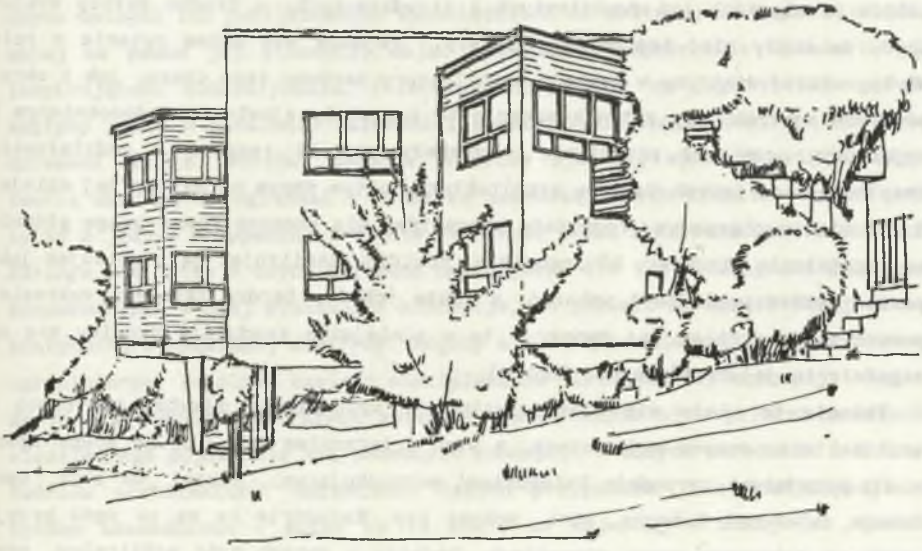


Rys. 43. *Hugo Häring.* Projekt domu jednorodzinnego, 1948
Fig. 43. *Hugo Häring.* Design of a single family house, 1948



Rys. 44. *Hugo Häring*. Projekt domu jednorodzinnego, 1948

Fig. 44. *Hugo Häring*. Design of a single family house, 1948



Rys. 45. *Hugo Häring*. Dom *Wernera Schmitza*, Biberach, 1950

Fig. 45. *Hugo Häring*. *Werner Schmitz's* house, Biberbach, 1950

R o z d z i a ł III

WYBRANE PRZEJAWY ODDZIAŁYWANIA KONCEPCJI HÄRINGA I PRZYŁADY ZJAWISK ANALOGICZNYCH

WPROWADZENIE

Teoretyczne koncepcje *Häringa*, które można określić mianem doktryny organicznego formowania architektury, nie były zjawiskiem izolowanym. Można przyjąć z dużym prawdopodobieństwem, że dzięki licznym publikacjom, a także nieco mniej licznym projektom i realizacjom, zwłaszcza zaś dzięki kontaktom w ramach ugrupowania *Der Ring* idee *Häringa* musiały być znane w kręgach architektów niemieckich lat dwudziestych i trzydziestych, a trudno byłoby wykluczyć, że mogły mieć też zasięg szerszy. Pojawia się zatem pytanie o rolę häringowskiej doktryny w rozwoju architektury zarówno tego czasu, jak i okresów późniejszych. Czy zatem koncepcje te pozostały zjawiskiem odosobnionym i wyjątkowym, czy też przeciwnie - zyskały szeroki rozgłos i oddziaływały inspirująco na innych twórców architektury, a tym samym na dalsze jej dzieje. O ile więc w pierwszym rozdziale staraliśmy się skoncentrować uwagę głównie na zagadnieniu struktury häringowskiej doktryny analizując ją i opisując jako pewien system poglądów i wskazań, a także (choć w bardzo skromnym zakresie) poruszyliśmy problem jej genezy - to w niniejszym rozdziale skupimy się na zagadnieniu jej historycznej funkcji.

Zadanie to wiąże się nierozerwalnie z systematyką zjawisk twórczych w architekturze czasów najnowszych, a więc z łączeniem ich w pewne grupy zgodnie z przyjętymi uprzednio kategoriami porządkującymi, takimi jak styl, tendencja, kierunek twórczy, nurt, szkoła itp. Kategorie te są na ogół przyjmowane i dobierane przez rozmaitych badaczy w sposób dość arbitralny, przy czym cechują się z reguły wieloznacznością i brakiem precyzji. Jest to stan rzeczy wysoce niekorzystny. Chociaż bowiem wydaje się, że systematyzacja zjawisk tak wysoce złożonych i wielostronnie uwarunkowanych, jak twórczość artystyczna - w tym architektoniczna - nie może (ani nie musi) osiągać tego

stopnia ścisłości, jaki wymagany jest w naukach przyrodniczych, to jednak istnieje w tym względzie pewne minimum poprawności metodologicznej, do którego należałoby dążyć.

W rozwiązaniu problemu historycznej funkcji doktryny *Häringa* i jej miejsca w świecie zjawisk architektonicznych XX w. pomocna może być metoda historyczno-źródłowa, mająca za sobą długą tradycję i najchętniej stosowana przez historyków sztuki, albo też metoda systematyczno-typologiczna, uwzględniająca podjeście systemowe. Można sądzić, że najbliższe prawdy wyniki osiąga się stosując obie te metody łącznie, gdyż żadna z nich wzięta z osobna nie zapewnia w pełni zadowalających rezultatów.

Scharakteryzujmy pokrótce wartość poznawczą obu tych metod w interesującym nas przypadku doktryny *Häringa*. Tak więc metoda historyczno-źródłowa (zwana też czasem genetyczną) może nam pomóc w ustaleniu podstawowych faktów i udzieleniu odpowiedzi na pytania takie, jak: czy poglądy teoretyczne *Häringa* znalazły polemiczny oddźwięk we współczesnych mu publikacjach innych autorów, czy opublikowane projekty lub zrealizowane dzieła *Häringa* spotkały się z profesjonalną krytyką na łamach fachowych periodyków lub czy wywołały takie lub inne zanotowane (np. w korespondencji) wypowiedzi, czy wreszcie współcześni *Häringowi* lub działający później architekci powoływali się w swych ustnych lub publikowanych wypowiedziach na doktrynę *Häringa*, a przynajmniej na pewne jej elementy, dając tym samym bezpośrednie świadectwo jej inspirującemu oddziaływaniu. Twierdzące odpowiedzi na tego rodzaju pytania mogłyby pomóc w ustaleniu zależności genetycznych między doktryną *Häringa* a dziełami innych twórców. Badania źródłowe ujawniły wyraźny związek między teorią *Häringa* a poglądami i praktyką zawodową innych architektów jak dotąd tylko w jednym przypadku. Jest nim twórczość *Hansa Scharouna*, który do teorii *Häringa* nie tylko w swych dziełach nawiązywał, ale też i wzbogacił ją o nowe, konsekwentnie z niej wynikające koncepcje, co pozwala na określenie go mianem kontynuatora omawianej doktryny. Mógłby się tu zatem nasunąć wniosek o raczej ograniczonym, lokalnym zasięgu oddziaływania häringowskiej koncepcji. Jednakże niestwierdzenie szerszych związków genetycznych nie wyklucza możliwości niezależnego pojawiania się podobnych koncepcji w innych ośrodkach i u innych twórców architektury. Określanie takich przypadków jako kontynuacji nie byłoby uzasadnione - można by tu mówić co najwyżej o mniej lub bardziej wyraźnej analogii, niezamierzonym, choć na pewno nie przypadkowym podobieństwie doktryn. Analogia taka usprawiedliwiałaby jednakże podciągnięcie tego rodzaju zjawisk pod pojęcie typu architektury organicznej *Häringa*, mimo braku związków genetycznych. Decydujące znaczenie miałoby w takich przypadkach wykrycie za pomocą analizy porównawczej pewnych cech typowych, wspólnych dla

zjawisk na pozór całkowicie odmiennych, a ponadto odległych w czasie i w przestrzeni, co zmniejsza prawdopodobieństwo wystąpienia związków genetycznych, choć ich nie wyklucza.

Typologiczna metoda systematyzowania zjawisk twórczych w architekturze opiera się na porównaniu badanego obiektu z przyjętym wzorcem, jakim jest konkretny typ ukształtowania architektonicznego, wyrażony w postaci określonego programu ideowego, teorii czy doktryny. Badany obiekt może albo całkowicie podpadać pod dany typ ukształtowania, albo też zbliżać się do niego w mniejszym lub większym stopniu. Typ (doktryna, program, teoria formowania) jest określony albo w oparciu o jedną cechę stopniowalną, która może występować w danym dziele architektury w różnym nasileniu, albo za pomocą szeregu cech, z których badany obiekt posiada tylko kilka (co zdarza się najczęściej) lub w skrajnym przypadku wszystkie, a wówczas całkowicie utożsamia się z typem, stanowiąc jego idealne wcielenie (co zdarza się niezwykle rzadko). Typy pierwszego rodzaju nazywane są prostymi, drugiego - złożonymi.W systematyce zjawisk twórczych w architekturze dawnej i współczesnej, stosowany jest zarówno pierwszy, jak i drugi rodzaj pojęć typologicznych.

Jeśli zatem häringowską doktrynę kształtowania organicznego zinterpretujemy w kategoriach typologicznych, to pozostaje do wyjaśnienia kwestia, czy możne ona być zaliczona do typów prostych (a więc będących pochodną stopnia nasilenia tylko jednej cechy), czy do typów złożonych (będących pochodną ilości posiadanych cech). Aby tę kwestię rozstrzygnąć, należy przypomnieć, że podstawowym postulatem teorii *Häringa* jest ścisłe wynikanie formy obiektu z jego funkcji. Inaczej mówiąc - forma architektoniczna stanowi osłonę procesów życiowych, toczących się we wnętrzu budynku. Osłona ta jest ściśle do owych procesów dopasowana, wiernie odzwierciedla na zewnątrz istotę i charakter wewnętrznych powiązań przestrzennych i nie podlega żadnym innym uwarunkowaniom - poza technologicznymi, które są jednak wobec funkcji służebne.

Problem estetyki formy traktowany jest jako podporządkowany zagadnieniom funkcjonalnym. Oznacza to, że osiągnięcie pożądanej sprawności funkcjonalnej, będącej głównym celem budowania, utożsamiane jest z wartością estetyczną, która nie powinna stanowić celu sama dla siebie. Z założeń tych wynika ponadto, że forma nie może być przyjmowana a priori ani podlegać jakimkolwiek nadrzędnym, niezależnym ideom, np. dotyczącym symboliki kulturowej. Tym samym rezygnuje się także z tradycyjnego rodzaju ekspresji plastycznej, jaką jest dekoracja dodana do budynku (ornament, *kostium historyczny*, malarstwo, rzeźba) i z wszelkiej dbałości o reguły kompozycyjne. Jedynym dopuszczalnym rodzajem ekspresji jest wyrażanie przeznaczenia budynku i jego sprawności funkcjonalnej, co nadaje mu pożądaną tożsamość i indywidualne oblicze. Dopu-

szcza się także, aczkolwiek w bardzo ograniczonym zakresie i umiarkowanym stopniu, ekspresję użytego materiału i systemu konstrukcji. Pewną wagę przywiązuje się także do zagadnienia związku budynku z otoczeniem, zwłaszcza przyrodniczym, choć jest to problem raczej marginesowy.

Przytoczone powyżej założenia programowe häringowskiej doktryny znajdują - o ile są konsekwentnie stosowane - swój zewnętrzny wyraz w określonym zespole cech plastycznych budynku, co wszakże jest raczej nieuniknioną konsekwencją, niż świadomym i zamierzonym rezultatem tej metody kształtowania. Obiekty architektoniczne kształtowane w taki sposób cechują się zatem zazwyczaj: dużą złożonością, znacznym stopniem zróżnicowania, operowaniem licznymi krzywiznami, częstym stosowaniem kątów ostrych i rozwartych (nieortogonalnością), nieregularnością kształtu (ageometrycznością), arytmią, asymetrią, brakiem akcentowania miejsc formalnie ważnych (oś, góra, dół, boki), brakiem jakichkolwiek dekoracji, pominięciem zagadnienia proporcji, brakiem świadomie stosowanej symboliki kulturowej. Obiekty odznaczające się takimi właściwościami wykazują więc wyraźne formalne podobieństwo do dzieł *Häringa*, traktowanych w tym przypadku jako wzorzec. Można zatem mówić o występującej między nimi analogii strukturalnej.

Trzeba jednak wyraźnie podkreślić, że tym samym repertuarem cech plastycznych mogą się również odznaczać dzieła, wyrastające z przesłanek i założeń ideowych całkowicie odmiennych niż teoria *Häringa*. Tak więc opierając się na wynikach samej tylko analizy formalnej i ewentualnie stwierdzonej analogii strukturalnej, nie jesteśmy w stanie jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czy rozpatrywany obiekt należy do typu *architektury organicznej Häringa*. Analiza taka może jedynie dostarczyć wstępnych, orientacyjnych wskazówek, umożliwiających postawienie prowizorycznej hipotezy, która wymaga zweryfikowania. Konieczne jest w tym celu głębsze wniknięcie także i w program funkcjonalny, a zwłaszcza odkrycie zależności między sposobem rozmieszczenia tegoż programu w przestrzeni a formą obiektu. Szczególna postać tej zależności - mianowicie ścisłe wynikanie formy z funkcji - może być uznana za rozstrzygające kryterium przynależności obiektu do typu organicznego w takim rozumieniu tego pojęcia, jakie przedstawił *Häring*. Wszelkie inne cechy obiektu można uznać za wtórne i mało istotne z tego punktu widzenia.

Cecha powyższa może jednakże występować w różnych obiektach z różnym nasileniem. Zasadne jest więc określanie obiektów architektonicznych jako w mniejszym lub większym stopniu *organicznych* w powyższym rozumieniu tego terminu. Tak więc jeśli pojęcie *architektura organiczna Häringa* ma posiadać walor porządkujący, właściwe jest raczej traktowanie häringowskiej doktryny jako typu prostego, będącego pochodną stopnia nasilenia jednej cechy (tj.

wynikania formy z funkcji), niż jako typu złożonego, a więc pochodnej liczby różnych cech, zwłaszcza plastycznych, gdyż te ostatnie nie są cechami swoistymi, przynależnymi tylko obiektom kształtowanym według dyrektyw teorii *Häringa*.

Jak wynika z całości przedstawionych rozważań, istnieją cztery podstawowe kryteria, na podstawie których możliwe jest przyporządkowanie dzieł architektury do kierunku häringowskiego, traktowanego jako typ. Są to: 1) związki genetyczne, 2) podobieństwo budowy, 3) podobieństwo doktryny, 4) ścisłe wynikanie formy z funkcji. Kryteria te mają niejednakową wartość. *Najsłabsze* z nich jest niewątpliwie podobieństwo strukturalne, *najsilniejsze* - wynikanie formy z funkcji; pozostałe dwa, tj. związki genetyczne i analogie dokrynalne, plasują się pośrodku tej skali. Podobieństwo strukturalne rozpatrywanego obiektu do dzieł *Häringa* bywa często przypadkowe i powierzchowne, a bardziej szczegółowa analiza może nie ujawniać w danym dziele obecności cech typowych dla häringowskiej doktryny. Związki genetyczne same w sobie także nie mają mocy argumentu rozstrzygającego, nie muszą bowiem prowadzić do kształtowania architektury w określony przez *Häringa* sposób. Ta sama uwaga dotczy także analogii doktrynalnych, jako że twórcy architektury nie zawsze konsekwentnie przestrzegają postulowanych reguł kształtowania, nawet wtedy, gdy sami są ich autorami. W tej sytuacji kryterium rygorystycznej determinacji formy przez funkcję wydaje się być jedynie w pełni miarodajne i niezawodne. Nie trzeba uzasadniać, że najbardziej pożądaną, wręcz idealną sytuacją jest spełnianie przez obiekt wszystkich czterech kryteriów łącznie, co jednak ma miejsce bardzo rzadko.

Wyrywkowa analiza porównawcza dzieł różnych twórców XX-wiecznej architektury nie dostarcza przesłanek umożliwiających ich zaliczenie do kierunku häringowskiego na podstawie któregokolwiek z powyższych kryteriów. Jedyny wyjątek stanowi cała niemal twórczość *Hansa Scharouna*, a także niektóre dzieła *Alvara Aalto*. Natomniast pojawiające się niejednokrotnie w literaturze przedmiotu próby zaszeregowania do haringowskiej architektury organicznej dzieł takich architektów, jak *Kahn, Pietila, Soleri* czy *Utzon* trzeba uznać za wynikające z niezrozumienia istoty tej doktryny. Dzieła te nie spełniają bowiem rozstrzygającego kryterium, jakim jest w tym przypadku rygorystycznie przestrzegana zasada determinacji formy obiektu przez jego funkcję. Odwrotnie - częstokroć są tej zasady jaskrawym zaprzeczeniem. Dobitnym tego przykładem możne być choćby osławiona Opera w Sydney Utzona, której aprioryczna i arbitralna forma geometryczna jest nie tylko od funkcji obiektu całkowicie niezależna, ale wręcz pozostaje w antagonistycznej sprzeczności z charakterem procesów funkcjonalnych, jakie osłania. W omawianym przypadku także i prze-

słanki ideowe leżące u podstaw koncepcji dzieła są całkowicie odmienne od tez *Häringa*. Jeśli zatem jest w tym dziele coś, co mogłoby nasuwać myśl o łączeniu go z architekturą organiczną *Häringa*, to jedynie podobieństwo formy, a tę właśnie cechę należy uznać za najmniej istotną.

W niniejszym rozdziale skoncentrujemy więc uwagę na działalności dwóch wspomnianych już poprzednio architektów - *Hansa Scharouna* i *Alvara Aalto*, którzy będą traktowani jako kontynuatorzy koncepcji *Häringa*. Należy jednak podkreślić, że określenie: kontynuacja tylko w przypadku pierwszego z nich, *Scharouna*, jest w pełni usprawiedliwione, jako że jego dzieła spełniają wszystkie cztery wymienione kryteria przynależności do haringowskiego typu formowania organicznego. W przypadku *Aalto* określenie to nie powinno być traktowane dosłownie, lecz w sposób umowny, gdyż nie zachodzi tu ani związek genetyczny, ani podobieństwo doktryny. Mamy natomiast w przypadku niektórych dzieł *Aalto* do czynienia z wyraźnym podobieństwem strukturalnym do dzieł *Häringa*, a przede wszystkim z determinacją formy przez funkcję.

HANS SCHAROUN

Twórczość *Hansa Scharouna* należy do najoryginalniejszych a jednocześnie najbardziej złożonych zjawisk w architekturze XX w. W przeciwieństwie do *Hugona Häringa*, swego o 12 lat starszego przyjaciela, którego rola w rozwoju awangardowej architektury współczesnej polega przede wszystkim na stworzeniu teoretycznych podstaw kierunku organicznego - *Scharoun* koncentruje się głównie na działalności praktycznej, projektując i realizując wiele znanych obiektów architektury. Praktyka stanowi zatem główny nurt działalności tego architekta, tym niemniej jednak nie można pominąć milczeniem i umniejszać znaczenia jego pism, które - mimo że nie tak liczne, jak publikacje *Häringa* - stanowią jednak teoretyczną podbudowę działalności praktycznej, nawiązując wyraźnie do niektórych häringowskich tez, a jednocześnie wnosząc nowe idee do rozwoju häringowskiego pojęcia organiczności.

Znaczenie *Scharouna* polega jednak głównie na wprowadzeniu w życie häringowskich zasad formowania organicznego i na ich konsekwentnej realizacji w konkretnych obiektach architektonicznych, co w znacznie mniejszym stopniu udało się osiągnąć samemu *Häringowi*. Należy przy tym podkreślić, że zrealizowane przez *Scharouna* obiekty odznaczają się - w przeciwieństwie do większości realizacji *Häringa* - dużymi walorami artystycznymi. Być może zatem nieco prawdy tkwi w powszechnie panującym przekonaniu, że wielcy teoretycy nie mogą

się poszczycić poważniejszymi osiągnięciami w dziedzinie praktyki i na odwrót - wybijający się praktycy nie stwarzają na ogół wielkich teorii.

Hans Scharoun kontynuuje więc koncepcje *Häringa* zarówno w dziedzinie teorii architektury, jak i w praktyce projektowej. Jakkolwiek jednak häringowska koncepcja formowania organicznego stanowi ideę przewodnią jego twórczości, nie oznacza to bynajmniej, że jest ona jedynym wątkiem twórczym w działalności tego architekta. W jego poglądach i niektórych realizacjach z dziedziny mieszkalnictwa można np. znaleźć pewne nawiązania do koncepcji *domu naturalnego* (natural house) *Franka Lloyda Wrighta*[1]. Niektórzy krytycy wiążą działalność *Scharouna* z niemieckim ekspresjonizmem lat dwudziestych, określając nawet tego architekta mianem *neoekspresjonisty*[2], inni podkreślają wpływ *Pöelziga*[3], a nawet dopatrują się pokrewieństwa między Filharmonią w Berlinie *Scharouna*, której realizację ukończono w r. 1963, a *Goetheanum* w Dornach koło Bazylei (1925-1928), zrealizowanym wedle projektu *Rudolfa Steinera*, słynnego antropozofa, związanego z nurtem ekspresjonistycznym[4]. O ile jednak pierwsze z tych spostrzeżeń, dopatrujące się w tworczości *Scharouna* kontynuacji tez *Wrighta*, wydaje się być nie pozbawionym pewnych cech słuszności, o tyle pozostałe, wiążące tę twórczość z nurtem ekspresjonistycznym, świadczą wyraźnie o tym, jak łatwo przypadkowe podobieństwo formalne obiektów architektonicznych może być zinterpretowane jako wyraz rzeczywistego pokrewieństwa przesłanek, leżących u podstaw koncepcji formalnej. W omawianym przypadku mamy bowiem do czynienia z obiektami należącymi do dwóch skrajnie odmiennych kierunków twórczych. *Margit Staber* wspomina nawet o pewnych wpływach futuryzmu, wymieniając jako jedno z dalszych źródeł inspiracji w twórczości *Scharouna* projekty *Citta nuova Antonia de Sant Elii*. Wydaje się jednak nie ulegać wątpliwości, że mimo pewnych czysto powierzchniowych analogii formalnych do niektórych koncepcji ekspresjonistycznych czy futurystycznych, jakich można się dopatrzeć w dziełach *Scharouna*, dominującą ideą w jego twórczości jest koncepcja budowania organicznego w häringowskim rozumieniu tego terminu.

1. Podstawy teoretyczne

Poglądy *Scharouna* na zagadnienie organiczności w architekturze stanowią w pewnym stopniu ogniwo pośrednie między teorią *Häringa* a poglądami *Wrighta*. *Häring* koncentruje większość swej uwagi na ukształtowaniu samego obiektu, które powinno - jak twierdzi - ściśle wynikać ze szczególnych funkcji tego obiektu, czyli ze wzajemnych relacji i powiązań czynnościowych między jego

częściami składowymi nawzajem oraz między nimi a całością. Zaniedbuje on jakby przy tym zagadnienie relacji całego obiektu do jego bezpośredniego otoczenia. Twory przestrzenne, których kształtu *Häring* poszukuje, są jakby zawieszone w próżni, nie rozpatruje się ich w odniesieniu do konkretnego środowiska. Odwrotnie ma się rzecz u *Wrighta*; nie przywiązuje on decydującego znaczenia do struktury samego obiektu, kładąc zasadniczy nacisk na jego relację do konkretnego otoczenia, którego częścią składową staje się po zrealizowaniu. *Scharoun* natomiast przyznaje równorzędne znaczenie zarówno strukturze wewnętrznej obiektu, jak też zagadnieniu jego relacji względem środowiska. Organiczność polega zatem - zdaniem *Scharouna* - na wewnętrznej *organizacji* obiektu oraz na jego związku z otoczeniem, który to związek ma charakter dwukierunkowy, tzn. można mówić zarówno o oddziaływaniu otoczenia na obiekt, jak i odwrotnie - obiektu na otoczenie. Tak więc *Scharoun* rozpatruje trzy zasadnicze typy relacji: związki między samymi elementami składowymi tworu przestrzennego, zależności między poszczególnymi elementami a całością tworu oraz relację całości do otoczenia. Operuje zatem *Scharoun* pojęciem struktury przestrzeni rozszerzonym w stosunku do tego, którym posługuje się *Häring*. Kształt przestrzenny tworu jest w takim ujęciu zewnętrzną manifestacją jego wewnętrznej struktury, co *Scharoun* nazywa *istotą* obiektu. Owa *istota* - czyli związek między strukturą wewnętrzną a kształtem - może być odnaleziona, uformowana i rozwinięta tylko dzięki *energii twórczej*, nie zaś dzięki jakimkolwiek przepisom dotyczącym formowania. *Energia* rozprzestrzenia się także i na otoczenie obiektu, tak że budynek staje się częścią ludzkich związków ze środowiskiem[5]. Organiczność w architekturze rozumiana jest przez *Scharouna*, podobnie jak i przez *Häringa*, jako teoretyczna analogia pomiędzy sztucznymi a naturalnymi procesami tworzenia formy i polega przede wszystkim na tym, że sztucznie wytworzony *organizm*, czyli budynek, powinien funkcjonować jak orgaznizm żywy[6].

Podobnie jak i *Häring*, *Scharoun* unika apriorycznego określania formy, co w sposób niejako automatyczny eliminuje figury geometrii euklidesowej spośród stosowanych przezeń form, prowadząc do uzyskania kształtów dotąd w architekturze nie znanych i niejednokrotnie szokujących współczesnego odbiorcę, przywykłego do kanonów estetyki geometrycznej. Proces tworzenia formy przebiega zatem u *Scharouna* zgodnie z teoretycznymi postulatami *Häringa* - forma obiektu stanowi wynik tego procesu, a tym samym jest jakby zewnętrzną powłoką, osłaniającą *szkielet* funkcjonalny i ściśle do niego dopasowany.

2. Początki twórczości

Urodzony w Bremie w r. 1893 (zmarł w Berlinie w. 1972) *Hans Scharoun* spędził dzieciństwo i lata młodzieńcze w Bremerhaven w północnych Niemczech, gdzie przebywał aż do ukończenia szkoły. W latach 1912-1914 studiował w Wyższej Szkole Technicznej w Berlinie. Powołany do służby wojskowej jako inżynier brał udział w licznych pracach budowlanych, związanych z odbudową zniszczeń wojennych w Prusach Wschodnich. W Berlinie nawiązał kontakt z *Brunonem Tautem* i zgrupowanym wokół niego kręgiem młodych architektów. W r. 1925 został wysłany przez *Oskara Molla* na dalsze studia do wrocławskiej Akademii Sztuk i Rzemiosł, gdzie zetknął się z *Adolfem Radingiem*, architektem, którego poglądy dotyczące filozofii formy wykazują pewne pokrewieństwo z tezami *Hugona Häringa*. Spotkanie to musiało mieć niewątpliwie niemały wpływ na kształtowanie się architektonicznych poglądów młodego *Scharouna*. Współpracując z *Radingiem* wykonał on cały szereg planów urbanistycznych, głównie Wrocławia i Berlina. Z tego okresu pochodzi m.in. blok mieszkaniowy z uskokowo przesuniętymi kondygnacjami, ogrodami - tarasami na dachu i usługami komunalnymi w kondygnacji przyziemia, wzniesiony z okazji wystawy *Dom i praca* we Wrocławiu w r. 1928. Krzywoliniowość niektórych części rzutu poziomego tego budynku, znajdująca swe odzwierciedlenie w nieregularnym ukształtowaniu przestrzennym jego bryły, jest pierwszym w twórczości *Scharouna* wyraźnym symptomem rezygnacji z zasad estetyki geometrycznej na rzecz nowego pojęcia piękna, wynikającego z logiki formy, niekoniecznie podporządkowanej ścisłym pryncypiom geometrii euklidesowej (rys. 46).

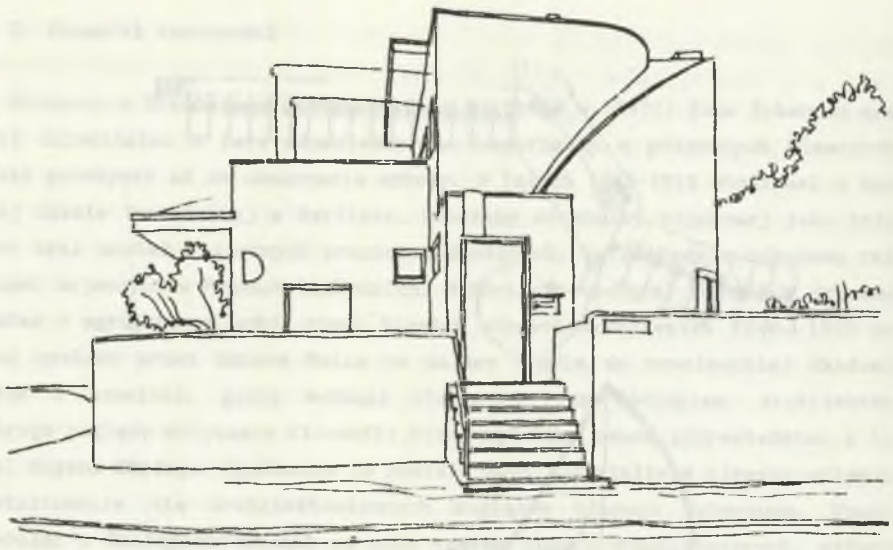
Na osiedlu Weissenhoff w Stuttgarcie, wzniesionym z inicjatywy *Werkbundu* w r. 1927 jako kolejna wystawa postępu w budownictwie mieszkaniowym, *Scharoun* - w doborowym towarzystwie europejskiej awangardy architektonicznej - wznosi dom jednorodzinny o niecodziennej, krzywoliniowej formie, zapowiadający swym ukształtowaniem nową koncepcję architektoniczną, całkowicie odmienną od współczesnego corbusierowskiego *pudełkowego racjonalizmu*[7] (rys. 47).

Szczególnie ważnym etapem tego okresu twórczości *Scharouna* była działalność w ramach architektonicznego stowarzyszenia *Krąg* (Der Ring), gdzie współpracował z architektami tej miary, co *Mies van der Rohe, Gropius, Mendelsohn*, bracia *Taut*, a przede wszystkim *Hugo Häring*, którego poglądy wywarły decydujący wpływ na całą twórczość *Scharouna*.

W okresie działalności w *Kręgu* powstaje jedno z pierwszych wielkich osiedli mieszkaniowych Berlina-Siemenstadt, którego plany opracował *Scharoun* wraz z *Gropiusem, Häringiem, Bartningiem, Forbatem* i innymi w latach 1928-1931. W r. 1930 zrealizował tam kilka bloków mieszkalnych cofniętych od uli-

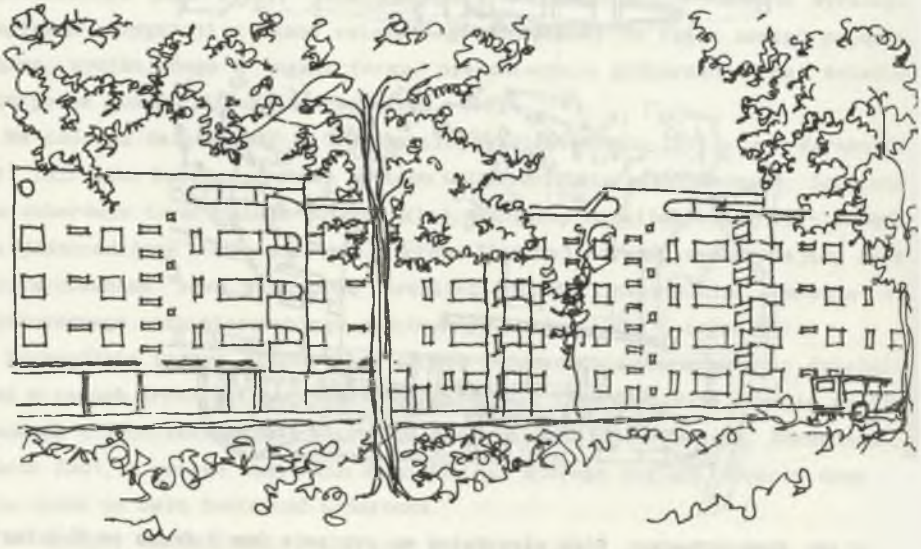
Rys. 46. *Hans Scharoun.* Blok mieszkalny na wystawie *Dom i Praca* we Wrocławiu, 1928

Fig. 46. *Hans Scharoun.* Apartment house on the *Home and work* Exhibition in Wrocław, 1928



Rys. 47. *Hans Scharoun.* Dom jednorodzinny w osiedlu Weissenhoff w Stuttgarcie, 1927

Fig. 47. *Hans Scharoun.* Single family house in the Weissenhoff Housing Estate in Stuttgart, 1927



Rys. 48. *Hans Scharoun.* Blok mieszkalny, Berlin-Siemensstadt, 1930

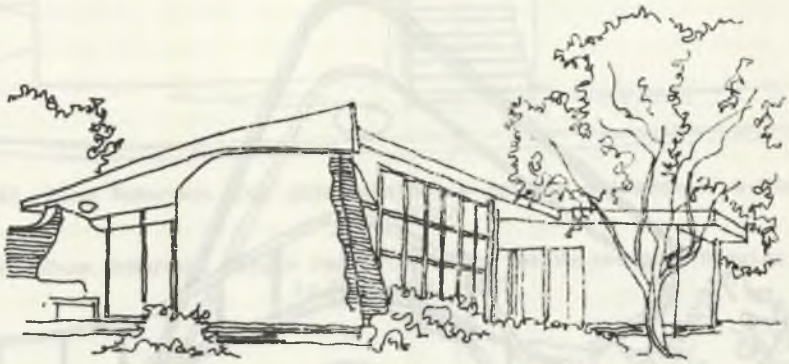
Fig. 48. *Hans Scharoun.* Apartment house, Berlin-Siemensstadt, 1930

cy, z mieszkaniami, w których pokój dzienny zajmuje całą głębię bloku (rys. 48). Równocześnie współpracuje *Scharoun* z *Martinem Wagnerem*, głównym architektem miejskim w Berlinie, wykonując cały szereg planów urbanistycznych przebudowy poszczególnych dzielnic tego miasta. Powstają wtedy jego bloki mieszkalne na Kaiserdam, Hohenzollerndam i Flinsbergerplatz. Z tego okresu pochodzi też tzw. *rosnący dom*, wzniesiony na wystawie *Słońce, powietrze i domy dla wszystkich* w Berlinie-Funkturm w r. 1932 oraz dom przemysłowca *Schminkego* w Lobau w Saksonii (rys. 49), przejawiający w swym uformowaniu całkowicie dojrzałą koncepcję architektury organicznej, wyraźnie nawiązującą do idei *Häringa*.

Rys. 49. *Hans Scharoun*. Dom *Schminkego* w Löbau, 1932
Fig. 49. *Hans Scharoun. Schminke's* house in Löbau, 1932

3. Lata 1933-1945

Naziści, doszedłszy do władzy w r. 1933, uniemożliwili *Scharounowi* praktycznie wszelką szerszą działalność architektoniczną na terenie Berlina. Pozostawiono mu jedynie możliwość realizowania małych domów mieszkalnych w podmiejskim okręgu stolicy. Jednym z przykładów zrealizowanych wówczas projektów tego rodzaju jest dom *Matterna* w Bornin koło Poczdamu (rys. 50), pochodzący z r. 1934. Jest to mały domek jednorodzinny dla czterech osób, np. rodziny złożonej z rodziców oraz dwojga dzieci.



Rys. 50. *Hans Scharoun.* Dom *Matterna* w Bornin, 1934
Fig. 50. *Hans Scharoun. Mattern's* house in Bornin, 1934

Ten okres ograniczonej działalności praktycznej stanowi jednakże ważny etap w rozwoju architektonicznego światopoglądu *Hansa Scharouna.* Wykonał on wówczas wiele projektów teoretycznych, w których stopniowo coraz to wyraźniej krystalizowały się podstawowe zasady jego własnej koncepcji budowania organicznego, będące nie tylko wyraźną kontynuacją, ale i twórczym rozwinięciem häringowskiej idei budynku, pojmowanego jako osłona procesów funkcjonalnych. Wypracowane w tych projektach idee znalazły zastosowanie w większości powojennych realizacji *Scharouna.*

4. Działalność po roku 1945

Po zakończeniu działań wojennych otwierają się przed *Scharounem* nowe szanse działalności architektonicznej na szeroką skalę. Zarząd miejski Wielkiego Berlina powołuje go na stanowisko kierownika Departamentu Budownictwa i

Mieszkalnictwa, zajmowane w latach przedwojennych przez *Marcina Wagnera*, z którym *Scharoun* wtedy przez pewien okres czasu współpracował. Mając tak szerokie możliwości praktycznego działania, *Scharoun* zapobiegał kompletnemu zniszczeniu wielu cennych obiektów budowlanych w zrujnowanym Berlinie, złaszcza budynków przemysłowych i biurowych. W r. 1945 powołano z inicjatywy *Scharouna* tzw. *Kolektyw Berliński* - zgrupowanie architektów i urbanistów, przed którym zostało postawione zadanie opracowania perspektywicznego planu odbudowy, przebudowy i rozbudowy Wielkiego Berlina. W pracach tych nawiązano do teoretycznych idei *Milutina* i *Sorya y Mata*, a także do propozycji *Martina Mächlera*, który już w r. 1920 zajmował się problemami berlińskiego obszaru przestrzennego. Istotę koncepcji *Mächlera* ujmuje najlepiej on sam, stwierdzając lapidarnie, że *plan urbanistyczny nie powinien być tylko planem użytkowania gruntu, lecz planem dynamicznym*[8], a więc przewidującym przyszły rozwój i podatnym na zmiany. Polityczny podział Berlina na dwie niezależne części, należące do dwóch odrębnych państw niemieckich, uniemożliwił jednak wprowadzenie w życie tych na wielką skalę zakrojonych planów urbanistycznych. Tym niemniej teoretyczne prace nad przebudową centrum Berlina kontynuowane były przez *Scharouna* w r. 1958 z okazji konkursu na metropolię berlińską, a projekt, który wówczas powstał, jest jednym z nielicznych, wnoszących cenne wartości także i w dziedzinie konkretnej praktyki urbanistycznej.

W latach powojennej odbudowy zajmował *Scharoun* szereg innych eksponowanych stanowisk, które dawały mu szerokie możliwości oddziaływania na rozwijający się ruch budowlany. Od roku 1943 do 1950 kierował Instytutem Budownictwa w Niemieckiej Akademii Nauk w Berlinie. W r. 1946 był jednym z założycieli Berlińskiego Uniwersytetu Technicznego, gdzie pełnił funkcję wykładowcy planowania miast do r. 1960. W latach 1967-69 zajmował również stanowisko przewodniczącego Akademii Sztuk w Berlinie.

W praktyce architektonicznej *Scharouna* w latach powojennych dają się wyraźnie wyodrębnić trzy podstawowe nurty tematyczne, traktowane zresztą przezeń równorzędnie, bez wyraźnego faworyzowania któregoś na rzecz pozostałych, a związane wspólną ideą formowania organicznego. I tak w okresie odbudowy zniszczeń wojennych zainteresowania *Scharouna* koncentrują się głównie wokół problemów mieszkalnictwa, co stanowi odpowiedź na zamówienie społeczne, wynikające z trudnej sytuacji w budownictwie mieszkaniowym, spowodowanej przez zniszczenia wojenne. Drugim nurtem jego działalności jest budownictwo szkół, do której to dziedziny wnosi wiele pomysłów cennych, choć kontrowersyjnych i wywołujących burzliwe dyskusje w środowisku pedagogów. Trzecią wreszcie dziedzinę zainteresowań architektonicznych *Scharouna* stanowi projektowanie i

realizacja budynków, należących do kategorii funkcjonalnej rozrywek - ukoronowane budynkiem Filharmonii w Berlinie.

5. Osiedla: Siemenstadt i Charlottenburg-Nord

Zapoczątkowana w latach 1928-31 budowa osiedla Siemensa pod Berlinem stała się dla wielu awangardowych niemieckich architektów doskonałym poligonem doświadczalnym, na którym mogli wprowadzać w życie i sprawdzać w praktyce swoje koncepcje teoretyczne. W r. 1900 na opuszczonym i zaniedbanym terenie, położonym w rejonie kanału komunikacji okrętowej, łączącego rzeki Spandau i Sprewę, zlokalizowana została fabryka Siemensa. Dało to jednocześnie początek osadnictwu miejskiemu, które rozwijało się zrazu w sposób chaotyczny. Dopiero wysiłki *Marcina Wagnera*, głównego architekta miejskiego w Berlinie, ujęły ten niekontrolowany rozwój budownictwa mieszkanioweggo w uporządkowane ramy przestrzenne. Koncepcja urbanistyczna całości osiedla stanowi przykład budownictwa linearnego, wyraźnie nawiązujący do idei układów pasmowych *Hilberseimera*; strefy funkcjonalne mieszkania, pracy, wypoczynku i komunikacji ułożone są równolegle i mogą się rozwijać w obu kierunkach, nie przeszkadzając sobie nawzajem.

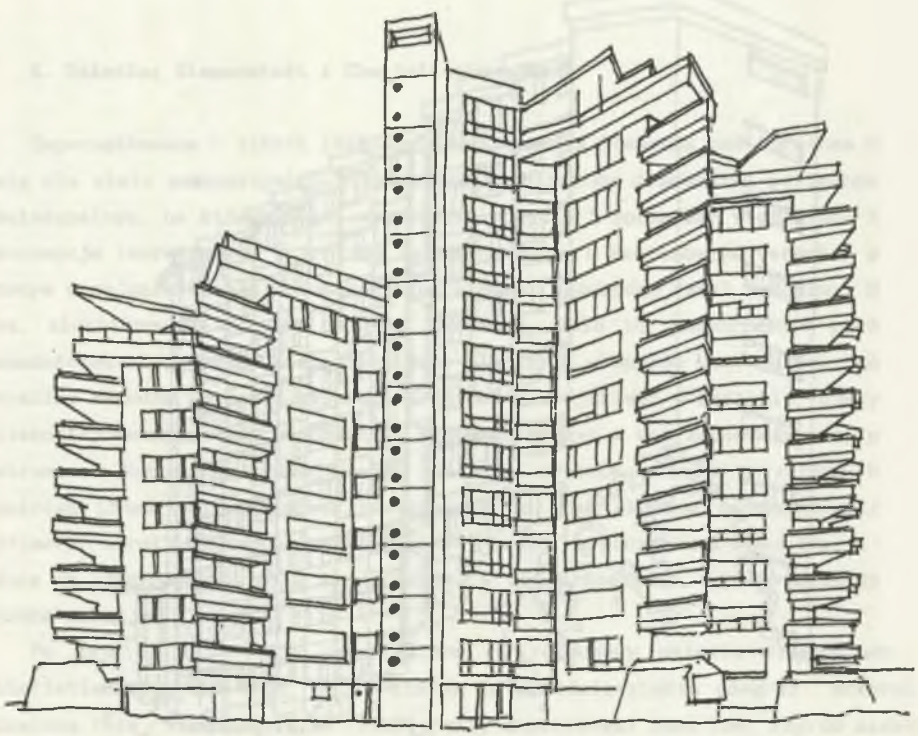
Po wojnie, w r. 1955 przystąpiono do rozbudowy osiedla Siemenstadt i Charlottenburg-Nord (rys. 51),w którym to przedsięwzięciu odegrał *Scharoun* znaczną rolę. Tam właśnie po raz pierwszy zrealizował idee tzw. *zagród mieszkalnych*. Podstawą tej koncepcji jest przekonanie, że człowiek żyjący w warunkach wielkomiejskich powinien dysponować odpowiednią, otpymalną przestrzenią, służącą mu do mieszkania i pracy. Ustalenie owego przestrzennego optimum możliwe jest jedynie w oparciu o wnikliwą znajomość wszelkiego rodzaju potrzeb ludzkich, związanych zarówno z mieszkaniem, jak i pracą, a więc potrzeb biologicznych, socjalnych, kulturalnych, zawodowych i in. Analiza potrzeb poszczególnych grup ludności, zróżnicowanych ze względu na ich styl życia, zainteresowania kulturalne i zawodowe, liczebność rodzin itp. czynniki, doprowadziła do wyodrębnienia poszczególnych, różniących się między sobą w istotny sposób typów mieszkań, silnie zindywidualizowanych i stanowiących coś w rodzaju samodzielnych jednostek, które *Scharoun* określa mianem *zagród mieszkaniowych*. Mogą one być zestawiane w zespoły o różnej wielkości i rozmaitej konfiguracji przestrzennej. Istotę tej koncepcji stanowi pogląd, w myśl którego podstawowym ogniwem pośredniczącym w kontaktach między jednostką ludzką a jej przestrzennym środowiskiem jest nie blok mieszkalny, ani też osiedle, lecz znacznie mniejszy element przestrzenny - mieszkanie. Jest

Rys. 51. *Hans Scharoun.* Blok mieszkalny, Berlin-Charlottenburg Nord, 1955
Fig. 51. *Hans Scharoun.* Apartment house, Berlin-Charlottenburg-Nord, 1955

ono zatem traktowane jako elementarny składnik zabudowy miejskiej, narzucający jej swoje specyficzne, odmienne niż blok mieszkalny piętno, dzięki czemu staje się możliwe utrzymanie zespołów zabudowy w ludzkiej, a nie jak to przeważnie ma miejsce - w ponad ludzkiej skali.

6. Budynki mieszkalne *Romeo i Julia*

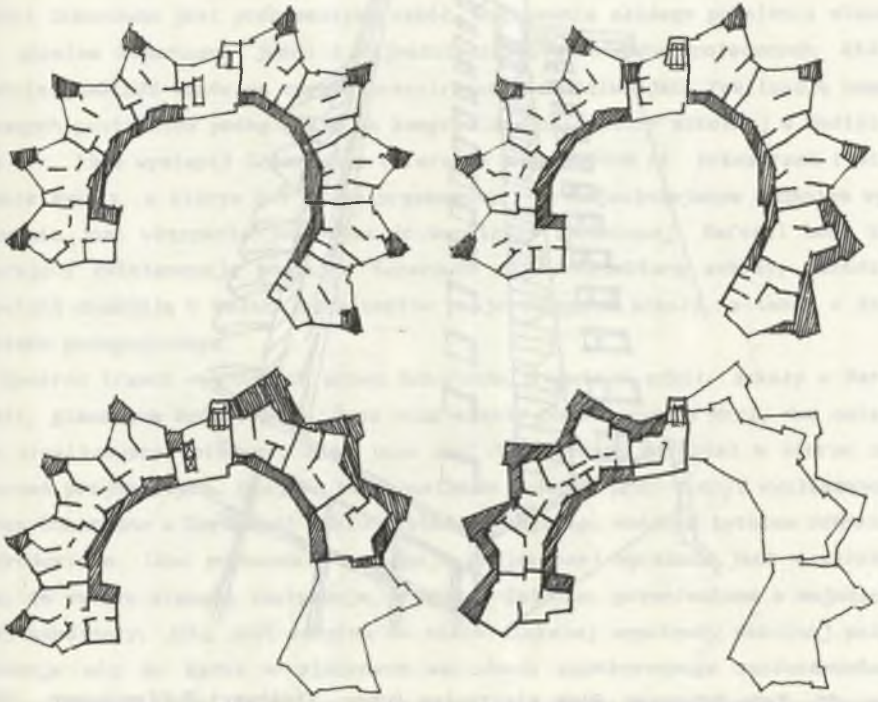
Kontynuacją idei *zagród mieszkalnych* jest zespół dwóch budynków mieszkaniowych, wzniesionych w Stuttgarcie-Zuffenhausen w latach 1950-58 wedle projektu *Scharouna* i *Wilhelma Franke* (rys. 52-54). Poszczególne mieszkania tego



Rys. 52. *Hans Scharoun.* Blok mieszkalny *Julia,* Stuttgart-Zuffenhausen, 1950-1958, widok

Fig. 52. *Hans Scharoun. Julia* apartment house, Stuttgart-Zuffenhausen, 1950-1958, view

zespółu są traktowane w pewnym sensie jako odrębne, w wysokim stopniu zindywidualizowane jednostki, stanowiące jakby ekwiwalent samodzielnych domków jednorodzinnych. Skomplikowana forma przestrzenna budynków wynika z nałożenia na siebie mieszkań o złożonych, nieortogonalnych rzutach. Budynki - mimo swej znacznej wysokości (wyższy *Romeo* zawiera 14 kondygnacji) i rozwiązania rzutu na wycinku pierścienia kołowego, co nadaje mu znaczną zwartość - nie sprawiają wrażenia wieżowców, głównie dzięki niezbyt zróżnicowanej proporcji wysokości do szerokości. Na najwyższej kondygnacji obu budynków umieszczone są atelier's dla artystów, a w kondygnacji przyziemia zlokalizowano wielofunkcyjny zespół usługowy. Poszczególne *zagrody mieszkalne* tworzą rodzaj aglomeracji czy wspólnoty, której elementy składowe powiązane są ze sobą zależno-



Rys. 53. *Hans Scharoun.* Blok mieszkalny *Julia*, 1950-1958, rzuty
Fig. 53. *Hans Scharoun. Julia* apartment house, 1950-1958, plans

ściami funkcjonalnymi analogicznie jak komórki w żywym organizmie. Z kolei budynek traktowany jest jako integralna część większego organizmu miejskiego, stanowiąc jakby jeden z jego licznych *organów*. Powiązania czynnościowe i przestrzenne między budynkiem-organem a miastem - organizmem są dwukierunkowe, można bowiem mówić zarówno o oddziaływaniu budynku na większy zespół przestrzenny, np. osiedle czy miasto, jak też i odwrotnie - o wpływie tego zespołu na jego elementy składowe, czyli budynki. Narzuca się tu wyraźnie analogia ze światem istot żywych i ich powiązań ze środowiskiem przyrodniczym, rozpatrywanych przez ekologię.

Budynki są doskonale zharmonizowane z charakterem otoczenia, w którym się znajdują, co wymownie ilustruje teoretyczny pogląd *Scharouna,* że proces tworzenia formy obiektu architektonicznego przebiega nie tylko *od wnętrza na zewnątrz* (jak twierdzi *Häring),* czyli od istoty procesów funkcjonalnych do ich przestrzennej, materialnej obudowy, lecz także na odwrót, *od zewnątrz do*

Rys. 54. *Hans Scharoun.* Blok mieszkalny *Romeo*, Stuttgart-Zuffenhausen, 1950-1958, widok

Fig. 54. *Hans Scharoun. Romeo* apartment house, Stuttgart-Zuffenhausen, 1950-1958, view

wnętrza, a więc od istoty środowiska do charakteru uformowania obiektu. Stanowi to wyraźną modyfikację poglądów *Häringa* na zagadnienie formowania przestrzeni.

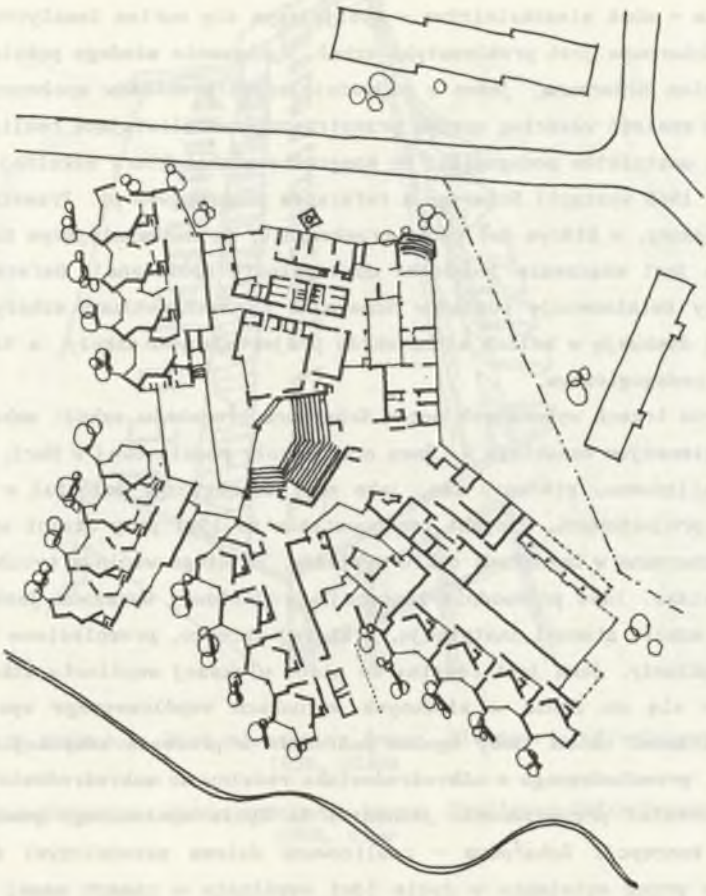
Uformowanie całości zespołu przejawia wszystkie podstawowe cechy, typowe dla uformowań, zaliczanych do häringowskiego kierunku organicznego. Odznacza się więc przede wszystkim dążnością do jak największej sprawności funkcjonalnej, zdeterminowaniem formy przez zadania użytkowe, a co zatem idzie - brakiem apriorycznośći formy i rezygnacją z zasad formalnych estetyki geometrycznej, takich jak ortogonalność i równoległość ścian, regularność prostych brył geometrycznych, harmonia i równowaga itp.

7. Budownictwo szkół

Drugim - obok mieszkalnictwa - wybijającym się nurtem tematycznym w twórczości *Scharouna* jest problematyka szkół. Wychowanie młodego pokolenia stanowi, zdaniem *Scharouna*, jeden z najważniejszych problemów społecznych, który powinien znaleźć właściwą oprawę przestrzenną, umożliwiającą realizację nowoczesnych postulatów pedagogiki. Na kongresie architektury szkolnej w Mediolanie w r. 1960 wystąpił *Scharoun* z referatem programowym pt. *Przestrzeń i otoczenie szkoły*, w którym dał wyraz przekonaniu, że najważniejszym zadaniem wychowania jest włączenie jednostki do wspólnoty społecznej. Referat ten, zawierający kwintesencję poglądów *Scharouna* na architekturę szkoły, wzbudził ożywioną dyskusję w kołach architektów projektujących szkoły, a także w środowisku pedagogicznym.

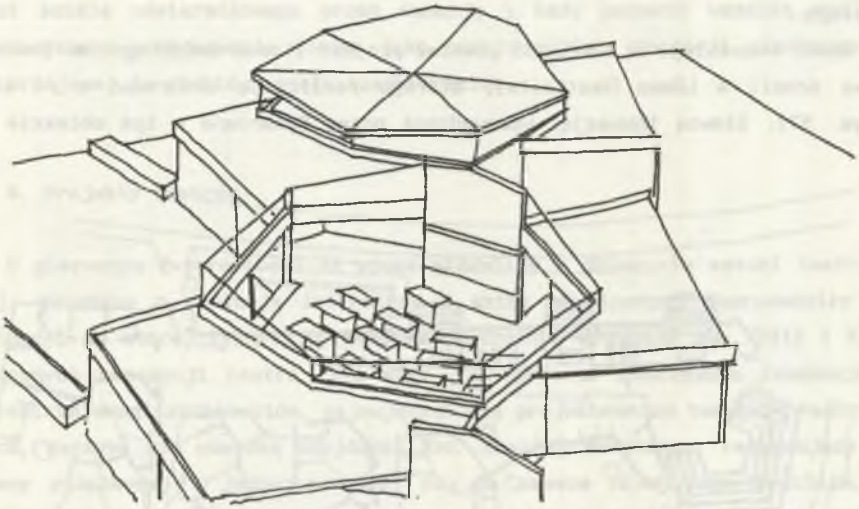
Spośród trzech wykonanych przez *Scharouna* projektów szkół: szkoły w Darmstadt, gimnazjum żeńskiego w Lünen oraz szkoły podstawowej w Marl, dwa ostatnie zrealizowano, pierwszy zaś, jako zbyt teoretyczny pozostał w sferze zamierzeń projektowych. Projekt ten powstał w r. 1951 przy okazji wygłaszanego przez *Scharouna* w Darmstadt cyklu wykładów, objętego wsólnym tytułem *Człowiek i środowisko*. Idea przewodnia koncepcji projektowej wyrażona jest w założeniu, że szkoła stanowi instytucję, w której dziecko, przeniesione z najmniejszej wspólnoty, jaką jest rodzina do nieco większej wspólnoty szkolnej przygotowuje się do życia w złożonych warunkach współczesnego społeczeństwa. Szkoła stanowi zatem jakby ogniwo pośrednie w procesie adaptacji spełecznej dziecka, przechodzącego z mikrośrodowiska rodziny do makrośrodowiska społecznego. Postulat przygotowania jednostki do życia społecznego powinien być - w myśl koncepcji *Scharouna* - realizowany dwiema zasadniczymi drogami: po pierwsze przez wcielanie w życie idei wspólnoty w ramach samej szkoły, po drugie zaś przez zapewnienie łączności szkoły z otaczającym środowiskiem przestrzennym i społecznym, czyli przez nawiązanie i utrzymywanie trwałej, obustronnej więzi między szkołą a osiedlem i miastem. Odydwie wspomniane tendencje winny znaleźć swój pełny wyraz w przestrzennym układzie szkoły.

Praktyczną realizacją programu darmstadzkiego, choć w nieco zmodyfikowanej postaci, jest szkoła w Marl, której projekt pochodzi z r. 1960 (rys. 55-56). Promienisto-koncentryczny układ rzutu umożliwia pogodzenie ze sobą pozornie wydawałoby się sprzecznych tendencji: dośrodkowej, wyrażającej się w dążeniu do scalenia społeczności szkolnej w jedną zwartą całość i odśrodkowej, zmierzającej do włączenia jednostki ludzkiej w nadrzędną strukturę społeczeństwa. Jądro zespołu stanowi tzw. sala zgromadzeń, w której odbywają się spektakle teatralne, seanse filmowe i koncerty. Wokół niej obiega tzw. hala cen-



Rys. 55. *Hans Scharoun.* Szkoła podstawowa w Marl, 1960
Fig. 55. *Hans Scharoun.* Primary school in Marl, 1960

tralna, będąca miejscem codziennych spotkań i swobodnych kontaktów towarzyskich i wyposażona w liczne otwarte wnęki oraz aneksy, w których ulokowano szereg różnorodnych urządzeń socjalno-usługowych. Z hali tej dostępne są bezpośrednio doskonale wyposażone warstaty szkolne, w których młodzież zdobywa praktyczną znajomość podstawowych problemów techniki i zasad produkcji przemysłowej, jak również biblioteka, bar mleczny i zespół nauk przyrodniczych, który może być użytkowany także i przez inne szkoły. Z tego wielofunkcyjnego centrum układu, który pełni rolę jakby *ośrodka kondensacji*, integrującego społeczność szkolną, rozchodzą się promieniście cztery zespoły klas oraz blok

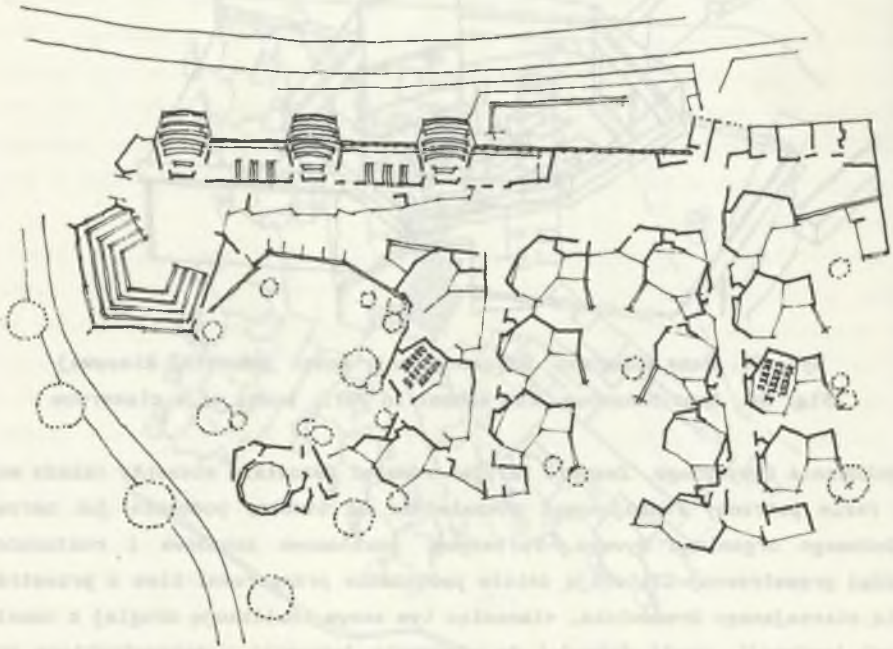


Rys. 56. *Hans Scharoun*. Szkoła w Marl, model jednostki klasowej
Fig. 56. *Hans Scharoun*. The school in Marl, model of a classroom

wychowania fizycznego. Zespoły te, jak również pozostałe elementy układu mogą w razie potrzeby funkcjonować niezależnie od siebie, podobnie jak narządy złożonego organizmu żywego. Parterowa, pawilonowa zabudowa i *rozluźniony* układ przestrzenny ułatwiają ścisłe powiązanie przestrzeni klas z przestrzenią otaczającego środowiska, stanowiąc tym samym realizację drugiej z omawianych tendencji, czyli dążności do włączenia jednostki w makrostrukturę społeczną. Taka koncepcja przestrzenna szkoły stanowi jaskrawe przeciwieństwo XIX-wiecznego typu *szkoły-twierdzy*, której masywne, grube mury i monumentalny, przytłaczający charakter stwarzały klimat izolacji, nie sprzyjając kształtowaniu się w młodzieży poczucia łączności jednostki z organizmem społecznym. Owa rzeczywista, a nie jedynie wizualna - jak w wielu innych współczesnych projektach - integracja przestrzeni wewnętrznej z otaczającą, *przejście od mieszkania do przekrytej przyrody*, jak pisze *Scharoun*[9], stanowi w tym projekcie jednoznaczne nawiązanie do wrightowskiej idei *domu naturalnego*[10], czyli domostwa wtopionego w przestrzeń otoczenia w taki sposób, iż praktycznie zaciera się granica między wnętrzem a otaczającym środowiskiem. Także i w tym przypadku, podobnie jak w projekcie budynków mieszkalnych *Romeo i Julia* w Stuttgarcie, integracja przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej stanowi wyraz poglądu, że między obiektem a jego otoczeniem zachodzi wzajemne ścisłe oddziaływanie, czyli że forma obiektu powstaje nie tylko jako wynik

procesu przebiegającego *od wnętrza na zewnątrz*, lecz także i w kierunku odwrotnym.

Nieco wcześniej, bo w r. 1955 powstał projekt liceum żeńskiego im. Rodzeństwa *Scholl* w Lünen (Westfalia), którego realizację ukończono w r. 1962 (rys. 57). Główną innowacją, wprowadzoną przez *Scharouna* w tym obiekcie są



Rys. 57. *Hans Scharoun.* Liceum im. Rodzeństwa *Scholl* w Lünen, 1962
Fig. 57. *Hans Scharoun.* The *Scholls* Memorial Liceum in Lünen, 1962

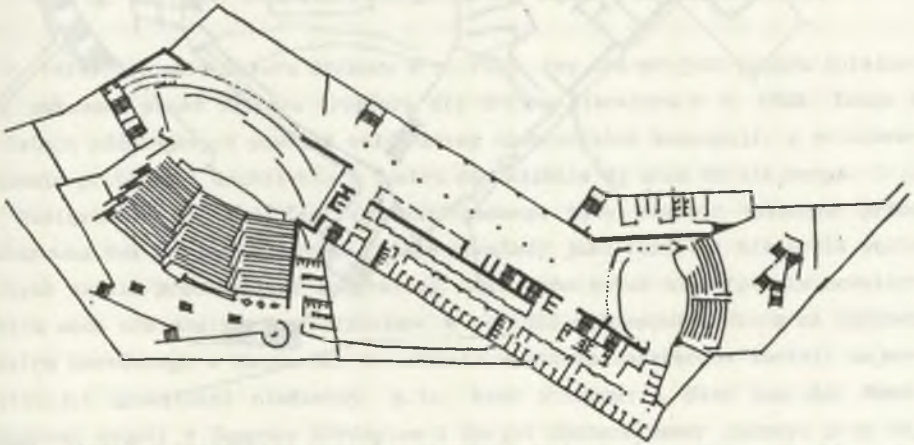
tzw. *klasy mieszkalne*, czyli pomieszczenia, w których odbywa się nie tylko nauka szkolna, lecz także cały szereg innych codziennych czynności, takich jak wypoczynek, zabawa, spożywanie posiłków i in. Sposób przestrzennej aranżacji tych pomieszczeń sprzyja stworzeniu klimatu, zbliżonego w swym charakterze do atmosfery domu rodzinnego. Ideą przewodnią takiego rozwiązania było złagodzenie kontrastu między bliskim dziecku i przyjaznym środowiskiem rodzinnym, a nowym, nieznanym i obcym środowiskiem szkoły.

Zarówno w tym projekcie, jak i w omawianej poprzednio szkole w Marl wyraźną cechą uformowania przestrzennego jest rezygnacja z ortogonalności i równoległości ścian oraz ze stosowania prostych figur geometrycznych. W zamian stosuje *Scharoun* kształty, których przestrzenna złożoność i nieregularność

jest ściśle zdeterminowana przez funkcję i każe porzucić wszelką myśl o apriorycznym przyjmowaniu formy, jako punktu wyjścia koncepcji plastycznej, zmierzającej do efektów czysto rzeźbiarskich.

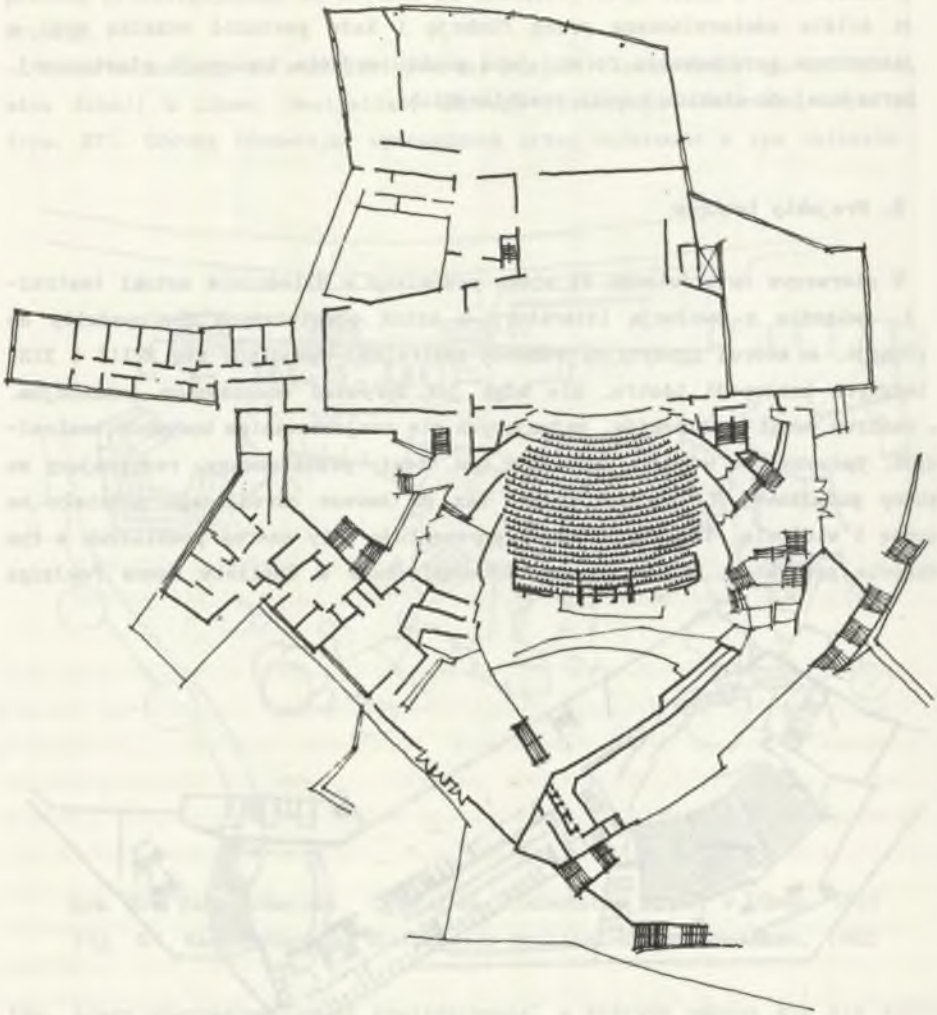
8. Projekty teatrów

W pierwszym ćwierćwieczu XX wieku przemiany w dziedzinie sztuki teatralnej, związane z ewolucją literatury i sztuk plastycznych doprowadziły do sytuacji, w której tradycyjny budynek teatralny, wywodzący się XVIII i XIX-wiecznych koncepcji teatru, nie mógł już sprostać nowoczesnym tendencjom. W centrum uwagi architektów, zajmujących się projektowaniem budynków teatralnych, zaczyna się wówczas znajdować tzw. teatr przestrzenny, rezygnujący ze sceny pudełkowej i jednoznacznego, raz na zawsze określonego podziału na scenę i widownię. Tendencje takie reprezentuje cały szereg powstałych w tym okresie projektów, m.in. *Grosses Schauspielhaus* w Berlinie *Hansa Poelziga*



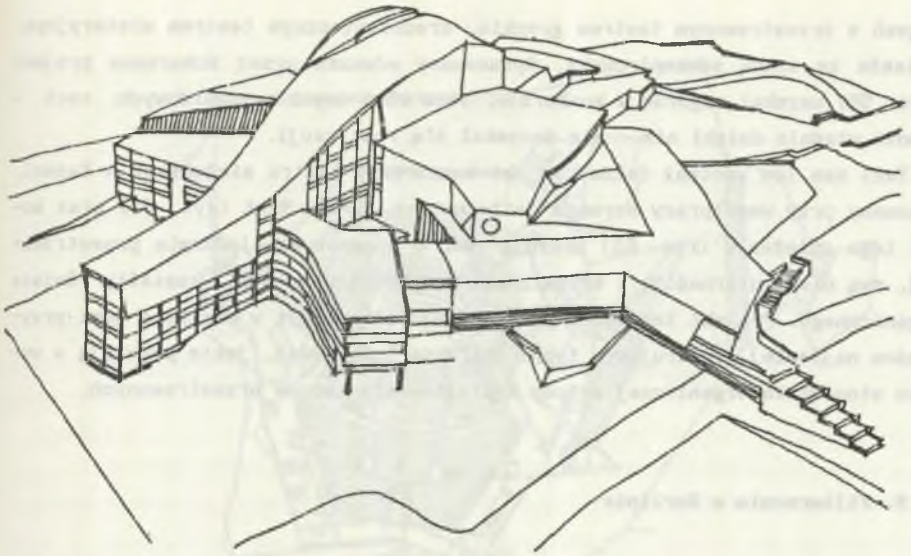
Rys. 58. *Hans Scharoun.* Projekt konkursowy teatru narodowego w Mannheim, 1952

Fig. 58. *Hans Scharoun.* Competition design of the National Theatre in Mannheim, 1952



Rys. 59. *Hans Scharoun.* Projekt konkursowy teatru miejskiego w Kassel, 1955

Fig. 59. *Hans Scharoun.* Competition design of the Town Theatre in Kassel, 1953



Rys. 60. *Hans Scharoun.* Projekt teatru w Kassel, model
Fig. 60. *Hans Scharoun.* Design of the theatre in Kassel, model

z r. 1919, projekty *Oskara Stranda* z r. 1922, czy też projekt *teatru totalnego*, wykonany przez *Waltera Gropiusa* dla *Erwina Piscatora* w r. 1928. Także i w latach późniejszych powstał cały szereg nowatorskich koncepcji, a zainteresowanie problemami architektury teatru nie słabnie do dnia dzisiejszego.

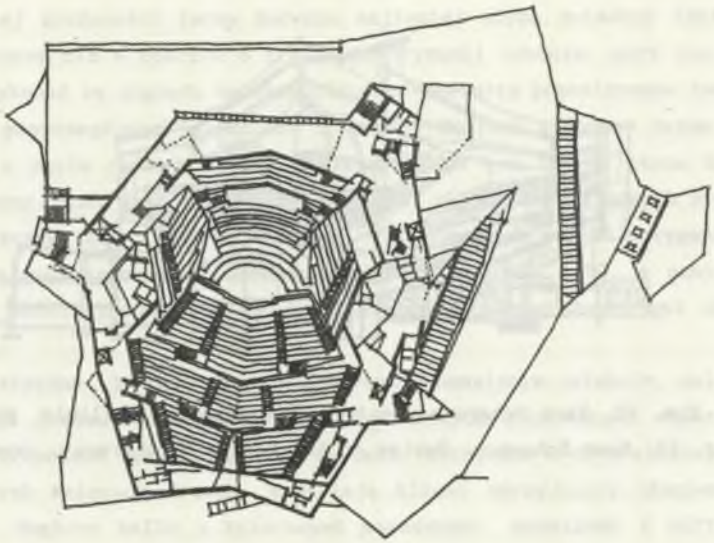
Nawiązaniem do idei teatru przestrzennego były również wykonane przez *Scharouna* dwa projekty teatrów, które powstały jako rezultat niezwykle wnikliwych analiz problematyki teatralnej, lecz mimo swych niewątpliwie nowatorskich cech nie zostały zrealizowane. W r. 1952 ogłoszono konkurs na budynek teatru narodowego w Mannheim, do udziału w którym zaproszeni zostali najwybitniejsi architekci niemieccy, m.in. *Hans Scharoun* i *Mies van der Rohe*. *Scharoun* wespół z *Hugonem Häringiem* i *Margot Aschenbrenner* założył przy tej okazji specjalne pismo programowe, poświęcone analizom zagadnień współczesnego teatru, ujmowanym przede wszystkim w aspekcie historycznym, lecz poruszającym także aktualne problemy. Sprecyzował tam w kilku artykułach swoje poglądy na temat istoty niemieckiego teatru narodowego, dopatrując się jego po-

wiązań z przestrzennym teatrem greckim, średniowiecznym teatrem misteryjnym, a także ze sceną szekspirowską. Opracowany wówczas przez *Scharouna* projekt (rys. 58) uzyskał nagordę w konkursie, lecz mimo swych awangardowych cech - a może właśnie dzięki nim - nie doczekał się realizacji.

Taki sam los spotkał także projekt konkursowy teatru miejskiego w Kassel, wykonany przy współpracy *Hermana Matterna* w r. 1953. Rzut (rys. 59) oraz model tego założenia (rys. 60) ukazują twór o niespotykanej formie przestrzennej, swą nieregularnością i krzywiznami przywodzący na myśl kształty świata organicznego. Projekt ten, obok późniejszej Filharmonii w Berlinie jest przykładem najlepiej ilustrującym typ i charakter uformowań, jakie powstają w wyniku stosowania organicznej metody kształtowania tworów przestrzennych.

9. Filharmonia w Berlinie

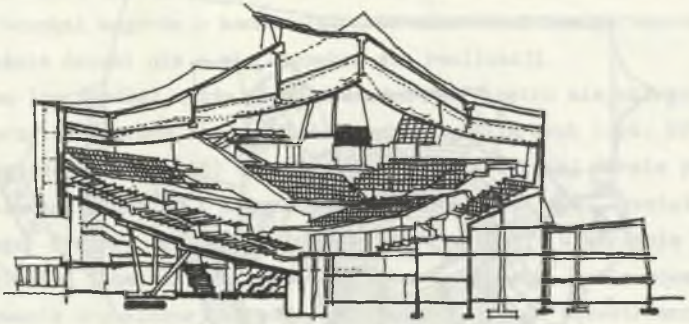
Jednym z najlepiej znanych dzieł *Scharouna* jest Filharmonia berlińska, której projekt wykonany w r. 1956 przy współpracy *Wernera Webera* uzyskał nagrodę na międzynarodowym konkursie. Obiekt ten, dzięki swej niezwykłej formie, w pełni podporządkowanej dezyderatom funkcji, stanowi jeden z najbardziej charakterystycznych przykładów omawianego kierunku twórczego. Na ukształtowanie przestrzenne tej jedynej w swoim rodzaju filharmonii, będącej właściwie teatrem, którego aktorami są muzycy - wyraźny wpływ wywarły poglądy *Scharouna* w dziedzinie architektury budynku teatralnego. Podobnie jak w koncepcjach teatru, zmierzających do zniesienia przedziału między sceną a widownią i włączenia widza w akcję sztuki, tak i w omawianym projekcie celem dążeń autora stało się poszerzenie skali wrażeń widza - słuchacza poprzez możliwie najpełniejszą integrację elementów fonicznych z wizualnymi, które dotąd w obiektach tego rodzaju pozostawały wyraźnie na marginesie zainteresowań. Umożliwienie widzowi, znajdującemu się w każdym, dowolnie wybranym punkcie sali, nie tylko doskonałej słyszalności, lecz również i bezbłędnej widoczności tego niezwykłego widowiska, jakim jest proces odtwarzania dzieła symfonicznego, stało się dla *Scharouna* naczelnym dążeniem, któremu w wyraźny sposób podporządkował wszelkie inne problemy funkcjonalne budynku filharmonii. Aby osiągnąć ten podwójny cel, zastosował tzw. system *Weinbergera* (*muzyka w środku*), polegający na umieszczeniu podium dla orkiestry pośrodku sali, podobnie jak umieszcza się arenę w cyrku (rys. 61-63). Podium to, którego średnia szerokość wynosi 8, a długość 16 metrów, składa się z dwóch części, przesuniętych w stosunku do siebie w pionie. Część położona wyżej służy jako właściwe podium dla orkiestry, część niższa natomiast może być wykorzystywana



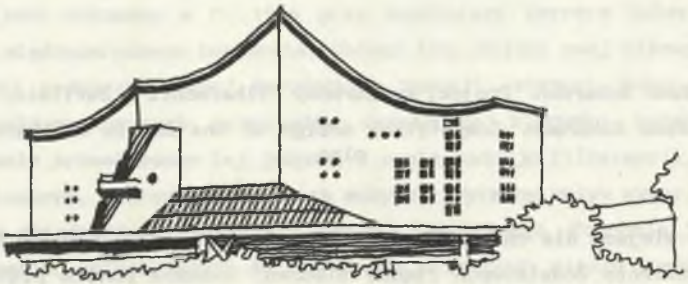
Rys. 61. *Hans Scharoun.* Projekt konkursowy Filharmonii w Berlinie, 1956, rzut
Fig. 61. *Hans Scharoun.* Competition design of the Berlin Philharmony, 1956, plan

albo jako miejsce dla chóru lub też można ją włączyć do powierzchni widowni przez ustawienie dodatkowych rzędów siedzeń. Dookoła podium piętrzą się ze wszystkich stron klinowe segmenty widowni o znacznych spadku, co zapewnia dobrą widoczność z każdego miejsca na sali. Usytuowanie segmentów widowni pod różnymi kątami w stosunku do centralnie położonej areny - podium stwarza dużą rozmaitość widoków na różne czynności orkiestry i dyrygenta.

Znakomita akustyka sali została uprzednio wypróbowana na modelu w skali 1:20 w trakcie badań akustycznych, prowadzonych przez profesora *Ludwika Cremera*. Zasadnicze elementy, które ją stwarzają, to przede wszystkim system reflektorów akustycznych, zawieszonych nad podium i wykorzystywanych jednocześnie do oświetlenia, ponadto *namiotowy* kształt dachu i podwieszonego sufitu o licznych ujemnych krzywiznach *Gaussa*, powodujących równomierne rozpraszanie się dźwięków i wreszcie skomplikowany wewnętrzny kształt sali, pełen załamań i uskoków, redukujących niepożądane echa. Doskonałym warunkom akustycznym sprzyja też wielka powierzchnia drewnianych wykładzin, pokrywających strop, ściany, balustrady i inne detale wewnętrznego wyposażenia.



Rys. 62. *Hans Scharoun.* Projekt Filharmonii w Berlinie, przekrój
Fig. 62. *Hans Scharoun.* Design of the Berlin Philharmony, cross-section



Rys. 63. *Hans Scharoun.* Filharmonia w Berlinie, widok
Fig. 63. *Hans Scharoun.* Berlin Philharmony, view

Podział widowni na klinowe, niezależne segmenty, podyktowany przede wszystkim troską o zapewnienie dobrej widoczności, pociąga jednak za sobą znaczne niedogodności w systemie komunikacji wewnątrz budynku. Do każdego z tych segmentów prowadzi z hallu wejściowego odrębna klatka schodowa. Stwarza to układ przestrzenny niezmiernie skomplikowany, tak iż poruszanie się wewnątrz budynku i odnalezienie właściwego miejsca na widowni staje się niemożliwe bez korzystania z usług przewodnika lub też bez studiowania schematu budynku, na którym poszczególne segmenty w celu ułatwienia orientacji oznaczono kolorami, odpowiadającymi kolorom biletów. Daleki od doskonałości i utrudniający przestrzenną orientację system komunikacji wewnętrznej stanowi zatem wzrażną koncesję na rzecz znakomitej widoczności i akustyki.

O niebywałej złożoności formy budynku najlepiej chyba świadczy fakt, że był on realizowny nie w oparciu o tradycyjne rysunki robocze, gdyż nie sposób było je wykonać ze względu na skomplikowane kształty przestrzenne tak całości, jak i poszczególnych elementów i detali. Budynek wykonano zatem stosując jedyną w swoim rodzaju metodę, polegającą na tym, iż na placu budowy oznaczono umowny punkt przecięcia się trzech osi układu współrzędnych prostokątnych (w rzeczywistości było to miejsce, w którym stoi pulpit dyrygenta) i w punkcie tym ustawiono model obiektu, wykonany w skali 1:50, a następnie każdy wymiar modelu powiększano 50-krotnie wzdłuż odpowiedniej osi układu współrzędnych.

Środki plastyczne, jakimi opieruje *Scharoun* w omawianym obiekcie, opierają się głównie na zestawieniach barwnych i fakturowych stosowanych materiałów budowlanych. Drewniane wykładziny wnętrza sali, utrzymane w naturalnych, jasnych i ciepłych kolorach drewna, stwarzają klimat sprzyjający skupieniu i kontemplacji. Wnętrze hallu z kolorowymi posadzkami, mozaikami i witrażami doskonale kontrastuje z szorstkością surowego betonu i wyprawy na elewacjach, a całości zaskakującego wrażenia dopełnia dach o kształcie namiotu, kryty blachą miedzianą.

Walory estetyczne budynku budzą wśród obserwatorów wiele sprzecznych opinii, wahających się pomiędzy skrajnym entuzjazmem a całkowitą dezaprobatą. Objaw ten należy jednak uznać za typowy, towarzyszył on bowiem zawsze i towarzyszy nadal pojawianiu się nowych wartości estetycznych, których percepcja budzi cały szereg oporów, wynikających przede wszystkim z przyczyn natury psychologicznej, takich jak np. znane zjawisko tzw. szoku estetycznego[11] i związany z nim brak odpowiednich kryteriów oceny, pojawiających się stopniowo w procesie asymilacji nowych wartości przez społeczeństwo.

10. Znaczenie twórczości Hansa Scharouna

Najpełniejszym i najbardziej dojrzałym wyrazem twórczości *Scharouna* jest bez wątpienia Filharomnia w Berlinie. Stanowi ona doskonałą ilustrację tego, co *Scharoun* rozumiał przez pojęcie *organu*, służącego wypełnianiu określonych zadań życiowych. Jednym z podstawowych elementów jego teorii jest stwierdzenie, że każda ludzka działalność *ma miejsce* i że pomiędzy charakterem owego miejsca a tą czynnością zachodzi wyraźny związek. Starał się przy tym zawsze wyprowadzać dzieło architektury z konkretnego ośrodka, posiadającego określone znaczenie, a budynki były przezeń pojmowane jako *organy* funkcji reprezentowanych przez ten ośrodek. W berlińskiej filharmonii ośrodkiem tym jest

estrada dla orkiestry, wokół której koncentruje się na wielu stopniach nieckowa widownia, przypominająca tarasowe winnice. Powstał więc rodzaj sztucznego krajobrazu, w którym jednostka czuje się zarówno zintegrowana z całością, jak i odizolowana w małej enklawie. To niezwykłe połączenie sprzecznych - wydawałoby się - cech: partycypacji i prywatności jest niewątpliwym sukcesem koncepcji *Scharouna*, odpowiada bowiem charakterowi percepcji muzyki, jako dzieła zarazem zbiorowego i jednostkowego. Wszystkie towarzyszące funkcje tego *pojemnika muzyki*, jakim jest Filharmonia, są wyprowadzone z głównego ośrodka niczym organy pomocnicze z trzonu organizmu. Dotyczy to zwłaszcza zespołu hallów dla publiczności, który stanowi nie tylko *organ* komunikacyjny, szczególnie ważny przy tak skomplikowanym układzie przestrzennym części centralnej. Jest on ponadto przestrzenią tworzącą nowe znaczenia, pełną niespodzianek, tajemnic, wręcz baśniową. Stanowi także płynne przejście pomiędzy muzycznym rdzeniem budynku a pełnym ruchliwego miejskiego życia otoczeniem. Przestrzenny charakter całego rozwiązania cechuje się zarówno niezwykłym skomplikowaniem i pozornym chaosem, jak i zaskakującym uporządkowaniem - dzięki osi symetrii wyraźnie czytelnej w części rdzeniowej. Ten sposób organizacji przestrzeni jest uderzająco analogiczny względem budowy oganizmów.

Rola twórczości *Hansa Scharouna* polega więc na nadaniu konkretnego, materialnego kształtu teoretycznym koncepcjom *Häringa* przy jednoczesnym ich wzbogaceniu o nowe, choć konsekwentnie z jego teorii wynikające elementy. Häringowska architektura organiczna dopiero w dziełach *Scharouna* staje się pełnym pulsującego życia, zaskakującym faktem. Blada, papierowa teoria, zostaje przyobleczona w materialne tworzywo unaoczniając zawarte w niej potencjalne możliwości kształtowania architektury w pełni nowoczesnej, ale o ileż bogatszej w znaczenia od tryumfującego *późnego modernizmu*.

ALVAR AALTO

Przy końcu lat dwudziestych naszego stulecia pojawia się w architekturze europejskiej postać, która swymi zaskakującymi dziełami zaczyna zwracać powszechną uwagę na jedne z najdalej na północ wysuniętych krańców kontynentu - Finlandię. Kraj ten, cieszący się niepodległym bytem zaledwie od r. 1917, po zniszczeniach pierwszej wojny światowej z niebywałą energią i rozmachem przystąpił do odbudowy, zaczynając niemalże od podstaw. Jedną z najwybitniejszych

ról w procesie tworzenia materialnej substancji młodego, rozwijającego się kraju odegrał *Hugo Henrik Alvar Aalto.*

Na temat twórczości tego architekta napisano już sporą ilość dzieł, w tym kilka wyczerpujących monografii. Nie jest zatem rzeczą łatwą powiedzenie o nim czegoś, czego by już przedtem nie powiedziano. Jednakże przebogata ilościowo i niezwykle różnorodna jakościowo twórczość *Aalto* nie daje się łatwo ująć w ramy jakiejkolwiek ustalonej systematyki ani też jednoznacznie i całkowicie przyporządkować do określonego kierunku twórczego. Twórczość ta sama w sobie nie stanowi kierunku w architekturze współczesnej w takim znaczeniu tego terminu, jakie zostało mu przypisane na początku niniejszej pracy. Nie jest ona bowiem podporządkowana jednolitej, wyraźnie sprecyzowanej koncepcji, konsekwentnie realizowanej przez architekta we wszystkich lub choćby w większości jego dzieł. Tym niemniej, przy całej swej oryginalności i znacznym stopniu niezależności od innych panujących w architekturze XX wieku tendencji rozwojowych, działalność architektoniczna *Alvara Aalto* jest jedynym - poza twórczością *Scharouna* - przykładem wyraźnej analogii praktyki projektowej do teoretycznych koncepcji *Hugona Häringa*. W pełni jednak jednoznaczne i ścisłe analogie do haringowskiej idei występują tylko w niektórych pracach *Aalto*, powstałych głównie po r. 1955; w okresach wcześniejszych jedynie poszczególne detale budynków zdradzają sposób myślenia zbliżony do häringowskiej koncepcji formowania organicznego. Pozostała, przeważająca część dzieł *Aalto* stanowi natomiast wyraz ewolucyjnego rozwoju tej koncepcji w kierunku dość znacznie odbiegającym od ortodoksyjnej, surowej i nieco dogmatycznej filozofii *Häringa*, której podstawowe tezy nie dopuszczają jakichkolwiek świadomych zabiegów estetyzujących, szukając źródła walorów estetycznych wyłącznie w logice i celowości formy przedmiotu. Dzieła *Aalto*, ewoluujące - zwłaszcza w ostatnim okresie twórczości - w kierunku uformowań pełnych rzeźbiarskiej ekspresji, są zatem najlepszym przykładem rezultatów, jakie można osiągnąć w architekturze, przyjmując za punkt wyjścia zbliżone do häringowskich założenia teoretyczne i modyfikując je odpowiednio do warunków danego kraju, czy też okresu historycznego. Ukazują one, czym może się stać twórczo inspirująca teoria w rękach utalentowanego architekta - praktyka.

Działalność *Alvara Aalto* - w przeciwieństwie do *Hugona Häringa, Hansa Scharouna, Le Corbusiera* i wielu innych wybitnych przedstawicieli tej generacji - ogranicza sie wyłącznie do praktyki architektonicznej. *Aalto* nigdy nie pisał prac teoretycznych, a mimo to obiekty, które stworzył, zaliczane są do najwybitniejszych osiągnięć architektury XX w. Rola *Aalto* w rozwoju awangardowej architektury współczesnej porównywana jest czasem do tej, jaką w historii współczesnego malarstwa odegrali *Joan Miro, Paul Klee* czy *Hans Arp*[12].

Porównanie to można uznać za trafne, gdyż podobnie jak oni do malarstwa - *Aalto* wprowadza niekiedy do architektury elementy irracjonalne, spokrewnione ze światem formy przyrody ożywionej, co przy jednoczesnym stosowaniu standardowych elementów budowlanych, odpowiadających nowoczesnym wymaganiom techniki, przy religijnej niemal czci, jaką otacza krajobraz i wreszcie przy zręcznym balansowaniu między tradycją a nowoczesnością - stwarza jedyną w swoim rodzaju koncepcję architektoniczną, nieporównywalną z niczym, co osiągnięto dotychczas i trudną do naśladowania.

Twórczość *Alvara Aalto* dzieli się wyraźnie na trzy okresy. Różnią się one między sobą w zasadniczy sposób i ukazują stopniowy rozwój indywidualności architekta oraz jej uniezależnianie się od dominujących (zwłaszcza w okresie międzywojennyn) cech architektury europejskej, które różni autorzy próbowali określać mianem np. *stylu międzynarodowego*, *białej architektury*, czy też *stylu corbusierowskiego*. Pomimo nietrafności i powierzchowności tych określeń, trudno nie przyznać, iż w okresie międzywojennym - zwłaszcza w latach dwudziestych - takie cechy uformowań architektonicznych, jak operowanie dużymi, jednolitymi powierzchniami o przeważnie białej barwie, poziome pasma okien, płaskie dachy z tarasami, wreszcie stosowanie prostych, *pudełkowych* brył geometrycznych, rozpowszechniły się stopniowo na terenie całego niemal świata, stanowiąc w pewnym sensie ideał formy, akceptowany przez większość awangardowych twórców architektury.

Tak więc pierwszy okres w twórczości *Aalto,* obejmujący lata od r. 1922, kiedy to nastąpił oficjalny debiut zawodowy tego architekta, aż do r. 1939, cechuje się jeszcze dość wyraźnym nawiązywaniem do wyżej wymienionych cech awangardowej architektury europejskiej, mimo że już wówczas właściwie począwszy od pierwszych zrealizowanych projektów daje o sobie znać ogromna oryginalność twórcza, która sprawia, że każde z jego dzieł mimo cech uniwersalnych posiada jednocześnie własną, niepowtarzalną indywidualność. W tych latach powstają dzieła w pełni już dojrzałe, które przynoszą *Alvarowi Aalto* międzynarodową sławę. Należy tu przede wszystkim wymienić takie obiekty, jak Biblioteka w Viipuri (1927-1935),Sanatorium w Paimio (1929-1933), budynek redakcji dziennika *Turun-Sanomat* w Turku (1929-1930) oraz willa *Mairea* (1938-1939), nazwana tak od imienia żony fińskiego przemysłowca i mecenasa sztuki *Gullichsona*. Ta faza w twórczości *Aalto* określana jest przez historyków sztuki mianem *pierwszego okresu białego*[13] z powodu intensywnie białej barwy ścian wszystkich wymienionych budynków, która jest istotnie jedną z najbardziej narzucających się cech plastycznych. Druga faza tej twórczości, obejmująca lata od 1939 do 1955, nazywana bywa czasem mianem *okresu czerwonego*, co wywodzi się od barwy cegły, stanowiacej wówczas niemal jedyny materiał

budowlany, stosowany przez *Aalto* lub też mianem *okresu cezannowskiego* z powodu asocjacji, zachodzących między sposobem traktowania światła w obrazach tego malarza a specyficznymi załamaniami i odbiciami światła na elewacjach budynków *Aalto,* pochodzących z tego okresu. Powstaje wówczas cały szereg doskonałych realizacji, jak *Bursa Massachussets* Instytut of Technology w Cambridge USA (1947-1948), ratusz w Säynätsalo (1950-1951), Bank Emerytalny w Helsinkach (1952-1956), uniwersytet w Jyväskylä (1952-1957), Dom Kultury w Helsinkach (1955-1958) i inne.

Projekt własnego studia w Munkinniemi na przedmieściu Helsinek, powstały w r. 1955, rozpoczyna tzw. *drugi okres biały*, trwający do roku 1976 i obfitujący w dzieła, które zasadniczo nie wnoszą zdecydowanie nowych pomysłów twórczych, stanowiąc raczej rozwinięcie i uzupełnienie, bądź też modyfikację koncepcji, pochodzących z okresów poprzednich. Spośród bardziej znanych obiektów, zrealizowanych w tym okresie można tu wymienić kościół w Vouksenniska (1956-1958), centrum kulturalne w Wolfsburgu (1959-1963), bibliotekę w Seinäjoki (1963-1965), ośrodek parafialny z kościołem w Wolfsburgu (1960-1962), wysoki budynek mieszkalny *Neue Vahr* w Bremie (1959-1962) oraz wiele innych.

Powyższy podział twórczości *Aalto* na trzy odrębne fazy ma oczywiście znaczenie wyłącznie orientacyjne, gdyż operuje umownymi określeniami, przyjmując za podstawę klasyfikacji jedynie najbardziej rzucającą się w oczy cechę budynków, czyli ich barwę. Zresztą nawet i od tej, jakże przecież powierzchownej cechy wyróżniającej, istniały w poszczególnych okresach wyraźne odstępstwa. Dotyczy to zwłaszcza *drugiego białego okresu*, w którym oprócz budynków o barwie białej, powstało też wiele obiektów z czerwonej cegły, jak np. Politechnika w Otaniemi (1961-1964), czy też hotel studencki w tymże mieście (1964-1966). Tym niemniej podział ten ma swoje uzasadnienie, gdzyż bez względu na taką czy inną nazwę poszczególnych faz twórczości *Aalto,* budynki pochodzące z młodzieńczego okresu różnią się wyraźnie istotnymi cechami swej koncepcji od tych, które powstały w okresie dojrzałym, a te z kolei odróżniają się od dzieł, pochodzących z lat ostatnich.

1. Lata młodzieńcze

Hugo Henrik Alvar Aalto urodził się w r. 1898 w wiosce Kuortane nie opodal Alajärvi w środkowej Finlandii. W r. 1917 rozpoczął studia architektoniczne na Politechnice w Helsinkach, które kontynuował pod kierunkiem *Sigurda Forsterusa*. Po uzyskaniu dyplomu w r. 1921 przez kilka lat podróżował po

krajach skandynawskich i Europie środkowej. Jego pierwszym zrealizowanym projektem była przebudowa domu rodziców w Alajärvi, przeprowadzona jeszcze w latach studenckich.

Pierwsze, młodzieńcze realizacje *Alvara Aalto* związane są z budownictwem pawilonów wystawowych, w których, podobnie zresztą jak i w budynkach użyteczności publicznej, wysuwa się na czoło problem fińskiej architektury narodowej, podejmowany przedtem przez takich architektów, jak *Eliel Saarinen* (dworzec kolejowy w Helsinkach), *Siren* (parlament w tymże mieście), czy też *Lindegren* (stadion olimpijski). W młodym i rozwijającym się kraju organizowanie licznych wystaw, stanowiących wyraz osiągnięć we wszelkich dziedzinach życia gospodarczego i kulturalnego było jedną z pilniejszych potrzeb społecznych; sukcesy należało eksponować, gdyż konsolidowały młody kraj i stwarzały dodatkową spójnię, zacieśniającą więzy i umacniającą poczucie jedności narodowej. Zapotrzebowanie społeczne na budynki wystawowe stanowiło więc niezwykłą sznasę dla młodego architekta, stwarzało mu bowiem możliwości rozwoju talentu bez ograniczeń tak typowych dla innych rodzajów budownictwa.

Pierwszą samodzielną pracą *Aalto*, wykonaną już po ukończeniu studiów, była wystawa przemysłowa w Tampere (1922), swą formą bardzo silnie nawiązująca do narodowych tradycji budownictwa ludowego. Znajdowało to swój wyraz m.in. w stosowaniu naturalnych materiałów, jak drewno czy nawet słoma, którą kryte były poszczególne stoiska.

Temat pawilonów wystawowych, tak szczęśliwie inicjujący zawodową działalność, podejmował *Aalto* jeszcze wielokrotnie także i w późniejszych okresach swej twórczości. Wystawiennictwo nie stanowiło dla niego jednak nigdy ucieczki od poważnych problemów życia - przeciwnie, traktowane było z całą odpowiedzialnością na równi z innymi, złożonymi i trudnymi dziedzinami projektowania, którymi się zajmował.

2. Pierwszy *biały okres* (1922-1939)

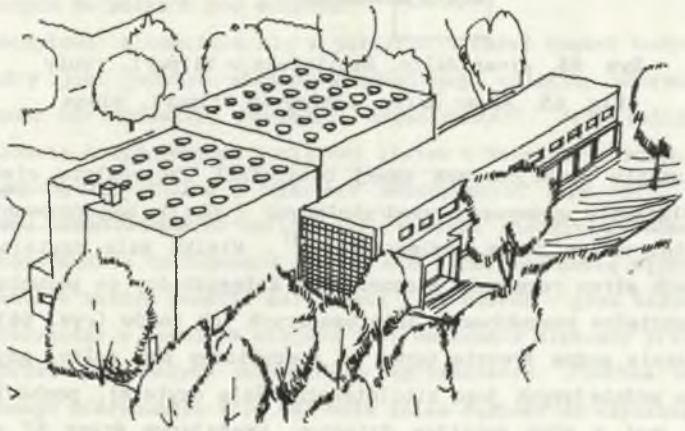
Budownictwo pawilonów wystawowych, mimo swego dużego prestiżowego znaczenia, zajmowało jednak jedno z dalszych miejsc w hierarchii potrzeb rozwijającego się kraju. Na pierwszy plan wysuwały się natomiast problemy mieszkalnictwa i budowy obiektów, związanych z rozwojem wszelkich dziedzin życia gospodarczego, społecznego i kulturalnego, takich jak zakłady przemysłowe, domy kultury, biblioteki, szpitale, budynki administracyjne, a nawet prywatne rezydencje osób przejawiających szczególną inicjatywę w dziele odbudowy kraju. Wszystkie te zadania podejmuje *Aalto* z jednakową energią, uzyskując

w każdym przypadku znakomite rezultaty. Na szczególną jednak uwagę i nieco szersze omówienie zasługują cztery obiekty, które, jakkolwiek znajdują się na terenie Finlandii, przyniosły *Aalto* międzynarodową sławę i ugruntowały jego trwałą pozycję w historii architektury XX w. Ich wspólną właściwością jest wyraźne pokrewieństwo z propagowanym przez *Le Corbusiera* kierunkiem *geometryzującym - pudełkowym*, przejawiające się zwłaszcza w takich cechach jak operowanie prostymi bryłami geometrycznymi, stosowanie płaskich dachów-tarasów, poziomych pasów okien, swobodnej kompozycji elewacji, a także konstrukcji żelbetowej oraz intensywnie białej barwy ścian. Ze względu na wymienione cechy omawianą fazę w twórczości *Alvara Aalto* można by również nazwać mianem *okresu corbusierowskiego*. Natomiast cechy koncepcji organicznej *Häringa* w obiektach omawianej fazy albo nie występują w ogóle, albo też ograniczają się jedynie do detali.

Biblioteka w Viipuri

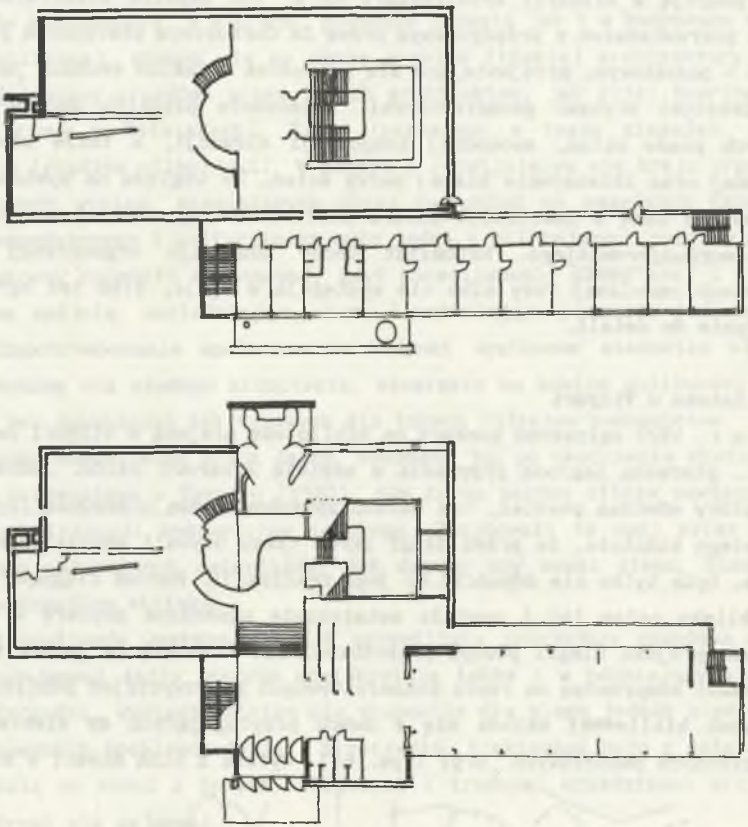
Gdy w r. 1927 ogłoszono konkurs na bibliotekę miejską w Viipuri na terenie Karelii, pierwsza nagroda przypadła w udziale *Alvarowi Aalto*. Jednakże projekt, który wówczas powstał, tak bardzo zaszokował swą niezwykłą formą ojców sąsiedniego kościoła, że przez długi okres czasu używali wszelkich możliwych wpływów, byle tylko nie dopuścić do jego realizacji. Budowa ciągnęła się więc przez blisko osiem lat i została ostatecznie ukończona dopiero w r. 1935. Tymczasem projekt ulegał pewnym przeróbkom, nie stanowiącym jednak najmniejszego nawet kompromisu na rzecz konserwatywnych przyzwyczajeń publiczności.

Budynek biblioteki składa się z dwóch przylegających do siebie prostopadłościennych pudełkowych brył (rys. 64). Wyższa z nich mieści w sobie wła-



Rys. 64. *Alvar Aalto*. Biblioteka w Viipuri, 1927
Fig. 64. *Alvar Aalto*. Library in Viipuri, 1927

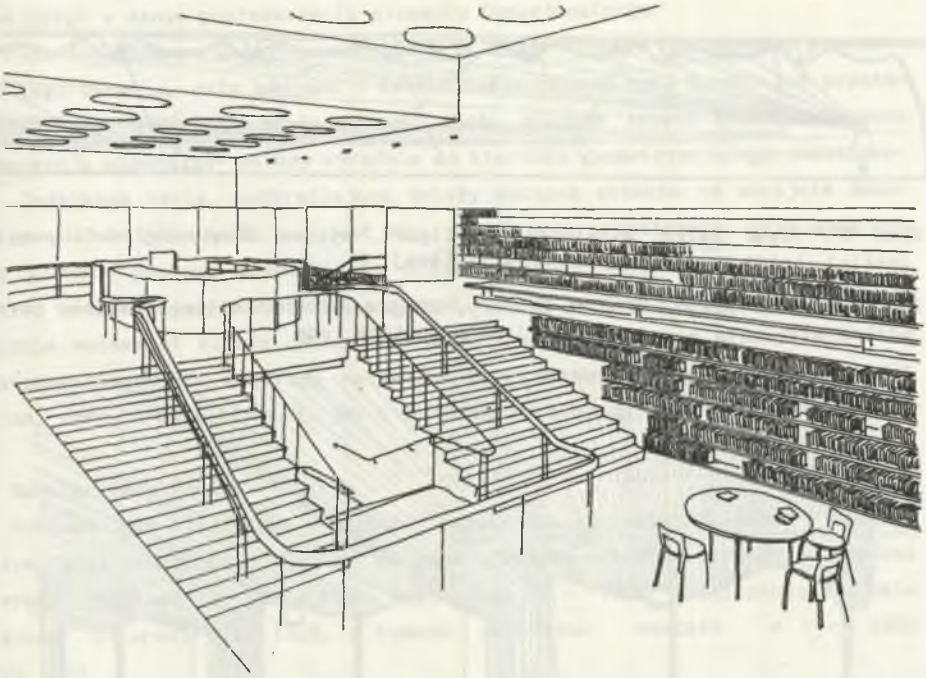
ściwe funkcje biblioteki, niższa zaś i bardziej wydłużona w planie obejmuje dużą salę odczytową w parterze oraz szereg mniejszych pomieszczeń na wyższej kondygnacji, mogących służyć jako pokoje klubowe (rys. 65).



Rys. 65. *Alvar Aalto.* Biblioteka w Viipuri, rzuty

Fig. 65. *Alvar Aalto.* Libary in Viipuri, plans

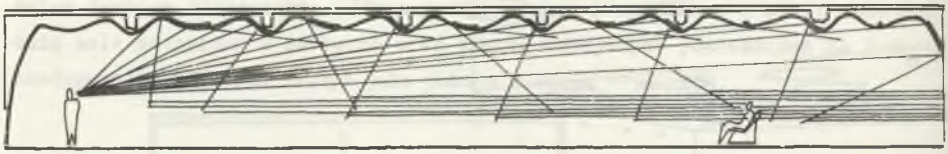
W rozwiązaniu funkcjonalnym samej biblioteki szczególnie ciekawą cechę stanowi połączenie zazwyczaj wyodrębnianych funkcji magazynowania książek oraz czytelni w tym samym pomieszczeniu[14]. Wielka sala czytelni otoczona jest z trzech stron regałami, mieszczącymi księgozbiór, co pozwala czytelnikom na samodzielne poszukiwanie interesujących ich tomów (rys. 66) Taki sposób rozwiązania można zresztą uznać za specyficzny dla *Aalto*, gdyż powtarza się w wielu późniejszych jego bibliotekach. Sala czytelni, pozbawiona okien, oświetlona jest z góry światłem dziennym, wpadającym przez 57 walcowatych świetlików. Na każdym z nich umieszczono lampę elektryczną, która nie tylko oświetla wnętrze wtedy, gdy światło dzienne okazuje się niewystarczające, ale



Rys. 66. *Alvar Aalto.* Biblioteka w Viipuri, wnętrze czytelni
Fig. 66. *Alvar Aalto.* Library in Viipuri, interior of the reading room

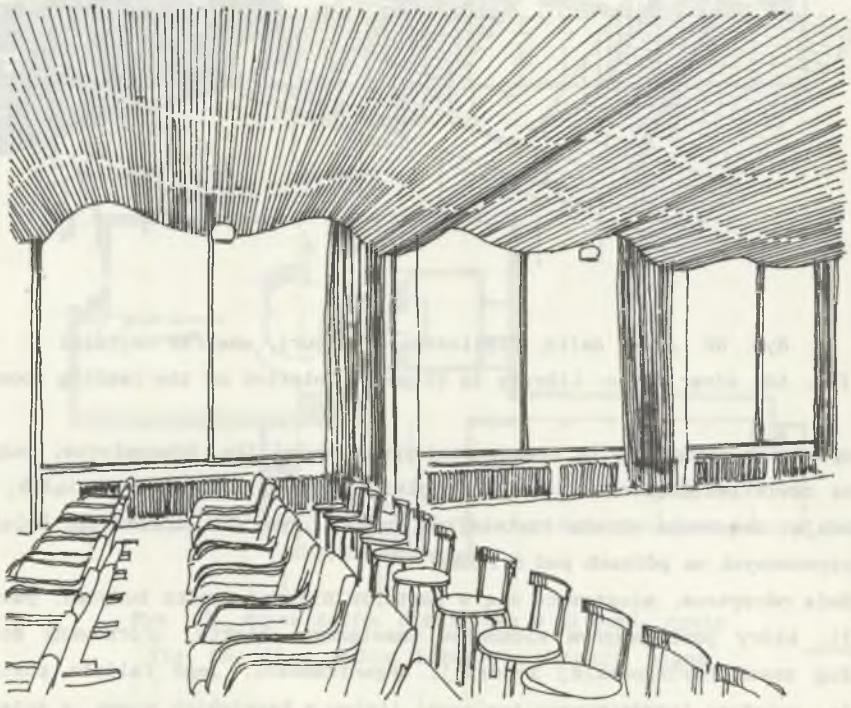
i topi śnieg, zalegający na zewnętrznej szybie świetlika. Równomierne, rozproszone oświetlenie górne eliminuje wszelkie refleksy od stronic książek, nie powodując zmęczenia wzroku czytelników, a przy tym nie uszkadzając książek, magazynowanych na półkach pod ścianami.

Sala odczytowa, mieszcząca się w parterze niższej części budynku, posiada sufit, który jest jedynym elementem omawianego obiektu, uformowany ściśle według zasad häringowskiej koncepcji organiczności. Jego falista powierzchnia, wyłożona trzydziestoma tysiącami listew z karelskich sosen, w ścisły i jednoznaczny sposób wynika z wykresów akustycznych (rys. 67). Dzięki temu szczególnemu ukształtowaniu sufitu sali posiada niezwykłe właściwości akustyczne: rozwiązanie to zapewnia bowiem nie tylko doskonałą słyszalność głosu prelegenta w każdym punkcie sali, lecz i na odwrót - głos każdego z dyskutantów, siedzącego w dowolnym miejscu jest doskonale słyszany przez wykładowcę oraz przez pozostałych uczestników zgromadzenia. Punktem wyjścia tego niecodziennego uformowania (rys.68) była zatem dążność do uzyskania szczególnych parametrów akustycznych; kształt przestrzenny jest temu zadaniu całko-



Rys. 67. *Alvar Aalto.* Biblioteka w Viipuri, wykres akustyczny sufitu sali odczytowej

Fig. 67. *Alvar Aalto.* Viipuri Library, diagram of the ceiling acoustic parameters in the lecture room



Rys. 68. *Alvar Aalto.* Biblioteka w Viipuri, fragment sali odczytowej z falującym sufitem

Fig. 68. *Alvar Aalto.* Viipuri Library, section of the lecture room with an undulating ceiling

wicie podporządkowany, a niezwykła ekspresyjność formy ma w tym przypadku charakter jakby mimowolnego, drugoplanowego efektu, piękna pojawiającego się przypadkowo i niejako od niechcenia. Jakiekolwiek bowiem świadome i celowe zabiegi estetyczne, modyfikujące kształt sufitu, ściśle zdeterminowany przez

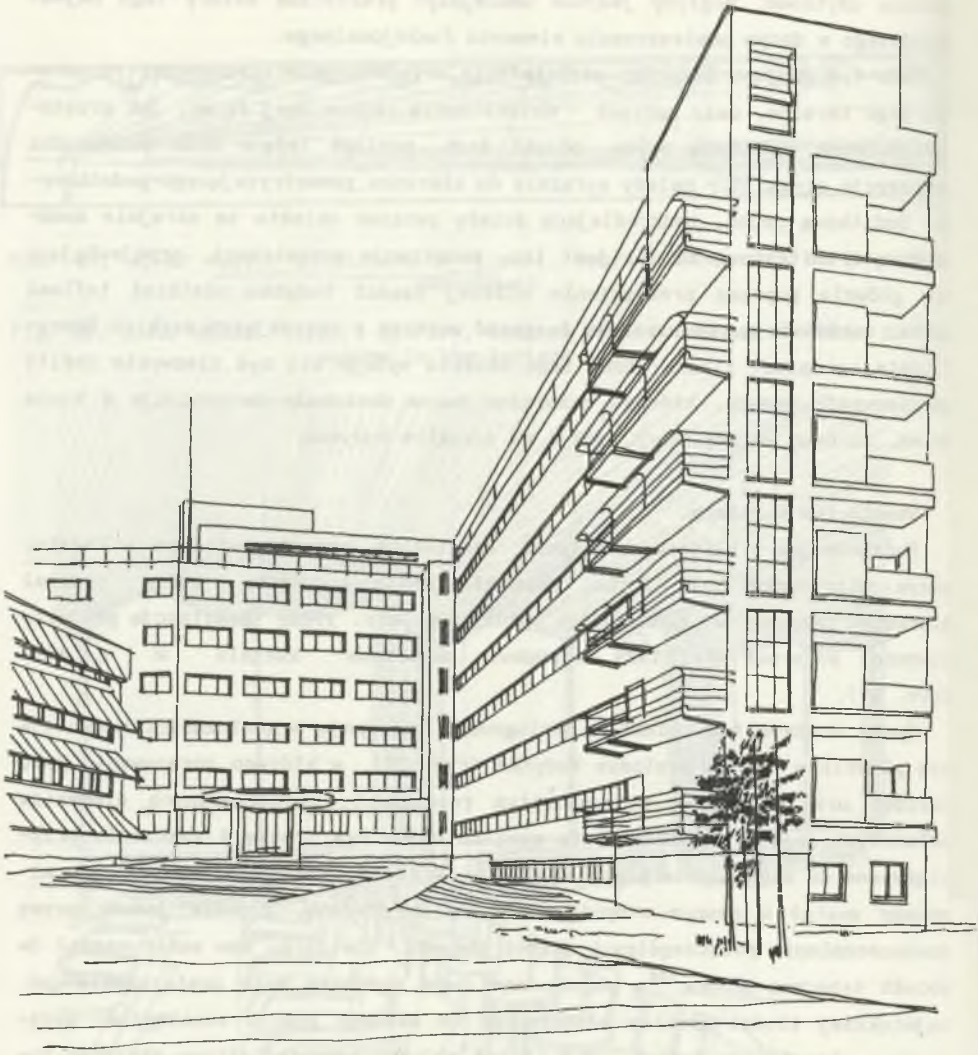
zadania użytkowe, mogłyby jedynie zmniejszyć praktyczne walory tego najważniejszego w danym pomieszczeniu elementu funkcjonalnego.

Poza tym jedynym detalem, niewątpliwie organicznym w häringowski rozumieniu tego terminu, cały budynek - dzięki takim cechom swej formy, jak prostopadłościenna pudełkowa bryła, płaski dach, poziome *leżące okna* i swobodna kompozycja elewacji - należy wyraźnie do kierunku *geometryzującego-pudełkowego*. Dodatkową cechą, podkreślającą ścisły związek obiektu ze skrajnie awangardową architekturą XX w., jest tzw. penetracja przestrzeni, przejawiająca się głównie poprzez przeszklenie niższej części budynku wielkimi taflami szkła, umożliwiającymi wzrokową łączność wnętrza z otaczającym parkiem. Specyficznie natomiast fińską cechą tego obiektu wydaje się być niezwykle obfite zastosowanie drewna, którego naturalna barwa doskonale harmonizuje z bielą ścian, zarówno we wnętrzach, jak i na zewnątrz budynku.

Sanatorium w Paimio

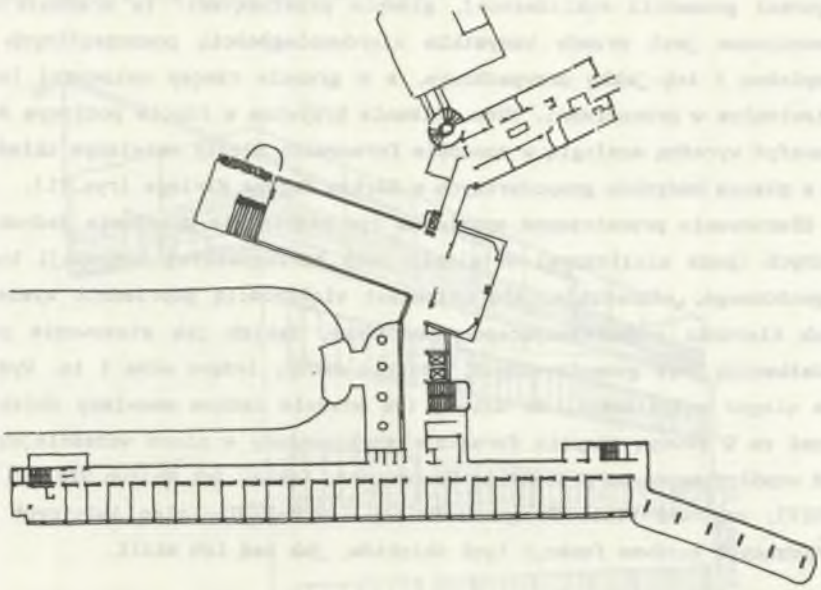
Podobnie jak biblioteka w Viipuri, sanatorium przeciwgruźlicze w Paimio, małym miasteczku koło Turku, powstało wedle projektu, który uzyskał pierwszą nagrodę w konkursie, ogłoszonym w r. 1928. Realizację projektu zlecono autorowi w r. 1929, a budowa ukończona została w r. 1933 (rys. 69).

Cechy wiążące ten obiekt z häringowską koncepcją organiczności ujawniają się głównie w rzucie poziomym budynku (rys. 70), w którego opracowaniu jako całości oraz niezwykle pieczołowitym rozwiązaniu poszczególnych elementów składowych daje się rozpoznać tę samą co u *Häringa* troskę i znaczenie przywiązywane do zagadnienia planu. Swobodny, wieloczłonowy układ rzutu zdeterminowany został w pewnym stopniu przez rzeźbę terenu, głównie jednak przez nasłonecznienie poszczególnych części budynku. Nie darmo sam autor nazwał ów obiekt *łapaczem słońca* [15]; podstawowym jego dążeniem było dostarczenie jak największej ilości światła słonecznego do każdego pokoju sanatorium, zwłaszcza w okresie przedpołudniowym. I tak główne, sześciopiętrowe skrzydło budynku, zawierające dwuosobowe pokoje dla 290 pacjentów, zwrócone jest w kierunku południowo-wschodnim. Na każdej kondygnacji znajduje się wydzielone pomieszczenie do leżakowania, rozwiązane w formie otwartych tarasów, tworzących jakby osobne skrzydło o tej samej wysokości, co blok zawierający pokoje, lecz skręcone w stosunku do niego pod kątem, tak aby uzyskać dokładnie południowe nasłonecznienie. Część usługowa obiektu, nazwana przez autora *przestrzenią hotelową* [16], mieści się w dwóch członach, ustawionych w stosunku do siebie oraz do bloku łóżkowego pod rozmaitymi kątami i niezwykle troskliwie zorientowanych względem stron świata. Człon wyższy zawiera jadalnię w parte-



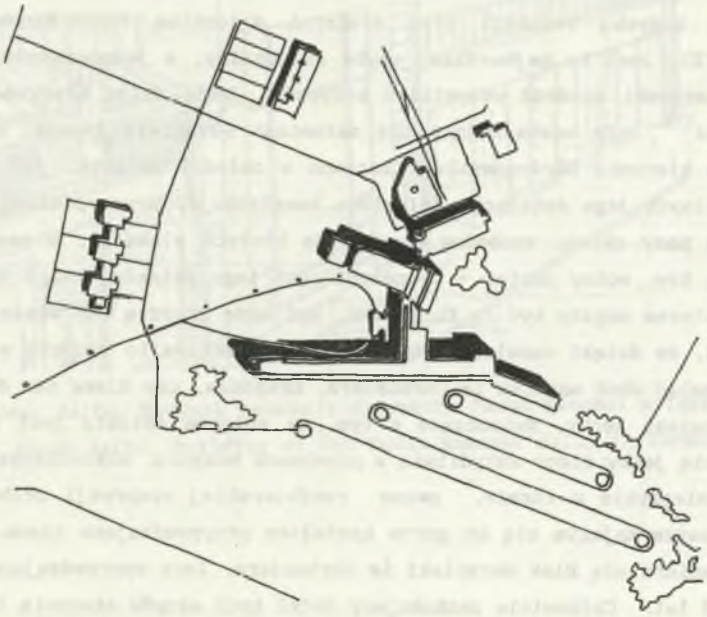
Rys. 69. *Alvar Aalto.* Sanatorium przeciwgruźlicze w Paimio, 1928
Fig. 69. *Alvar Aalto.* Anti-chest-trouble Sanatorium in Paimio, 1928

rze i pokoje wypoczynkowe na wyżej położonych kondygnacjach, zwrócone dokładnie w kierunku południowym. Kuchnia wraz z zapleczem, połączona z jadalnią za pomocą przewiązki, umieszczona jest w najniższej części zespołu, zorientowanej na południowy wschód ze skręceniem bardziej w kierunku wschodnim, niż to ma miejsce w przypadku bloku łóżkowego. Między tym blokiem a *przestrzenią hotelową* znajduje się łącznik, obejmujący funkcje związane z recepcją pacjentów oraz komunikacją, a także pomieszczenia pomocnicze.



Rys. 70. *Alvar Aalto.* Sanatorium w Paimio, rzut kondygnacji

Fig. 70. *Alvar Aalto.* Sanatorium in Paimio, typical storey plan



Rys. 71. *Alvar Aalto.* Sanatorium w Paimio, Plan sytuacyjny

Fig. 71. *Alvar Aalto.* Sanatorium in Paimio, site plan

Rzut całości zespołu sprawia wrażenie układu swobodnego, mimo pewnej geometrycznej dyscypliny, przejawiającej się zwłaszcza w operowaniu prostymi figurami geometrii euklidesowej, głównie prostokątami. To wrażenie swobody spowodowane jest przede wszystkim nierównoległością poszczególnych części kompleksu i ich jakby przypadkowym, a w gruncie rzeczy celowym i logicznym ustawieniem w przestrzeni. Mimo unikania krzywizn w rzucie poziomym daje się zauważyć wyraźną analogię w sposobie formowania między omawianym układem rzutu a planem budynków gospodarczych w Garkau *Hugona Häringa* (rys.71).

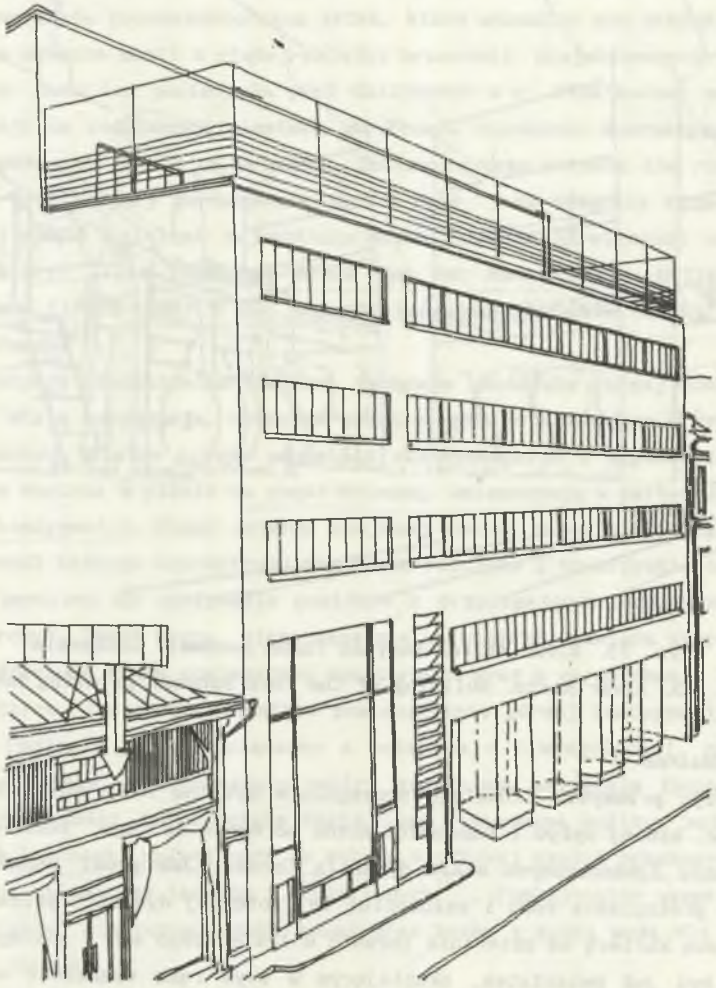
Uformowanie przestrzenne oparte na tym rzucie nie przejawia jednak prawie żadnych (poza nielicznymi detalami) cech haringowskiej koncepcji budowania organicznego, odznaczając się natomiast większością poprzednio wymienionych cech kierunku *geometryzującego-pudełkowego*, takich jak stosowanie prostych pudełkowych brył geometrycznych, płaskie dachy, *leżące okna* i in. Wydaje się nie ulegać wątpliwości, że dzięki tym właśnie cechom omawiany obiekt można uznać za w pewnym stopniu formalnie spokrewniony w nieco wcześniejszymi lub też współczesnymi mu pracami *Le Corbusiera*, takimi jak *Maison Stein* w Garches (1927), czy też Villa Savoye w Poissy (1928-1930), mimo istotnych różnic, dotyczących zarówno funkcji tych obiektów, jak też ich skali.

Budynek *Turun-Sanomat*

W rok po konkursie na Sanatorium w Paimio (1929) zlecono *Alvarowi Aalto* projekt budynku redakcji oraz drukarni dziennika *Turun-Sanomat* w Turku (rys. 72). Jest to najbardziej chyba racjonalny, a jednocześnie najbardziej corbusierowski spośród wszystkich budynków, jakie *Aalto* kiedykolwiek zaprojektował[17], nie odznaczający się natomiast właściwie żadnymi cechami omawianego kierunku haringowskiego zarówno w całości obiektu, jak też i w poszczególnych jego detalach. Żelbetowa konstrukcja, prostopadłościenna bryła, poziome pasy okien, swobodna kompozycja białych elewacji, a nawet w części budynku tzw. wolny parter - to zespół cech tego obiektu, które sprawiają, że jego autorem mógłby być *Le Corbusier*. Być może zresztą ten właśnie fakt spowodował, że dzięki omawianemu budynkowi nazwisko *Aalto* zaczęto w całej Europie stawiać obok nazwisk *Le Corbusiera, Gropiusa,* czy *Miesa van der Rohe.*

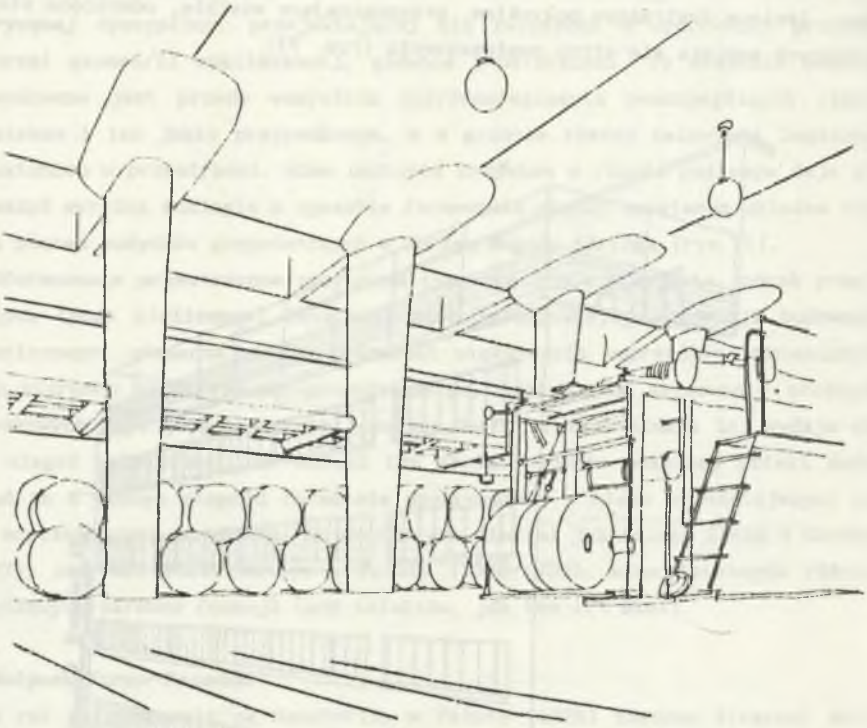
Natomiast cechy, świadczące o tym, że autorem obiektu jest *Alvar Aalto*, kryją się jakby nieco wstydliwie w piwnicach budynku, mieszczących drukarnię. Są to niezwykłe w formie, pełne rzeźbiarskiej ekspresji żelbetowe słupy, swoim poszerzającym się ku górze kształtem przypominające nieco te, na których wspiera się Blok Marsylski *Le Corbusiera*, lecz wyprzedzające je o przeszło 18 lat. Całkowicie zaskakujący detal tych słupów stanowią ich głowice,

obłe, lśniące lustrzanym połyskiem, przypominające wielkie, odwrócone stopy na których wspiera się strop pomieszczenia (rys. 73).



Rys. 72. *Alvar Aalto*. Budynek redakcji dziennika *Turun Sanomat* w Turku, 1929

Fig. 72. *Alvar Aalto*. Building of the *Turun Sanomat Daily* in Turku, 1929



Rys. 73. *Alvar Aalto.* Budynek *Turun Sanomat*, drukarnia
Fig. 73. *Alvar Aalto.* Building of the *Turn Sanomat* printing house

Willa *Mairea*

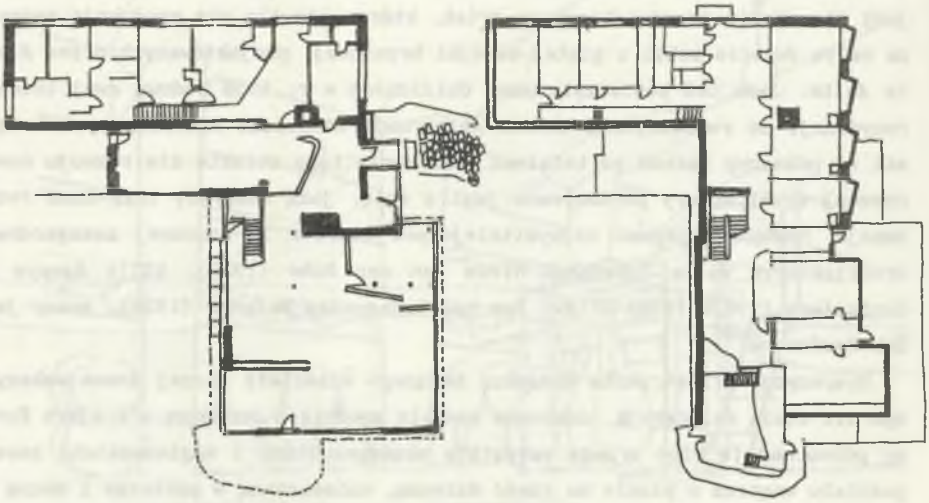
W rozwoju przemysłu fińskiego szczególnie wybitną rolę odegrała rodzina *Ahlstromów*, której wpływ i znaczenie można porównać do tego, jakie dla przemysłu Stanów Zjednoczonych miała dynastia Fordów. Jak głosi legenda, *Antti Ahlstrom*, protoplasta rodu i założyciel tej potężnej dynastii przemysłowców, zaczynał swą karierę od zbierania chrustu w lesie. Jego syn i następca *Walter Ahlstrom* był już potentatem, skupiającym w swym ręku większość wyrębowisk drewna, kopalń, hut szkła, stoczni, koncernów drzewnych, fabryk celulozy a także zakładów tworzyw sztucznych i kontrolującym dzięki temu prawie wszystkie dziedziny fińskiej gospodarki. Jego to właśnie córka, słynna *Mairea*, wyszła zamąż za *Harry'ego Gullichsona*, który zajmował aż do r. 1955 stanowisko kolejnego prezesa koncernu *Ahlstrom*.

Ta niezwykła kobieta, pełna wielkiego osobistego uroku, a przy tym niebywałej energii, zdobyła rozległe wykształcenie humanistyczne i artystyczne. Ukończywszy studia malarskie w Paryżu, podróżowała przez kilka lat po Europie, by po powrocie do rodzinnej Finlandii zająć się propagowaniem współczesnej sztuki i wzornictwa przemysłowego. Jednakże największym dziełem jej życia jest stworzenie przedsiębiorstwa *Artek*, które wsławiło się produkcją znanych na całym świecie mebli z giętej sklejki brzozowej, projektowanych przez *Alvara Aalto*. Jemu też powierzyła pani *Gullichson* w r. 1938 budowę swej letniej rezydencji na rodzinnych ziemiach Ahlstromów niedaleko Noormarku, około sto mil na północny zachód od Helsinek. Znaczenie tego obiektu dla rozwoju nowoczesnej architektury porównywane jest z rolę, jaką odegrały trzy inne rezydencje, będące dziełami najwybitniejszych twórców XX-wiecznej awangardowej architektury: Willa *Tugendhat Miesa van der Rohe* (1930), Willa *Savoye Le Corbusiera* (19928-1930) i tzw. Dom nad Wodospadem Wrighta (1936), znany jako Dom *Kaufmanna*[18)].

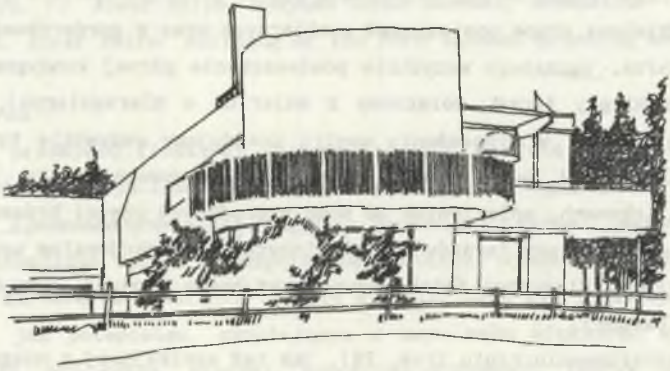
Dyspozycja przestrzenna budynku, będącego właściwie raczej domem wakacyjnym niż stałą rezydencją, dokonana została zgodnie z panującą w krajach Europy północnej (a więc przede wszystkim skandynawskich i anglosaskich) zasadą podziału wnętrza w pionie na część dzienną, umieszczoną w parterze i nocną na górnej kondygnacji. Część dzienna obejmuej wielki salon z tradycyjnym kominkiem, wokół którego koncentruje się życie rodzinne i towarzyskie oraz wydzieloną przestrzeń do spożywania posiłków z przylegającym zapleczem kuchenno-gospodarczym. Część nocna, mieszcząca się na piętrze, zawiera szereg sypialni oraz wydzieloną grupę pomieszczeń sanitarnych wraz z garderobami. Z szerokiego korytarza, łączącego wszystkie pomieszczenia górnej kondygnacji, wychodzi się na rozległy taras, połączony z solarium o nieregularnej, zakrzywionej w rzucie formie. W wyposażeniu wnętrz znajdujemy wszystkie typowe dla tego okresu twórczości *Aalto* detale takie, jak listwowane sufity, kolumny o podwójnych trzonach, splecionych ze sobą w środkowej części brzozowymi witkami, drewniane balustrady tarasów i wiele innych[19)]. Funkcjonalne uzupełnienie całości stanowi klasyczna fińska sauna oraz basen z zimną wodą dla ochłody po kąpieli parowej.

W ukształtowaniu rzutu (rys. 74), jak też wynikającej z niego bryły obiektu (rys. 75) dominującą cechą jest niezwykła troska o prawidłowość układu funkcjonalnego, przejawiająca się zwłaszcza w starannej separacji części usługowej budynku od jego części mieszkalnej. Ta pieczołowitość w rozwiązaniu rzutu poziomego, operującego wprawdzie formami geometrii euklidesowej, lecz niekonwencjonalnego dzięki swej swobodzie, która znajduje wyraz przede wszystkim w stosowaniu najrozmaitszych funkcjonalnie zdeterminowanych uskoków,

załamań czy też krzywizn - stanowi cechę w jednoznaczny sposób nawiązującą do häringowskiej koncepcji formowania oganicznego.



Rys. 74. *Alvar Aalto*. Willa *Mairea*, Noormarku, 1938, rzuty
Fig. 74. *Alvar Aalto*. *Mairea* ville, Noormarku, 1938, plans



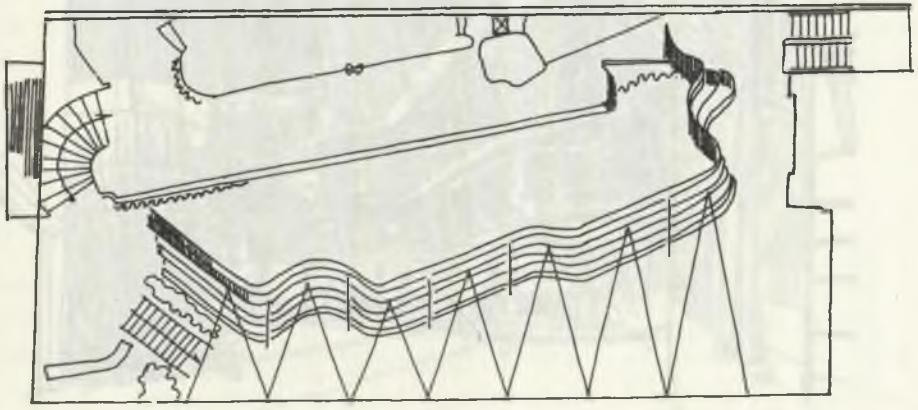
Rys. 75. *Alvar Aalto*. Willa *Mairea*, widok
Fig. 75. *Alvar Aalto*. *Mairea* volle, view

3. Okres *czerwony* lub *cezannowski* (1939-1955)

Cztery wymienione obiekty, pochodzące z pierwszej fazy twórczości Alvara Aalto stanowią fundament jego międzynarodowej sławy, zasługując dzięki temu na nieco szersze omówienie, mimo iż żaden z nich w całości nie może być uznany za konsekwentną kontynuację haringowskiej koncepcji budowania organicznego. Budynki, które powstały w późniejszych okresach działalności *Aalto*, są przeważnie - w mniejszym lub większym stopniu - rozwinięciem, uzupełnieniem czy też modyfikacją koncepcji twórczych, stanowiących istotę wymienionych poprzednio obiektów z pierwszego *białego okresu*. Zostaną tu zatem omówione w sposób bardziej pobieżny niż tamte, szczególna natomiast uwaga zwrócona będzie jedynie na te spośród nich, które w bardziej wyraźny i jednoznaczny sposób nawiązuje do sformułowanych przez *Häringa* zasad formowania organicznego.

Pawilon Wystawowy w Nowym Yorku

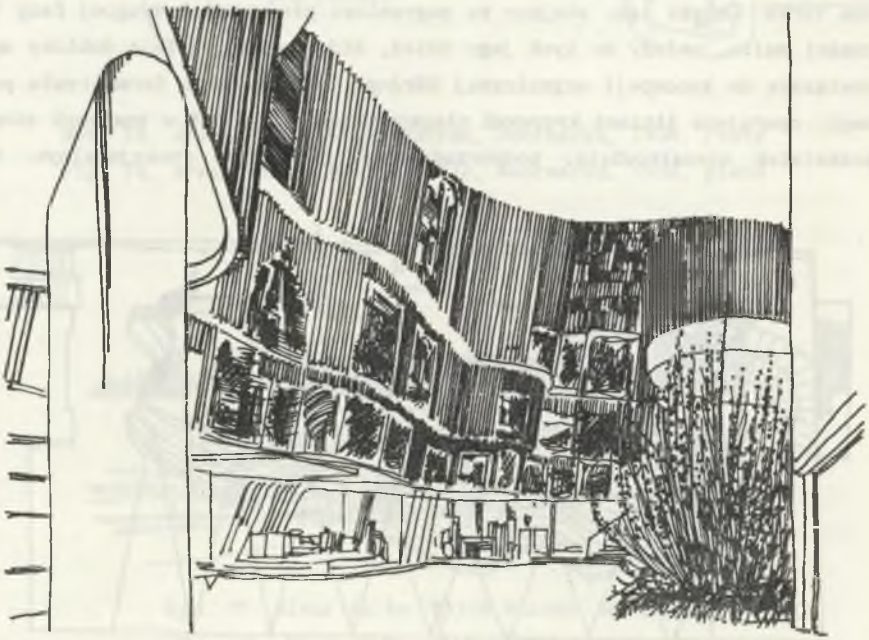
W r. 1939 *Alvar Aalto* realizuje pawilon fiński na Wystawie Światowej w Nowym Yorku. Obiekt ten, stojący na pograniczu pierwszej i drugiej fazy twórczości *Aalto*, należy do tych jego dzieł, które w szczególnie dobitny sposób nawiązują do koncepcji organicznej *Häringa*. Nieregularna forma rzutu poziomego, operująca liniami krzywymi niegeometrycznymi, jest w znacznym stopniu, aczkolwiek niecałkowicie, podporządkowana założeniom funkcjonalnym. Można



Rys. 76. *Alvar Aalto*. Pawilon fiński na Wystawie Światowej w Nowym Yorku, 1939, rzut

Fig. 76. *Alvar Aalto*. Finnish Pavillon at the World Exhibition in New York, 1939, plan

bowiem uznać, że falujący kształt ściany pawilonu uwarunkowany został dążnością do uzyskania jak największej powierzchni ekspozycyjnej, a pochylenie ściany ku wnętrzu daje się wytłumaczyć dążeniem do ułatwienia obserwacji zawieszonych na niej płaskich eksponatów przez zwiększenie kąta widzenia. Tym niemniej nie ulega wątpliwości, że stosowanie przez *Aalto* płynnych, niegeometrycznych krzywizn wynika nie tylko z przesłanek użytkowych, lecz w równym stopniu dyktowane jest czynnikami natury emocjonalnej. Wyraźnym bowiem źródłem inspiracji tych falujących form wydają się być kontury fińskich jezior, stanowiących dominantę tamtejszego krajobrazu[20]. Krzywoliniowość rzutu i jego niegeometryczność (rozumiana jako rezygnacja z zasad geometrii *Euklidesa* przy jednoczesnym akceptowaniu zasad innych geometrii) można być zatem interpretowana nie tylko w kategoriach häringowskiej filozofii organiczności, lecz w równym stopniu jako nawiązanie do wrightowskiej koncepcji zharmonizowania obiektu z krajobrazem[21] (rys. 76-77).



Rys. 77. *Alvar Aalto.* Pawilon fiński w Nowym Yorku, wnętrze
Fig. 77. *Alvar Aalto*, Finnish Pavillon in New York, interiors

Tak więc w przeciwieństwie do Biblioteki w Viipuri z jej słynnym falującym sufitem, którego forma podyktowana została wyłącznie przesłankami racjonalny-

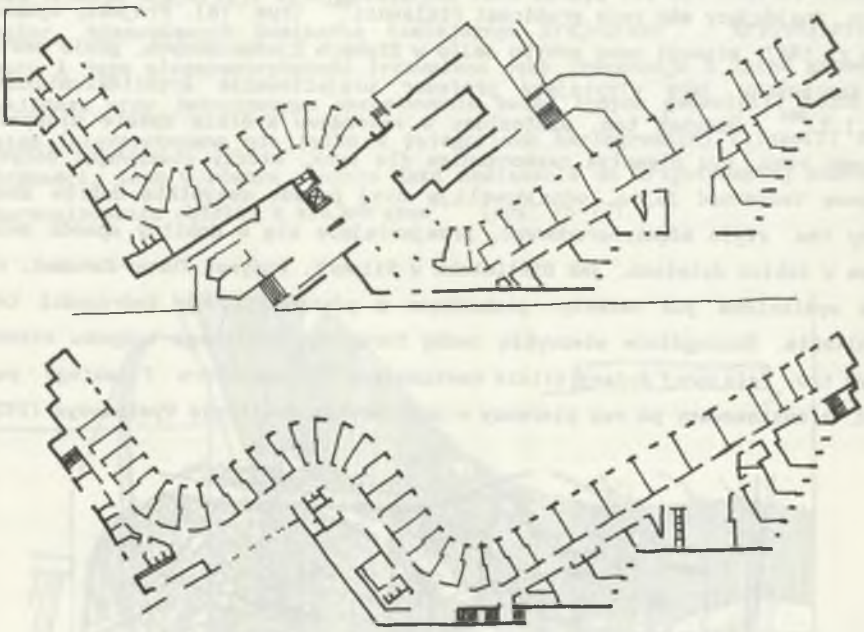
mi, falujący kształt ściany pawilonu w Nowym Yorku uwarunkowany jest na poły komponentami racjonalnymi, na poły zaś irracjonalnymi, stanowiąc wyraz niemal doskonałej harmonii między tymi dwoma pozornie przeciwstawnymi czynnikami w procesie tworzenia formy architektonicznej.

Baker House

Budynkiem, który inicjuje właściwy *okres czerwony*, jest tzw. *Baker House*, czyli dom akademicki Massachussets Instytut of Technology w Cambridge na terenie Stanów Zjednoczonych, pierwszy bardziej znany obiekt projektu *Alvara Aalto*, znajdujący się poza granicami Finlandii[22] (rys. 78). Projekt, wykonany w r. 1947, stanowi owoc pobytu *Aalto* w Stanach Zjednoczonych, gdzie został on zaproszony jako wizytujący profesor projektowania architektonicznego w M.I.T.[23]. Budynek ten, wzniesiony w rekordowo krótkim czasie niespełna jednego roku, był niemałym zaskoczeniem dla tych, którzy obserwując dotychczasową twórczość *Aalto*, odnajdywali w niej przede wszystkim dobrze znane cechy tzw. *stylu międzynarodowego*, przejawiające się w dobitny sposób zwłaszcza w takich dziełach, jak Biblioteka w Viipuri, budynek *Turun-Sanomat*, czy inne wymienione już obiekty, pochodzące z pierwszej fazy twórczości tego architekta. Szczególnie niezwykłą cechę formalną omawianego budynku stanowi motyw tzw. *falującej ściany* silnie nawiązujący do charakteru fińskiego pejzażu, a zastosowany po raz pierwszy w nowojorskim Pawilonie Wystawowym (1939).

Rys. 78. *Alvar Aalto*. Dom akademicki MIT *Baker House* w Cambridge, USA, 1947
Fig. 78. *Alvar Aalto Baker House* - the boarding - school of MIT in Cambridge, USA, 1947

Sam *Aalto* wyjaśniał, że tego rodzaju uformowania bryły podyktowane zostało dążnością do zapewnienia wszystkim mieszkańcom takiego widoku z okna, który nie stwarzałby poczucia ogromu budynku, lecz przeciwnie - zapewniał wrażenie intymności i kameralnej skali[24]. Jest to więc jeden z tych genialnych tricków architektonicznych, stosowanych od wieków przez wybitnych twórców, świadomie wyzyskujących złudzenia optyczne dla osiągnięcia pożądanych efektów przestrzennych (rys. 79).



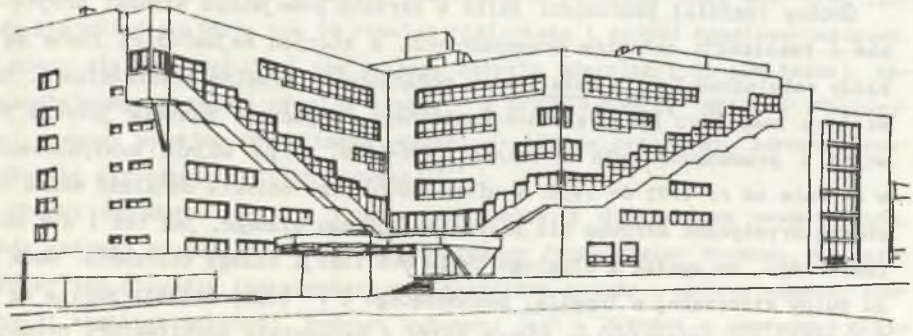
Rys. 79. *Alvar Aalto. Baker House*, rzuty kondygnacji
Fig. 79. *Alvar Aalto Baker House*, storey plans

Jeśli przyjmiemy za pewnik tezę, że architektura powinna być dostosowana nie tylko do fizycznej, ale w równym stopniu i do psychicznej budowy człowieka[25], wówczas wszelkie działania w zakresie budowy formy architektonicznej, zmierzające świadomie do wywoływania ściśle określonych wrażeń u odbiorców, mogą być zinterpretowane jako przesłanki funkcjonalne w szerokim znaczeniu terminu: funkcja. Można więc również przyjąć, że dążenie, którym kierował się *Aalto*, wyginając ściany swego *Baker House*, stanowiło przesłankę funkcjonalną, a tym samym budynek o formie zdeterminowanej przez tego rodzaju przesłankę

może być uznany za kontynuację häringowskiej koncepcji organicznego wywodzenia formy obiektu z jego funkcji.

Stosowanie krzywizn i falujących powierzchni nie jest jednakże w tym obiekcie podyktowane wyłącznie wymaganiami funkcji i dlatego trudno byłoby stwierdzić, że omawiany budynek w jednoznaczny sposób nawiązuje do koncepcji *Häringa*. Krzywoliniowość rzutu stanowi raczej w tym przypadku - jak na to zwraca uwagę *Sigfried Giedion* - kontynuację pewnych tendencji do *uwolnienia architektury od groźby sztywności*[26], dających się zaobserwować już w wiekach wcześniejszych, przede wszystkim w barokowej fasadzie kościoła San Carlo alle Quattro Fontane Francesco Borrominiego (1662-67), w pochodzących z końca XVIII wieku angielskich crescent's w Bath, a współcześnie w niektórych pracach *Le Corbusiera*, jak projekty przebudowy Algieru (1931) czy pawilon Studentów Szwajcarskich w Paryżu (1930-1931). W celu zilustrowania tej tendencji należałoby tu ponadto wspomnieć o większości prac *Gaudiego i Mendelsohna*, w których rezygnacja z kąta prostego stanowi wprawdzie protest przeciwko dotychczasowej, ortogonalnej konwencji formowania przestrzeni, wynikający jednakże z przesłanek nie tyle racjonalnych, ile przede wszystkim estetyczno-formalnych.

Ciemne, nieco ponure w swym plastycznym wyrazie powierzchnie falujących ścian z czerwonej cegły stanowią przeniesienie na grunt amerykański pewnych cech tej fazy twórczości *Aalto*, które wynikają z warunków specyficznie fińskich i jedynie w tym kontekście stają się w pełni zrozumiałe. Stosowanie czerwonej cegły jako głównego materiału konstrukcyjnego było bowiem gospodarczą koniecznością w powojennej Finlandii, gdzie brakowało cementu i stali zbrojeniowej oraz innych podstawowych tworzyw; nie było natomiast konieczno-



Rys. 80. *Alvar Aalto. Baker House*, widok od strony terenów sportowych
Fig. 80. *Alvar Aalto. Baker House*, view from sports recreation area

ścią w Stanach Zjednoczonych i dlatego może być uznane za nieco sztuczny efekt plastyczny (rys. 80).

Powojenna odbudowa mieszkalnictwa i przemysłu

W dziesięcioleciu 1950-1960 zdecydowana większość realizacji *Aalto* powstaje na terenie Finlandii. Fakt ten związany jest przede wszystkim z powojenną odbudową kraju, który poniósł wielkie straty terytorialne i gospodarcze. Utrata bogatej i ludnej prowincji Karelii oraz terenu ujścia rzeki Petsamo do Morza Arktycznego połączona była z koniecznością przesiedlenia prawie jednej piątej części ludności na pozostałe tereny kraju. W wyniku tych zmian należało stworzyć nowe miejsca pracy, wybudować nowe miasta i osiedla - zadania były więc ogromne. I tym razem, podobnie jak po pierwszej wojnie światowej, *Aalto* włącza się w dzieło odbudowy z właściwą sobie energią. Tworzy wtedy cały szereg planów urbanistycznych dla miast, takich jak Oulu, Imatra, Nynashamin i Rovaniemi, zwanego stolicą Laponii. W r. 1941 opracowuje teoretyczny plan miasta eksperymentalnego z pieczołowicie przeprowadzonym podziałem na strefy funkcjonalne, które mogą się rozwijać niezależnie od siebie w taki sposób, że rozwój ten nie powoduje zaburzeń w całym układzie. Obszary mieszkalne zostały podzielone na kilka stref, co wynika z wprowadzenia zróżnicowanych typów zabudowy, uwzględniającej potrzeby i upodobania rozmaitych użytkowników.

W tych trudnych powojennych latach *Aalto* rozwija swoje awangardowe koncepcje mieszkalnictwa, opierając się na zastosowaniu standaryzowanych, przemysłowych elementów budowlanych, które umożliwiałyby jednak pełną elastyczność użytkowania poprzez rozbudowę i przebudowę domów odpowiednio do zmiennych potrzeb ich mieszkańców.

Osobny rozdział twórczości *Aalto* w okresie powojennym stanowi projektowanie i realizacja obiektów przemysłowych, z których najbardziej znane są zakłady celulozowe Sunila koła Imatry połączone z osiedlem mieszkaniowym. Budowa tego kompleksu przemysłowo-mieszkalnego rozpoczęta została jeszcze przed wojną i prowadzona była w latach 1936-1939, a po wojnie kontynuowano ją w okresie od r. 1951 do 1954. W uformowaniu tego obiektu odnaleźć można cechy charakterystyczne zarówno dla *pierwszego okresu białego*, jak też i dla *okresu czerwonego*, co wynika z długiego cyklu realizacji całego założenia. Obok młynu pulpy siarczanej w Toppila, pochodzącego z r. 1930, zakłady Sunila są najwybitniejszym osiągnięciem *Alvara Aalto* w dziedzinie architektury przemysłowej.

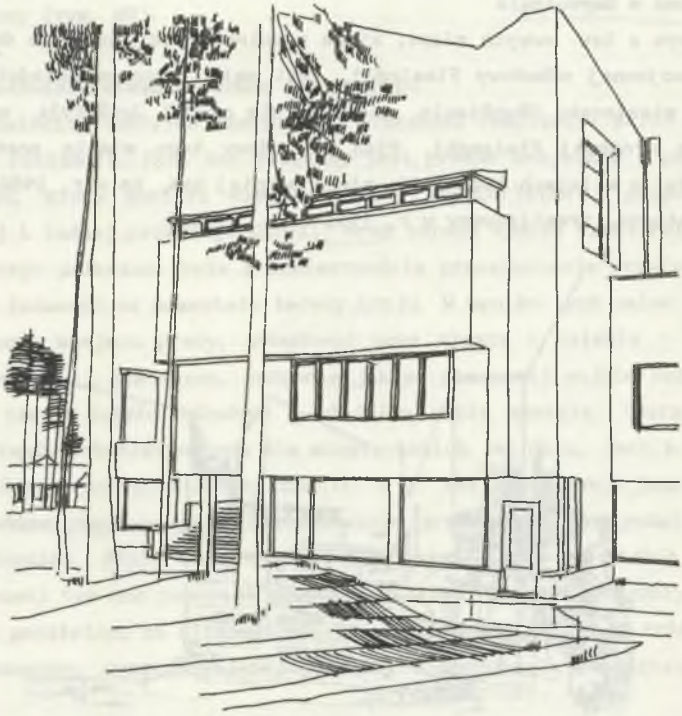
Ratusz w Saynatsalo

Jednym z tzw. *nowych miast*, które rozwinęły się właściwie dopiero w okresie powojennej odbudowy Finalndii, jest małe, liczące zaledwie 3000 mieszkańców miasteczko Säynätsalo, położone nie opodal Jyväskyla, urbanistycznego centrum środowej Finlandii. Plan rozbudowy tego miasta został opracowany przez *Aalto* w latach 1942-1946; nieco później zaś, bo w r. 1950 powstaje projekt ratusza, zrealizowany w r. 1951 (rys. 81-83).

Rys. 81. *Alvar Aalto*. Ratusz w Säynätsalo, 1951, wejście na dziedziniec
Fig. 81. *Alvar Aalto*. Säynätsalo Town Hall, 1951, entrance to the courtyard

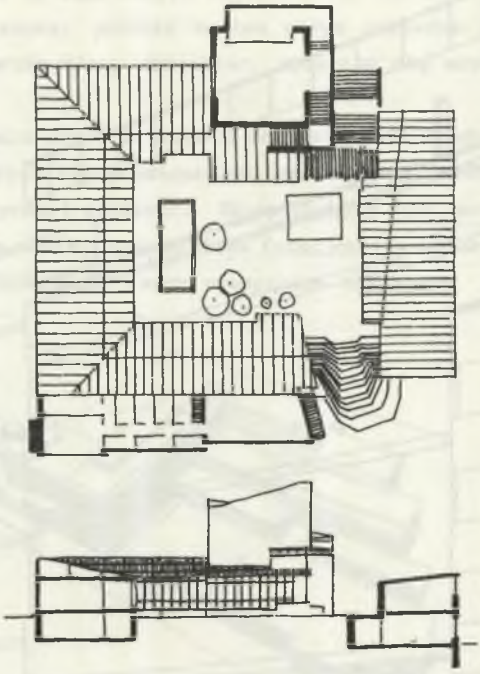
Budynek ten mieści w sobie cały szereg funkcji dodatkowych, co jest typowe dla tego rodzaju obiektów w małych miasteczkach fińskich. Obok biur oraz Izby Rady Miejskiej znajduje się tu również biblioteka i zespół handlowo-usługowy. To nieco dla nas szokujące zestawienie obiektu administracji publicznej, reprezentującego powagę i prestiż władzy - z przyziemnością sklepów i magazynów, stanowi przejaw charakterystycznego dla Finów priorytetu zdrowego rozsądku nad względami utartych konwencji[27].

Obiekt założony jest na rzucie czworoboku z dziedzińcem wewnętrznych, wokół którego grupują się poszczególne człony funkcjonalne budynku. Na dziedziniec ten prowadzą reprezentacyjne, granitowe schody - główny element kompozycji architektonicznej. Budynek wykonany jest w całości z czerwonej cegły i zwieńczony dachem o drewnianej więźbie, pokrytym blachą miedzianą. Rozczłonkowanie założenia na szereg drobnych elementów, stwarza atmosferę kameralności, sprzyjającą zachowaniu ludzkiej skali.



Rys. 82. *Alvar Aalto*. Ratusz w Säynätsalo, budynek rady miejskiej
Fig. 82. *Alvar Aalto*. Säynätsalo Town Hall, 1951, the Town Council's buildings

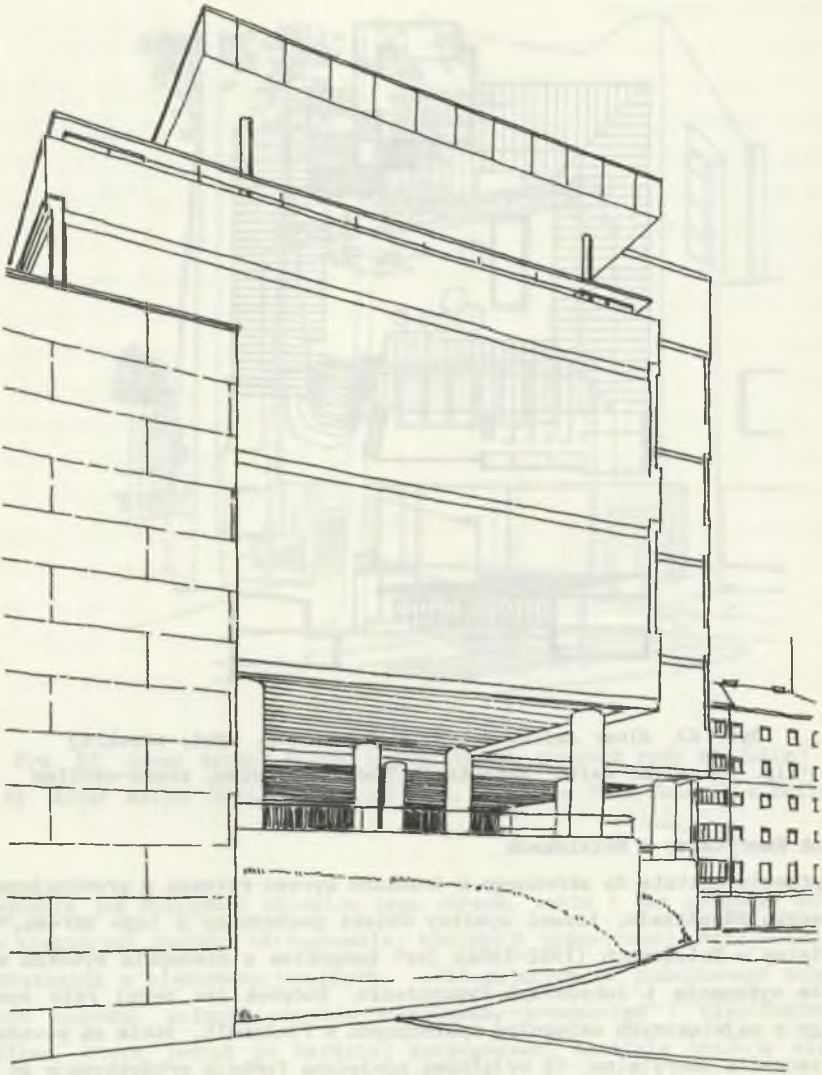
Podobnie jak większość obiektów tego okresu, także i ten odznacza się jedynie niektórymi cechami häringowskiej koncepcji organicznej. Przejawiają się one zwłaszcza w niekonwencjonalnych, odbiegających od *pudełkowego* schematu bryłach budynku, pełnych uskoków i załamań, przesunięć i nieoczekiwanych przenikań, które jednak po bardziej szczegółowej analizie okazują się być pieczołowicie przemyślane i podporządkowane wymaganiom potrzeb użytkowych.



Rys. 83. *Alvar Aalto*. Ratusz w Säynätsalo, rzut, przekrój
Fig. 83. *Alvar Aalto*. Säynätsalo Town Hall, plan, cross-section

Bank Emerytalny w Helsinkach

W przeciwieństwie do skromnego w środkach wyrazu ratusza w prowincjonalnym miasteczku Säynätsalo, trzeci wybitny obiekt pochodzący z tego okresu, Bank Emerytalny w Helsinkach (1952-1956) jest budynkiem o niezwykle wysokim standardzie wykonania i luksusowym wyposażeniu. Budynek ten pełni rolę symbolu jednego z największych osiągnięć społecznych w Finlandii, jakim są powszechne ubezpieczenia emerytalne. Ta wyjątkowa społeczna funkcja predystynuje go niejako do równie wyjątkowej formy. Nie żałowano zatem środków na drogie materiały wykończeniowe: brąz, nikiel, mosiądz i czarna skóra nadają wnętrzom wyraz solidności i pewności, stwarzając poczucie bezpieczeństwa, które powinno kojarzyć się z obiektami, pełniącymi tego rodzaju funkcje. Wrażenie to osiągnięte zostało nie tylko we wnętrzach, lecz również i na elewacjach, odznaczających się niezwykłą precyzją wykończenia i solidnością stosowanych materiałów. Ciemnoczerwone, horyzontalne pasma cegieł, ułożonych z wielką starannością przeplatają się z pasami okien o doskonałym detalu. Zastosowanie cegły

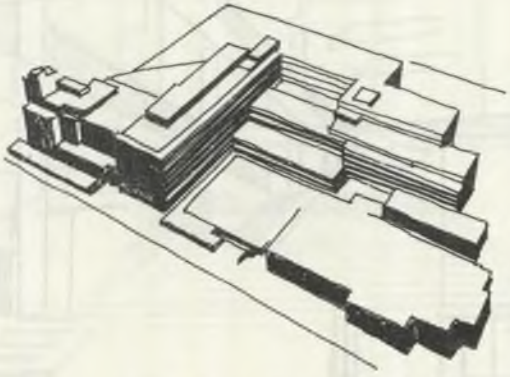


Rys. 84. *Alvar Aalto*. Bank Emerytalny w Helsinkach, 1952-1956, fragment
Fig. 84. *Alvar Aalto*. Pensionary Bank in Helsinki, 1952-1956, a fragment

w obiekcie tej klasy wynikało zresztą nie tyle ze szczególnego upodobania *Aalto* do tego materiału, ile raczej ze wspomnianej uprzednio gospodarczej konieczności, spowodowanej brakiem innych materiałów w powojennej Finlandii. Z tej też konieczności wywodziły się znane eksperymenty *Aalto* z formatami i sposobami układania cegieł, które doprowadziły do bardzo ciekawych plastycz-

nych rezultatów. Były one jednak możliwe tylko w takim kraju, jak Finlandia, w której istnieje szerego małych cegielni, nie nastawionych na wielkoseryjną produkcję przemysłową; jedynie bowiem małym zakładom, mającym raczej rzemieślniczy niż przemysłowy charakter, opłacają się eksperymenty z krótkimi seriami wyrobów.

W ukształtowaniu całości obiektu dominuje dość tradycyjna konwencja formalna przenikających się prostopadłościennych brył, które sprawiają wrażenie masywności i optycznej ciężkości. Skomplikowany rzut poziomy operuje wyłącznie kątem prostym. Jakkolwiek analiza funkcjonalna obiektu ujawnia dość daleko idące podporządkowanie formy wymaganiom użytkowym, jednak nie można się



Rys. 85. *Alvar Aalto*. Bank w Helsinkach, model całości założenia
Fig. 85. *Alvar Aalto*. Bank in Helsinki, the model of the complete building

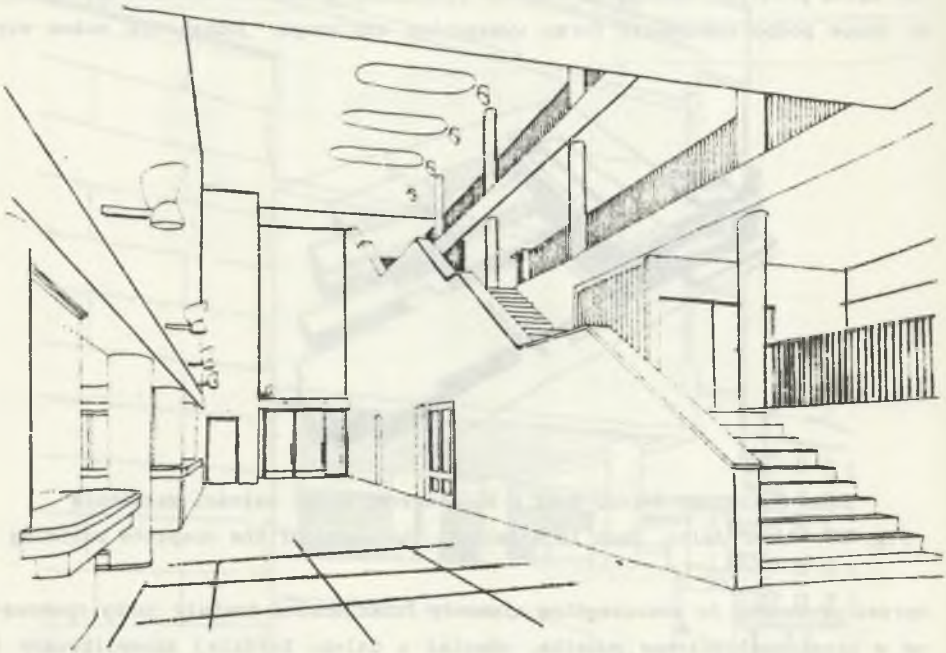
oprzeć wrażeniu, że poszczególne elementy funkcjonalne zostały jakby *opakowane* w prostopadłościenne pudełka, chociaż w daleko bardziej skomplikowany i w końcowym efekcie w znacznie bardziej rzeźbiarski sposób, niż to czynił *Le Corbusier* (rys. 84-85).

Nawiązaniem do koncepcji *Häringa* jest więc w tym obiekcie jedynie rzut i to tylko w pewnym stopniu, a także niektóre detale wyposażenia, jak np. lampy, czy też stoły w sali konferencyjnej. Natomiast całość budynku nie może być traktowana jako przykład jednoznacznej kontynuacji häringowskiego kierunku organicznego.

Uniwersytet w Jyväskylä

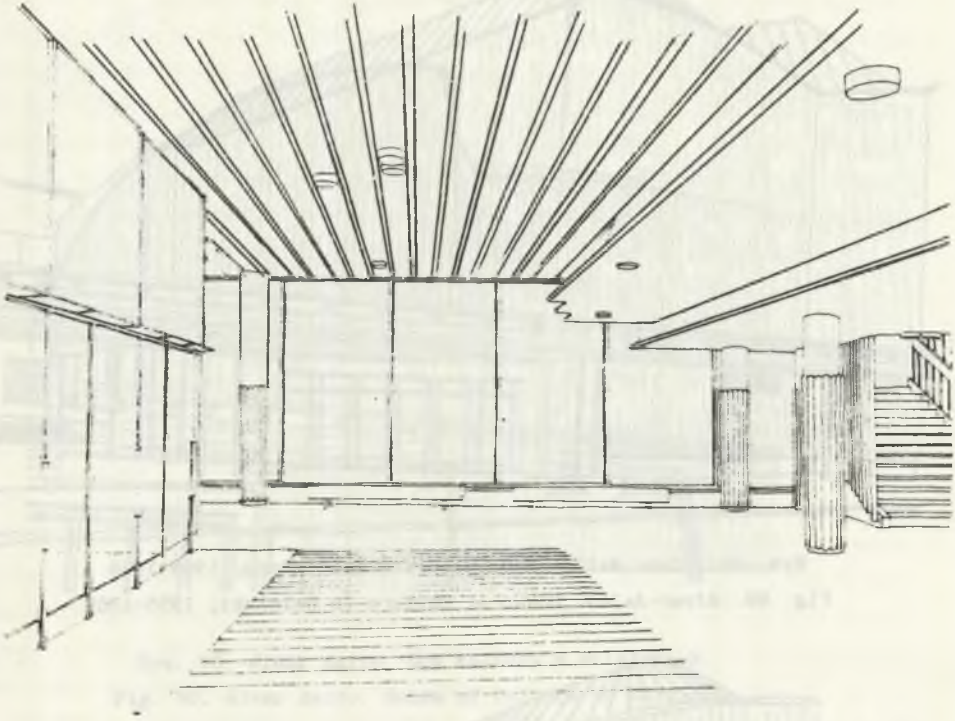
Podobnie jak w dwu poprzednich obiektach, w uniwersytecie w Jyväskylä (1952-1957), który stał się intelektualnym centrum środkowej Finlandii, cechy organiczności häringowskiej ograniczają się jedynie do niektórych, sporadycz-

nych zresztą fragmentów wyposażenia i detali wnętrz. Dotyczy to zwłaszcza hallu głównego i klatki schodowej (rys. 86-87). Trudno byłoby natomiast odnaleźć te cechy w ukształtowaniu całego zespołu, jak również w bryłach poszczególnych budynków, wchodzących w jego skład. Kompleks budynków odznacza się natomiast jedną z cech wrightowskiej koncepcji organiczności, a mianowicie doskonałym wpasowaniem w rzeźbę terenu, z którym zdaje się tworzyć nierozerwalną jedność.



Rys. 86. *Alvar Aalto*. Uniwersytet w Jyväskylä, 1952-1957, klatka schodowa

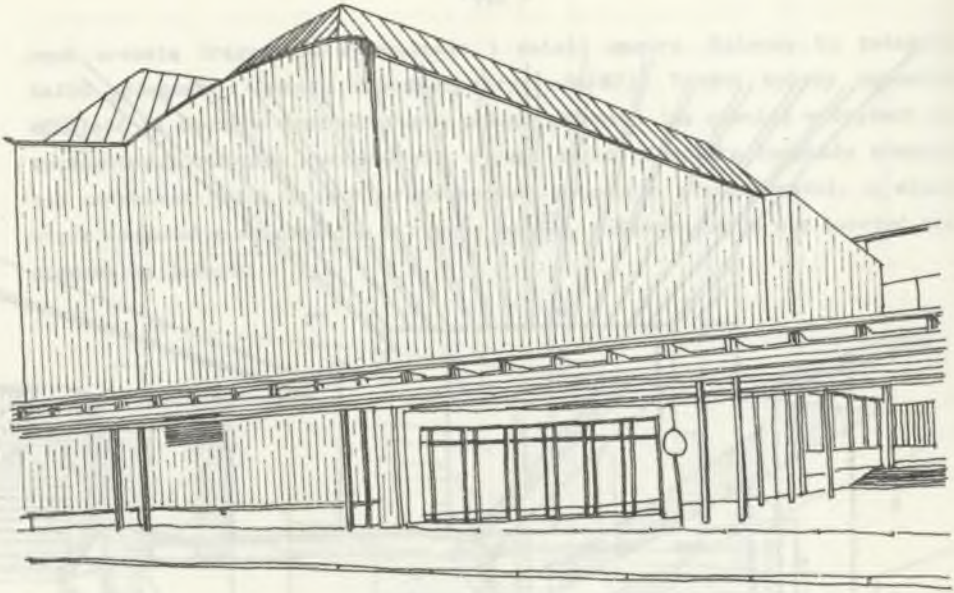
Fig. 86. *Alvar Aalto*. Iyväskylä University, 19952-1957, staircase



Rys. 87. *Alvar Aalto*. Universytet w Jyväskylä, hall główny
Fig. 87. *Alvar Aalto*. Iyväskylä University, main hall

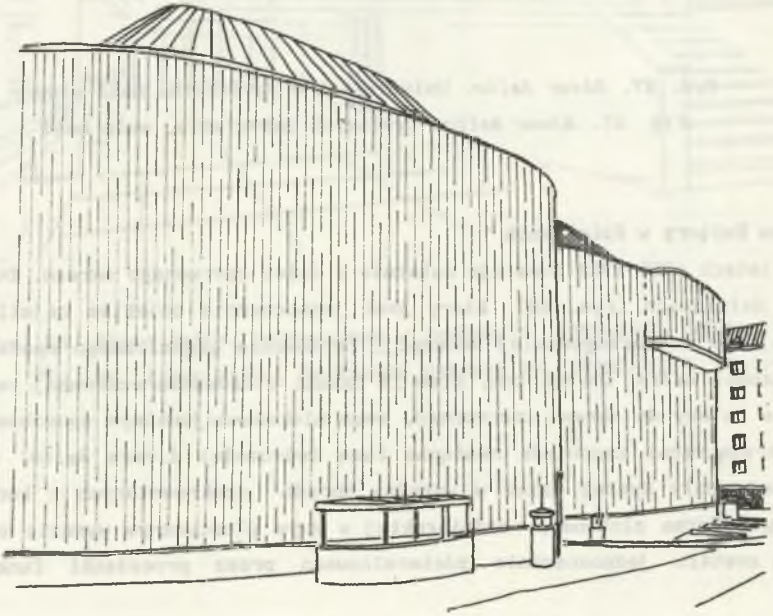
Dom Kultury w Helsinkach

W latach 1955-1958 powstaje ostatnie z dzieł *czerwonego okresu*, Dom Kultury w Helsinkach (rys. 88), który jest jednocześnie obiektem najsilniej nawiązującym do haringowskiej koncepcji formowania organicznego spośród całej twórczości *Aalto*. Obiekt ten, mimo iż dzięki stosowaniu czerwonej cegły formalnie należy do *okresu czerwonego*, swym niekonwencjonalnym sposobem modulacji przestrzeni zapowiada następną fazę twórczości *Alvara Aalto*, w której powstaje cały szereg dzieł w wyraźny sposób spokrewnionych z koncepcjami *Häringa*. Forma złożonej, rzeźbiarskiej w swym plastycznym wyrazie bryły budynku została jednoznacznie zdeterminowana przez przesłanki funkcjonalne



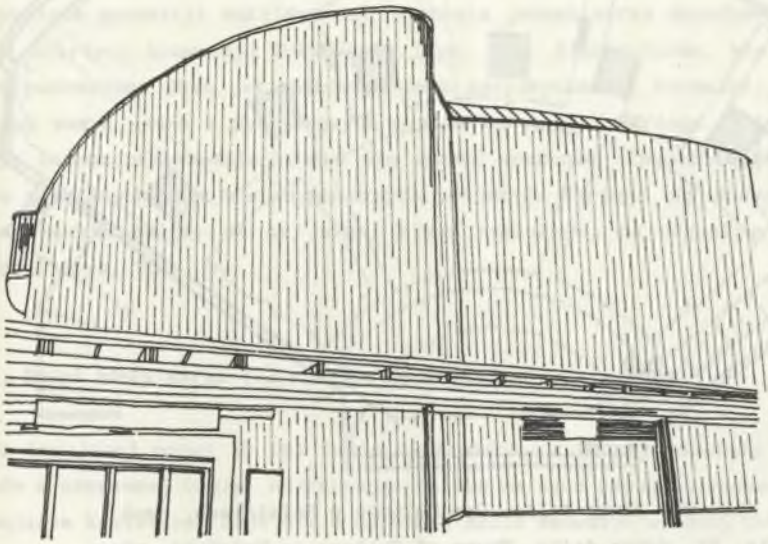
Rys. 88. *Alvar Aalto.* Dom Kultury w Helsinkach, 1955-1958

Fig. 88. *Alvar Aalto.* House of Culture in Helsinki, 1955-1958

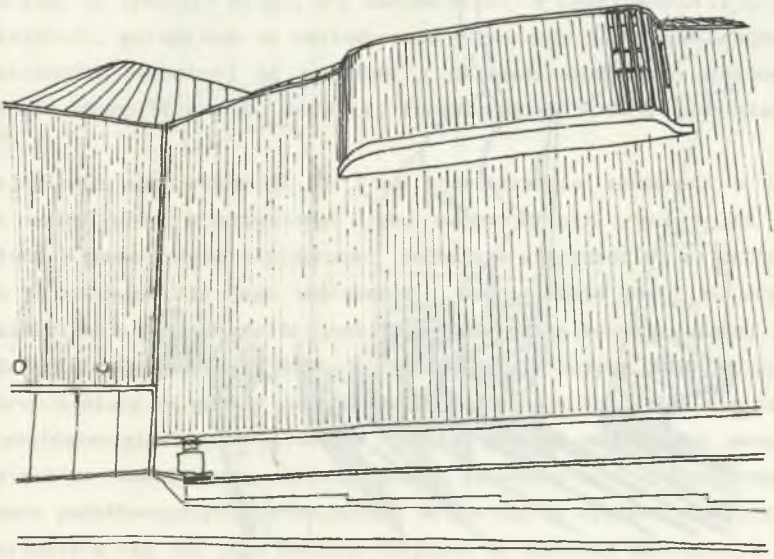


Rys. 89. *Alvar Aalto.* Dom Kultury w Helsinkach

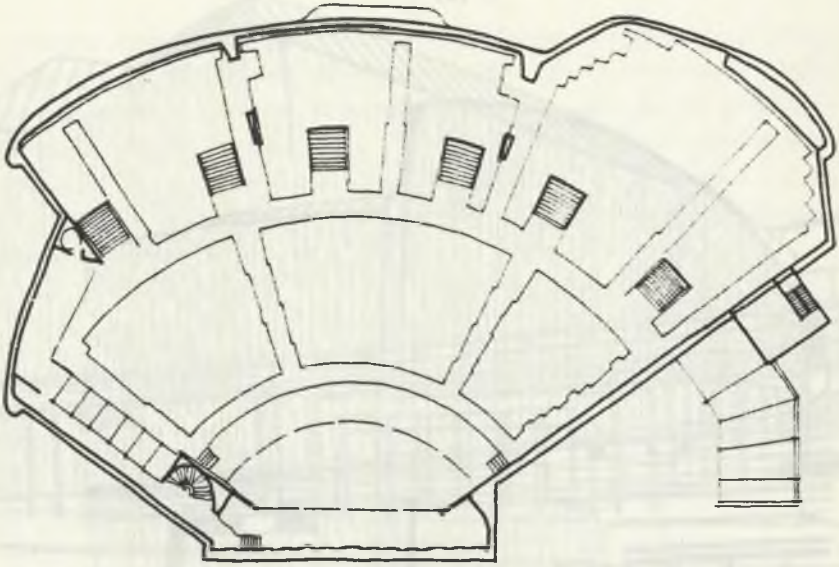
Fig. 89. *Alvar Aalto.* House of Culture in Helsinki



Rys. 90. *Alvar Aalto.* Dom Kultury w Helsinkach
Fig. 90. *Alvar Aalto.* House of Culture in Helsinki



Rys. 91. *Alvar Aalto.* Dom Kultury w Helsinkach
Fig. 91. *Alvar Aalto.* House of Culture in Helsinki



Rys. 92. *Alvar Aalto.* Dom Kultury w Helsinkach, rzut
Fig. 92. *Alvar Aalto.* House of Culture in Helsinki, plan

Rys. 93. *Alvar Aalto.* Dom Kultury w Helsinkach, fragment wnętrza
Fig. 93. *Alvar Aalto.* House of Culture in Helsinki, a fragment of the interior

(rys. 89-91). W rzucie poziomym daje się zauważyć wyraźną preferencję linii krzywych, które mimo iż są odcinkami okręgów, a tym samym podporządkowują się dyscyplinie geometrii euklidesowej, stanowią jednak wyraz świadomej rezygnacji z utartych konwencji formowania (rys. 92). Nieregularna, wielowidokowa bryła pozbawiona jest jakichkolwiek cech aprioryczności formalnej, spełniając tym samym jeden z podstawowych postulatów teorii *Häringa*. Dzięki wymienionym cechom uformowania trudno się oprzeć wrażeniu - podobnie jak w przypadku niektórych skrajnie organicznych projektów *Häringa* czy *Scharouna* - że forma obiektu należy do tej samej klasy kształtów, co organizmy roślin i zwierząt (rys. 93).

4. Drugi *biały okres* (od r. 1955 do 1976)

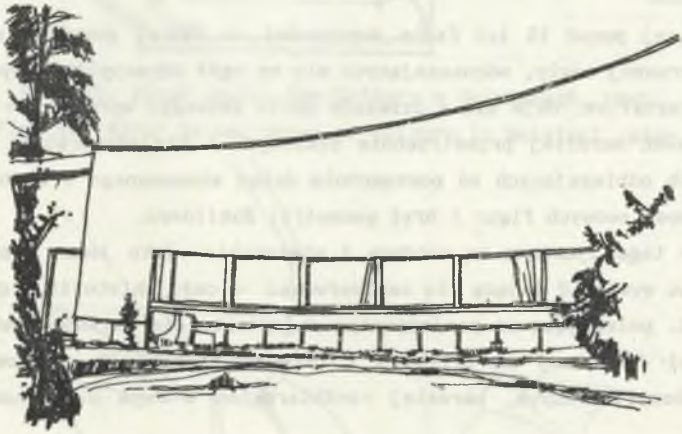
Po trwającej ponad 15 lat fazie twórczości, w której powstało wiele budynków z czerwonej cegły, odznaczających się na ogół zdyscyplinowanym, geometryzującym kształtem, daje się w dziełach *Aalto* zauważyć wyraźny zwrot w kierunku uformowań bardziej przestrzennie złożonych i niejednokrotnie w zdecydowany sposób odbiegających od powszechnie dotąd stosowanego w architekturze repertuaru podstawowych figur i brył geometrii *Euklidesa*.

Przyczyny tego zjawiska są złożone i wielorakie. Jako jedną z naczelnych należałoby tu wymienić dającą się zaobserwować w całej historii architektury prawidłowość, polegającą na periodycznym pojawieniu się okresów dyscypliny i lakoniczności formalnej na przemian z okresami dominacji uformowań przestrzennie skomplikowanych, bardziej rzeźbiarskich w swym plastycznym wyrazie[28].

Pojawienie się tendencji do form przestrzennie złożonych w twórczości *Aalto* można więc interpretować jako swego rodzaju reakcję na *pudełkową* oschłość i geometryczną lapidarność, cechujące większość dzieł zaliczanych do dwóch poprzednich faz jego twórczości. Jednocześnie zwrot ku uformowaniom rzeźbiarskim w pracach *Aalto* jest przejawem ogólnie występującej po latach pięćdziesiątych tendencji, którą *Sigfried Giedion* nazywa *dążeniem do uwolnienia architektury od groźby usztywnienia*[29]. Reakcja ta datuje się od początku lat pięćdziesiątych i obserwowana jest w pracach większości awangardowych architektów, nawet tych, którzy dotąd konsekwentnie kontynuowali zasady kierunku *pudełkowego-geometryzującego*. Wystarczy tu wymienić Kaplicę *Ronchamp Le Corbusiera* czy też jego Pawilon Philipsa na wystawie światowej w Brukseli, a także gmachy Chandigarhu w Pendżabie.

Studio w Munkinniemi

W r. 1955 *Aalto* buduje własną pracownię architektoniczną na przedmieściu Helsinek w Munkinniemi, położoną naprzeciw jego domu, wzniesionego 20 lat wcześniej. Pracownia ta dzięki białej barwie swych ścian może być uznana za dzieło, otwierające następną fazę twórczości *Aalto* określaną mianem *drugiego białego okresu*. Znajduje się tu kreślarnia o białych ścianach, której pracuje zaledwie trzynastu kreślarzy. Sąsiaduje z nią oddzielne atelier samego *Aalto*, gdzie wykonywane są konkursy i inne specjalne projekty. Tam także przyjmuje się klientów. Obok zlokalizowana jest modelarnia, dalej pokój próbek i mała, prywatna kreślarnia mistrza, a na niższej kondygnacji pokój recepcyjny i biuro dla dwóch sekretarek. Tarasowy dziedziniec służy jako miejsce, gdzie przyjmuje się większe grupy gości (rys. 94).

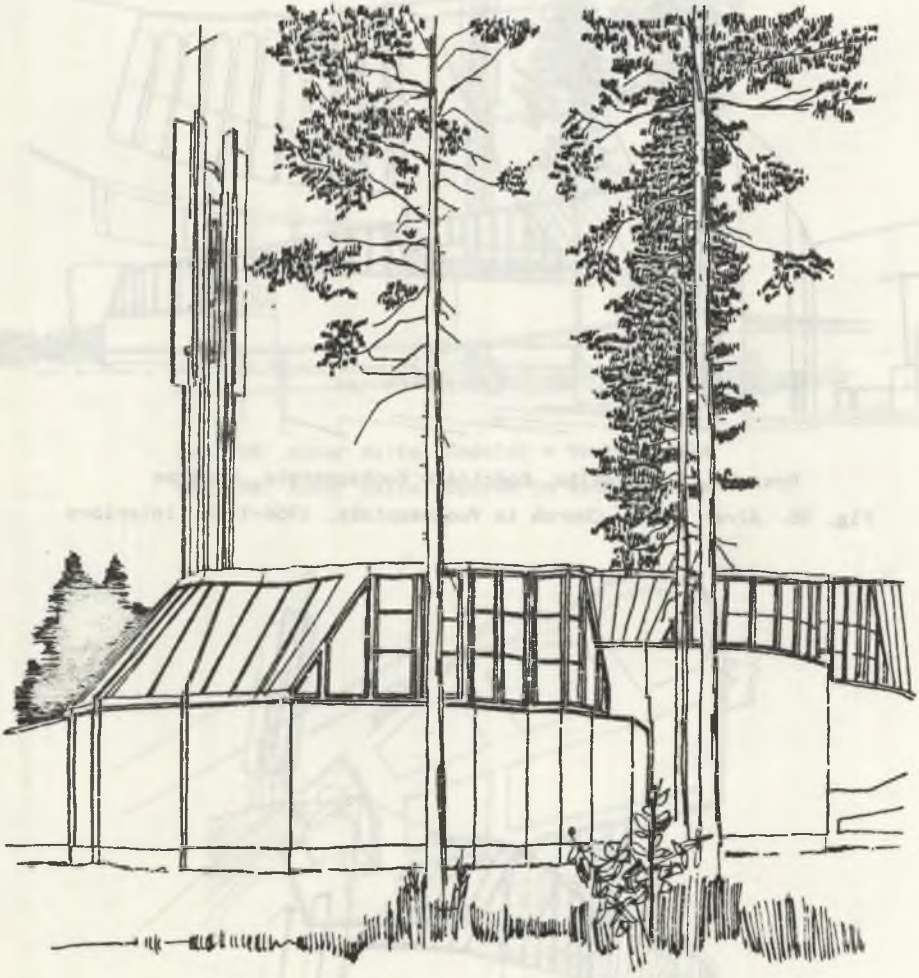


Rys. 94. *Alvar Aalto*. Studio w Munkinniemi, 1955
Fig. 94. *Alvar Aalto*. Munkinniemi Studio, 1955

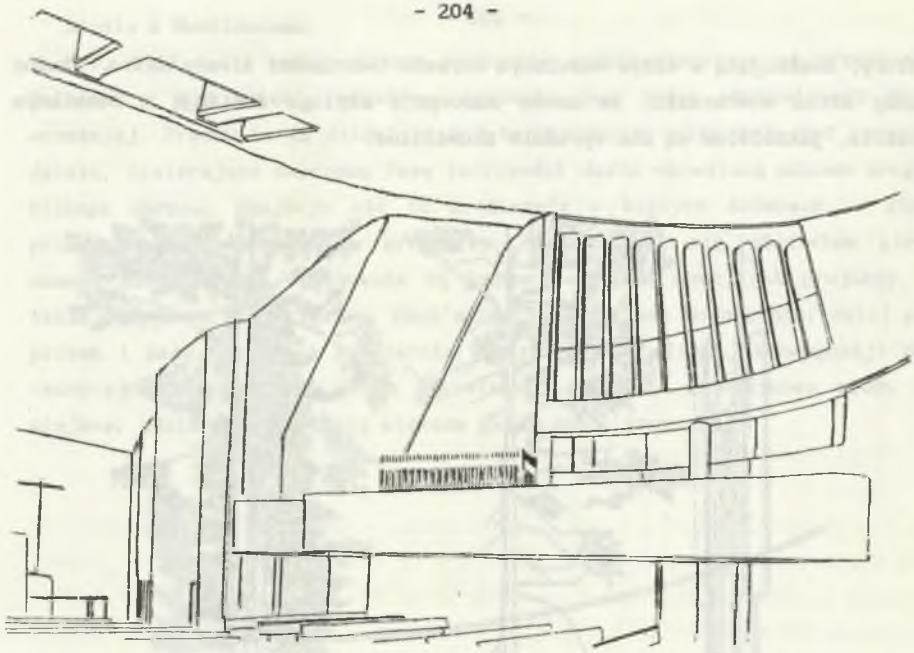
Kościół w Vuoksenniska

Jedną z pierwszych wybitnych prac, posiadających wszystkie cechy omawianej fazy twórczości *Aalto* jest kościół w miejscowości Vuoksenniska, zrealizowany w latach 1956-1958 (rys. 95-96). W wysokim stopniu przestrzennie złożona bryła (rys. 97-99) oraz skomplikowany rzut, unikający kątów prostych, a operujący w zamian kątami ostrymi i rozwartymi, a także licznymi liniami krzywymi, stanowią cechy sprawiające, iż dzieło to w zdecydowany sposób wyłamuje się z dotychczasowej ortogonalnej konwencji formowania obiektów architektonicznych. Owa geometryczna złożoność podyktowana tu została po części wymaganiami funkcji, częściowo zaś tendencją do rzeźbiarskiego formowania archi-

tektury, dominującą w całym omawianym okresie twórczości *Alvara Aalto*. Trudno byłoby zatem stwierdzić, że cechy koncepcji *Häringa* dominują w omawianym obiekcie, jakkolwiek są one wyraźnie zauważalne.

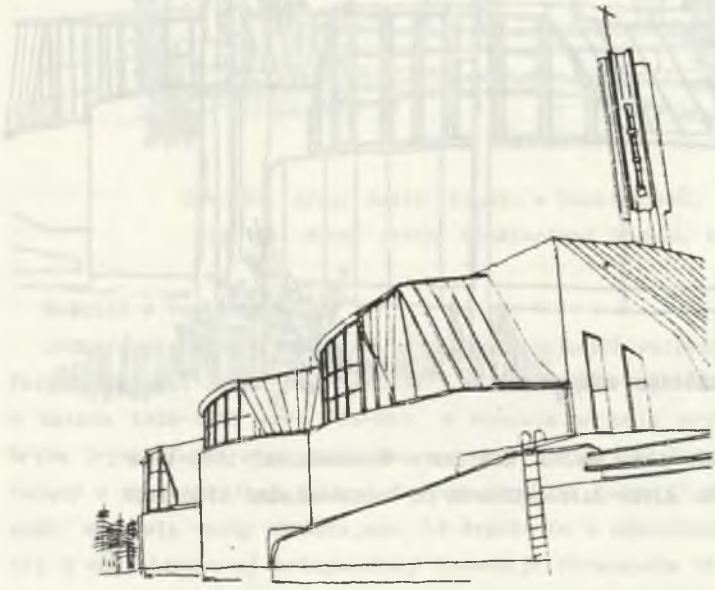


Rys. 95. *Alvar Aalto*. Kościół w Vuoksennisk, 1956-1958
Fig. 95. *Alvar Aalto*. Church in Vuoksenniska, 1956-1958



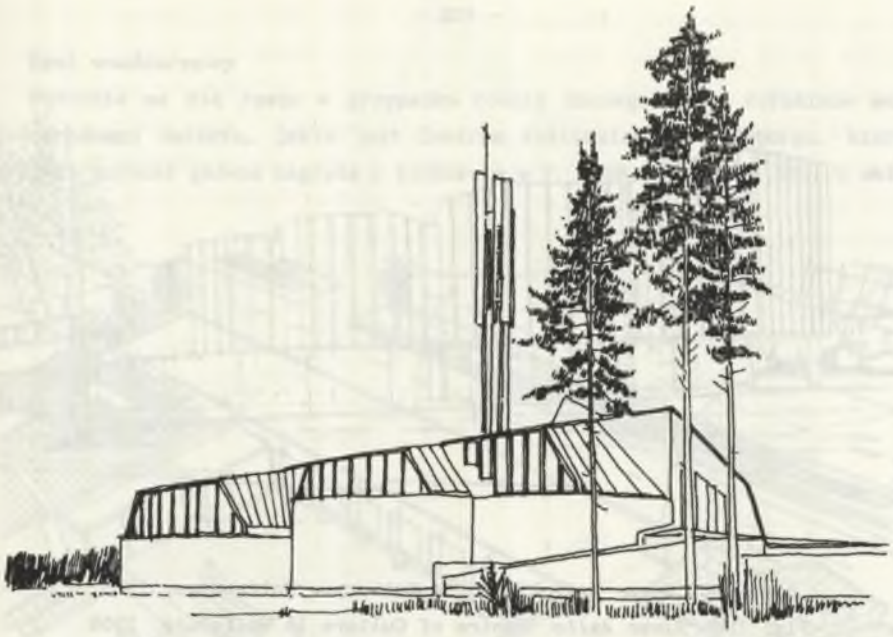
Rys. 96. *Alvar Aalto.* Kościół w Vuoksenniska, wnętrze

Fig. 96. *Alvar Aalto.* Church in Vuoksenniska, 1956-1958, interiors

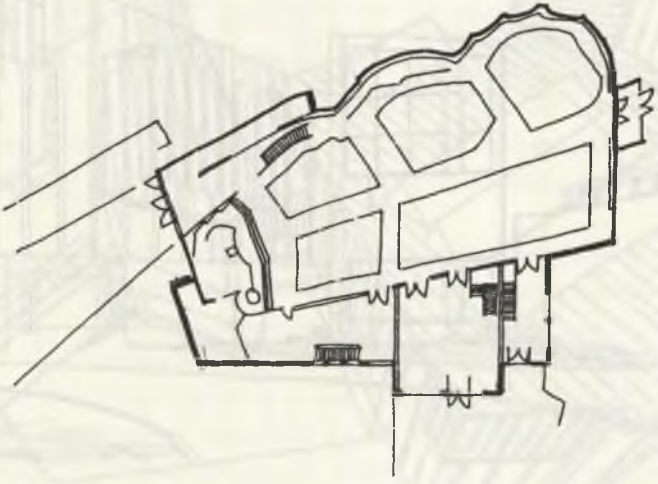


Rys. 97. *Alvar Aalto.* Kościół w Vuoksenniska

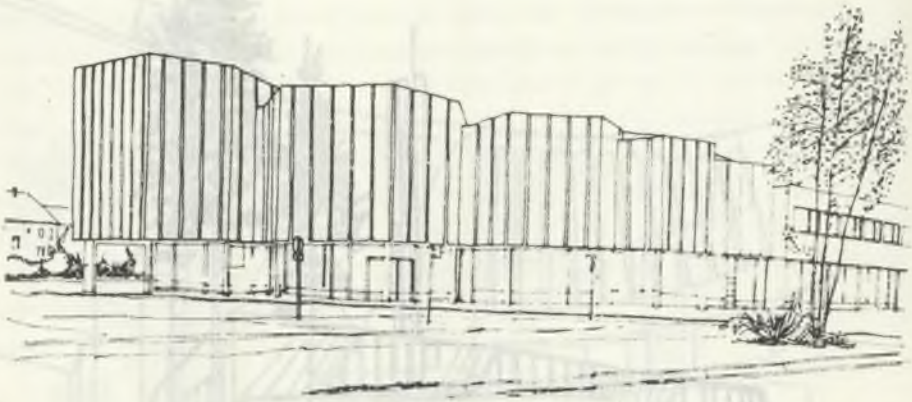
Fig. 97. *Alvar Aalto.* Church in Vuoksenniska



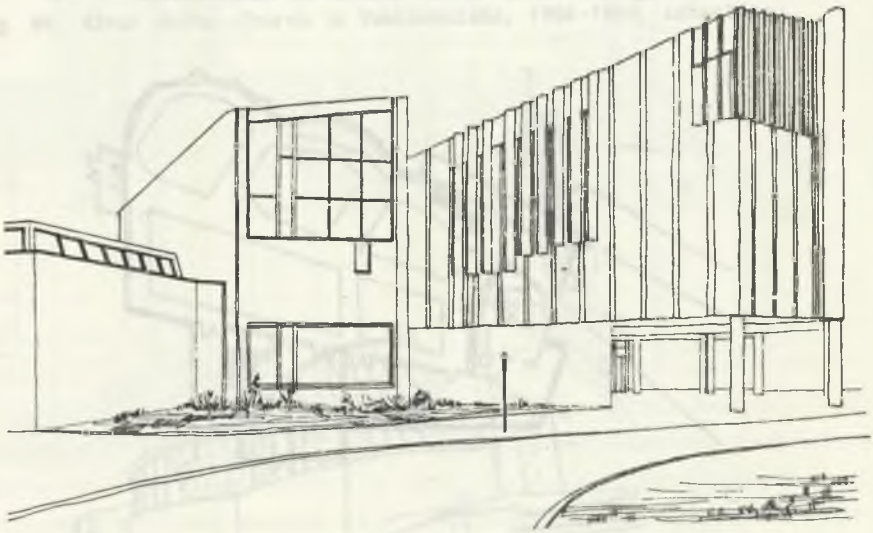
Rys. 98. *Alvar Aalto*. Kościół w Vuoksenniska
Fig. 98. *Alvar Aalto*. Church in Vuoksenniska



Rys. 99. *Alvar Aalto*. Kościół w Vuoksenniska, rzut
Fig. 99. *Alvar Aalto*. Church in Vuoksenniska, plan



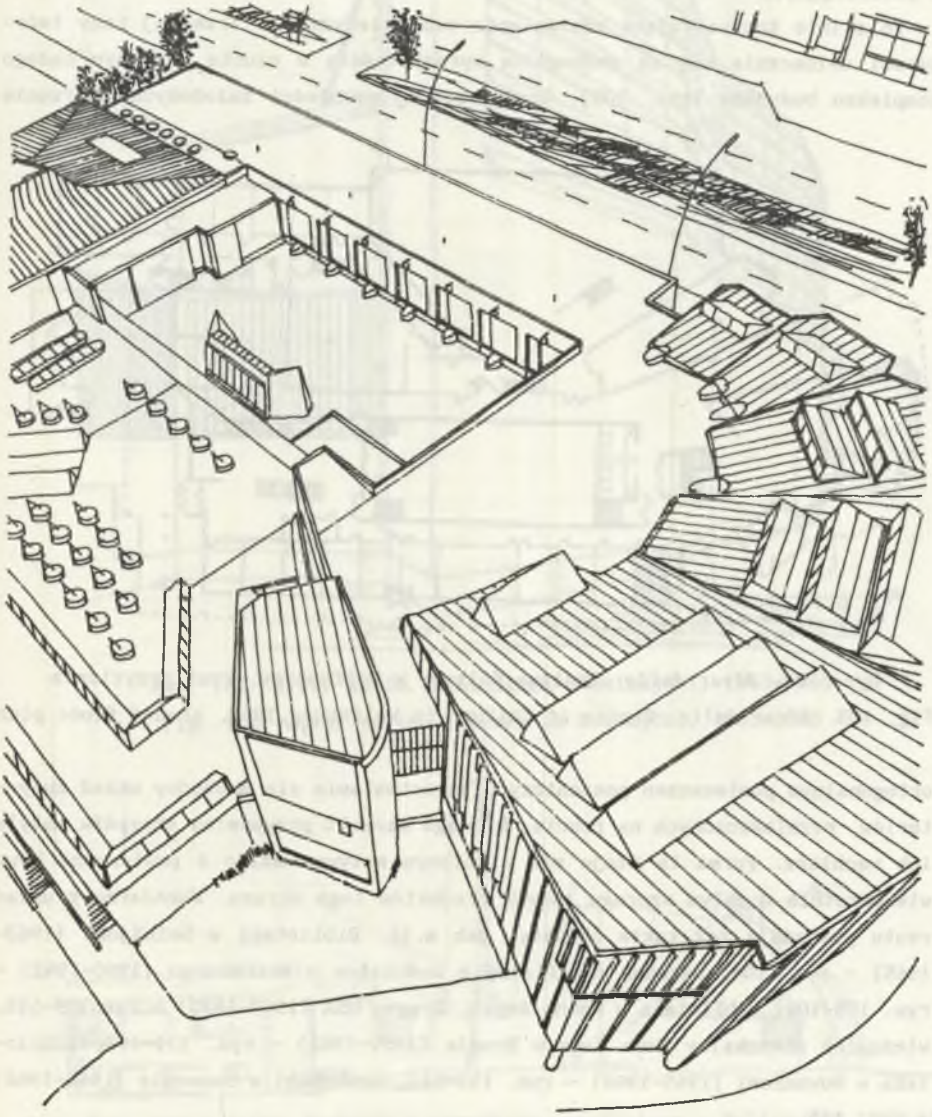
Rys. 100. *Alvar Aalto*. Centrum Kultury w Wolfsburgu, 1958
Fig. 100. *Alvar Aalto*. Centre of Culture in Wolfsburg, 1958



Rys. 101. *Alvar Aalto*. Centrum Kultury w Wolfsburgu
Fig. 101. *Alvar Aalto*. Centre of Culture in Wolfsburg, 1958

Rzut *wachlarzowy*

Podobnie ma się rzecz w przypadku równie znanego, lecz formalnie mniej jednorodnego obiektu, jakim jest Centrum Kulturalne w Wolfsburgu, którego projekt uzyskał główną nagrodę w konkursie w r. 1958 (rys. 100-102). W obiek-

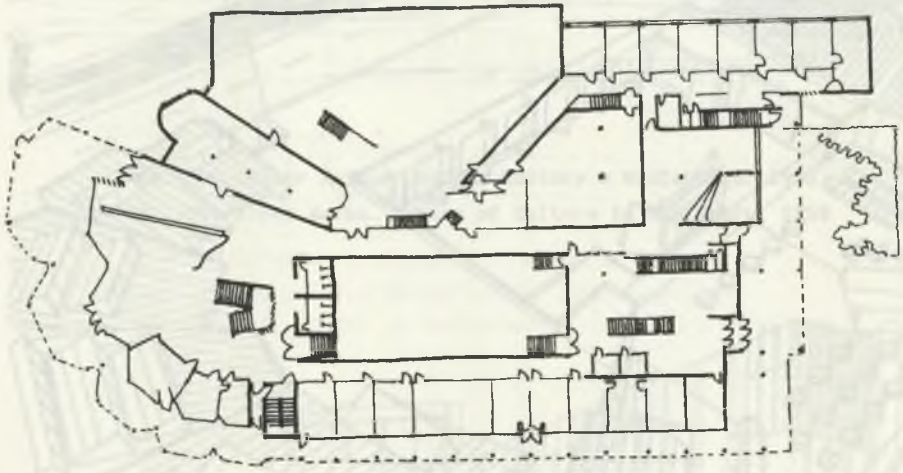


Rys. 102. *Alvar Aalto.* Centrum Kultury w Wolfsburgu

Fig. 102. *Alvar Aalto.* Centre of Culture in Wolfsburg, 1958

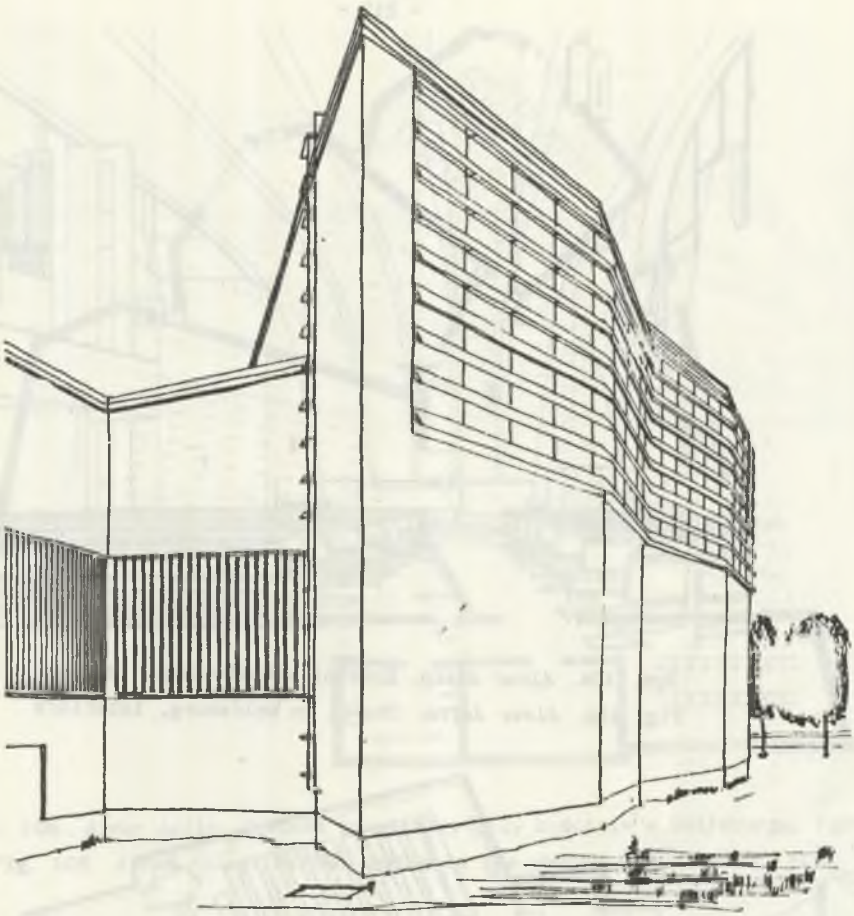
cie tym, ukończonym ostatecznie dopiero w r. 1963, daje się jeszcze wyraźnie zauważyć cechy *pierwszego białego okresu*, który można też nazwać okresem corbusierowskim, polegające na stosowaniu prostych, najczęściej prostopadłościennych brył geometrycznych oraz - w części budynku - nowe cechy *drugiego białego okresu* w postaci uformowań wprawdzie także podporządkowanych dyscyplinie geometrii euklidesowej, lecz o wiele bardziej przestrzennie złożonych i posiadających zdecydowanie rzeźbiarski charakter.

To silnie kontrastujące zestawienie cech pierwszej i trzeciej fazy twórczości uwidacznia się ze szczególną wyrazistością w rzucie poziomym całego kompleksu budynków (rys. 103). Geometrycznej oschłości założonych na rzucie



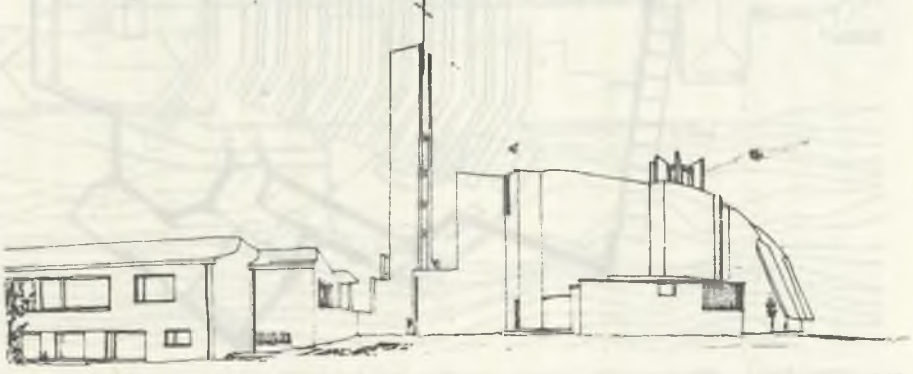
Rys. 103. *Alvar Aalto*. Centrum Kultury w Wolfsburgu, rzut przyziemia
Fig. 103. *Alvar Aalto*. Centre of Culture in Wolfsburg, 1958, ground floor plan

ortogonalnym pomieszczeń pomocniczych przeciwstawia się swobodny układ audytoriów, rozmieszczonych na rzucie, którego kształt przypomina skrzydła motyla lub wachlarz. Forma ta staje się ulubionym motywem *Aalto* i powtarzana bywa wielokrotnie w całym szeregu innych projektów tego okresu. *Wachlarzowy* układ rzutu posiadają też takie obiekty, jak m.in. Biblioteka w Seinäjoki (1963-1965) - rys. 104, ośrodek parafialny z kościołem w Wolfsburgu (1960-1962) - rys. 105-108, Biblioteka w Mount Angel, Oregon USA (1967-1970) - rys. 109-110, wieżowiec mieszkalny *Neue Vahr* w Bremie (1959-1962) - rys. 111-112, Biblioteka w Rovaniemi (1965-1968) - rys. 113-114, *Schönbühl* w Lucernie (1966-1968) - rys. 115.



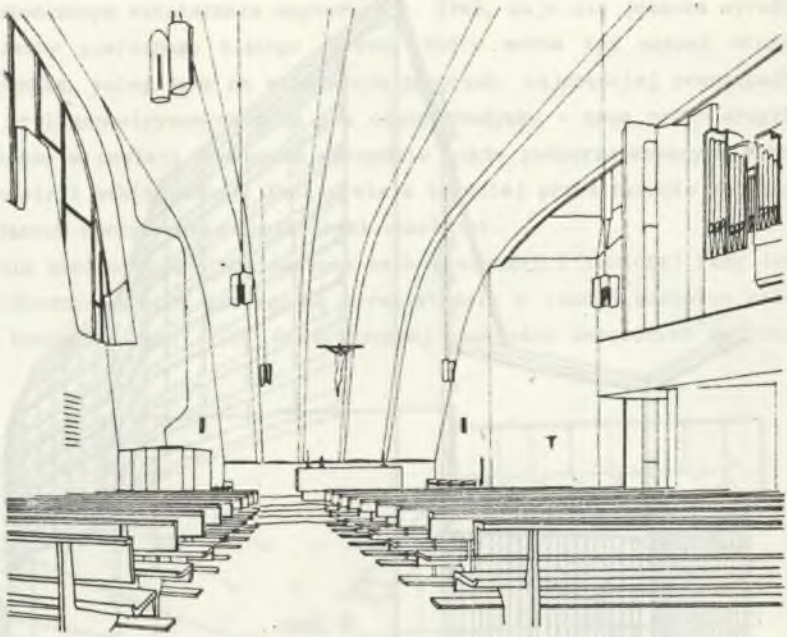
Rys. 104. *Alvar Aalto.* Biblioteka w Seinajöki, 1963-1965

Fig. 104. *Alvar Aalto.* Library in Seinajöki, 1963-1965



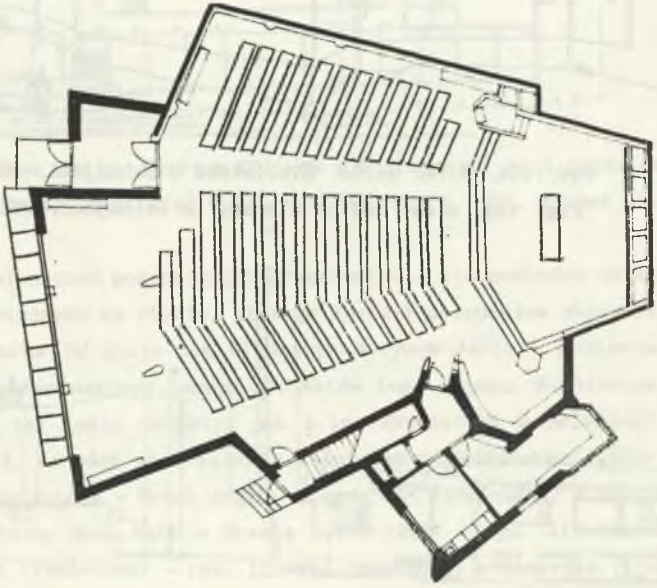
Rys. 105. *Alvar Aalto.* Kościół z ośrodkiem parafialnym w Wolfsburgu, 1960-1962

Fig. 105. *Alvar Aalto.* Church with a parish centre in Wolfsburg, plan



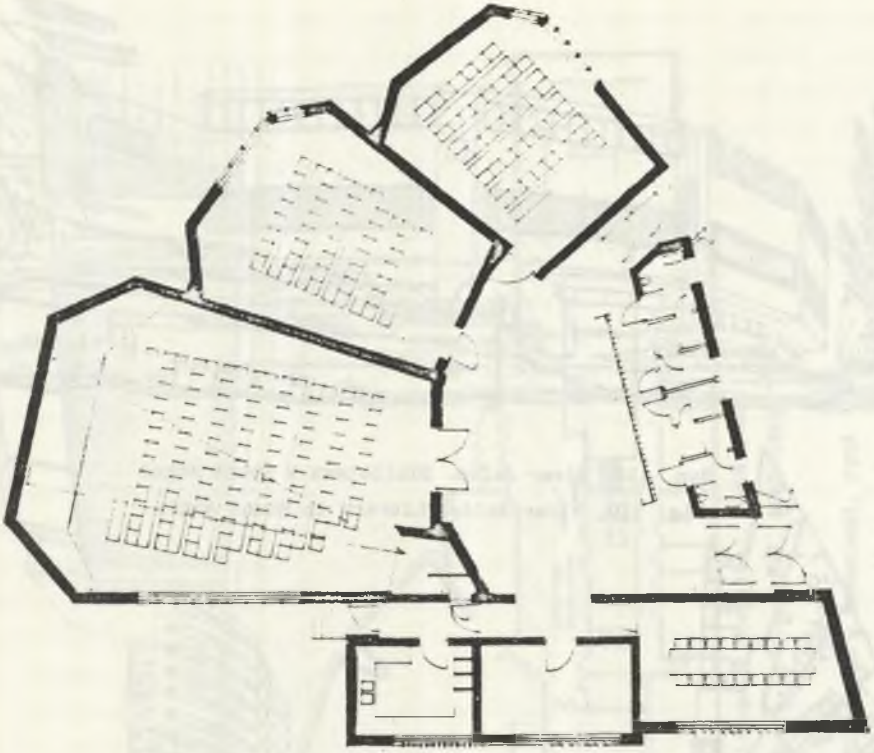
Rys. 106. *Alvar Aalto.* Kościół w Wolfsburgu, wnętrze

Fig. 106. *Alvar Aalto.* Church in Wolfsburg, interiors

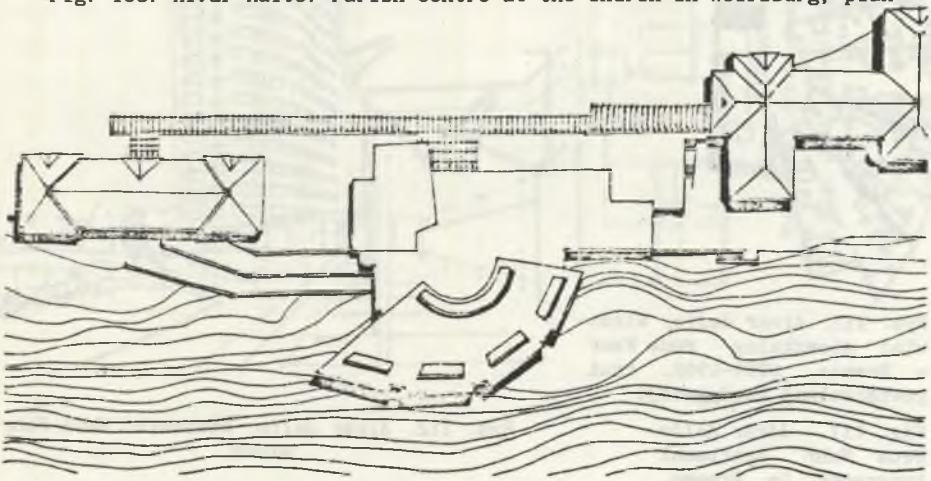


Rys. 107. *Alvar Aalto.* Kościół w Wolfsburgu, rzut

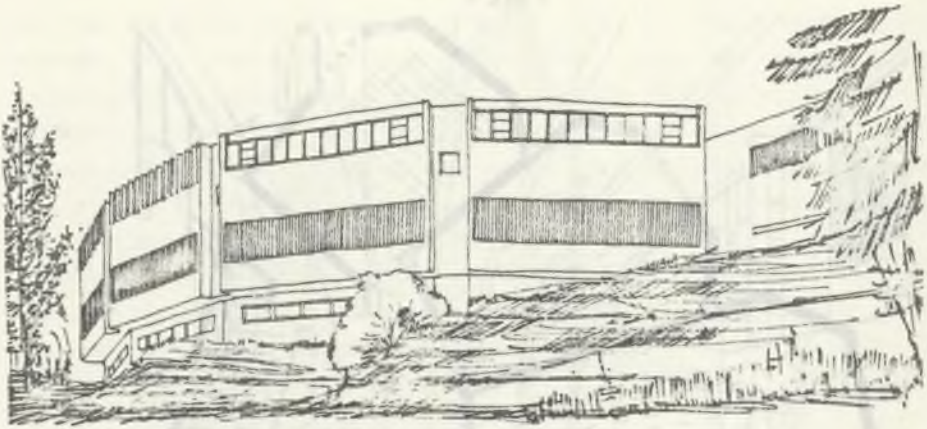
Fig. 107. *Alvar Aalto.* Church in Wolfsburg, plan



Rys. 108. *Alvar Aalto.* Ośrodek parafialny przy kościele w Wolfsburgu, rzut
Fig. 108. *Alvar Aalto.* Parish centre at the church in Wolfsburg, plan

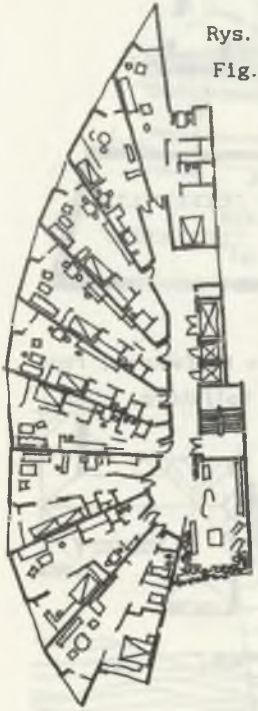


Rys. 109. *Alvar Aalto.* Biblioteka w Mount Angel, Oregon USA, 1967-1970
Fig. 109. *Alvar Aalto.* Library in Mount Angel, Oregen USA, 1967-1970



Rys. 110. *Alvar Aalto*. Biblioteka w Mount Angel

Fig. 110. *Alvar Aalto*. Library in Mount Angel

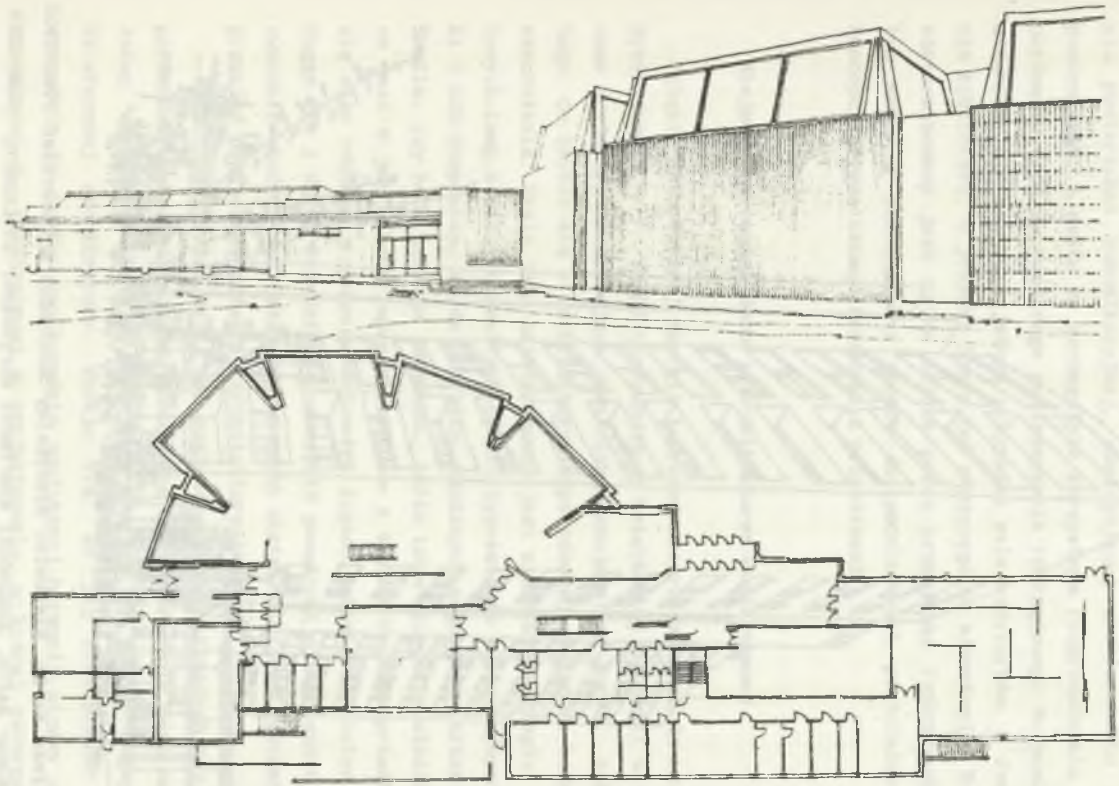


Rys. 111. *Alvar Aalto*. Wieżowiec mieszkalny *Neue Vahr* w Bremie, 1959-1962, rzut powtarzalnej kondygnacji

Fig. 111. *Alvar Aalto*. *Neue* Vahr apartment kyscraper in Bremen, 1959-1962, typical storey plan

Rys. 112. *Alvar Aalto*. Wieżowiec *Neue Vahr*, widok

Fig. 112. *Alvar Aalto Neue Vahr* skyscraper, view

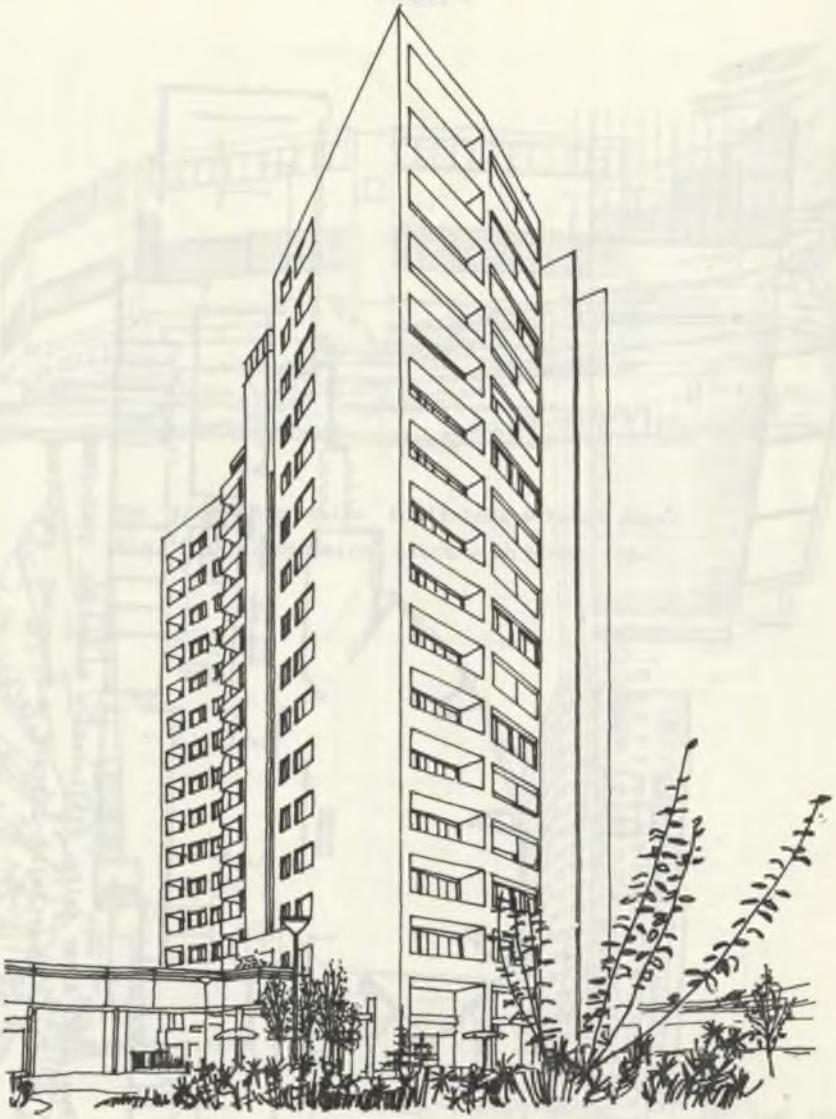


Rys. 113. *Alvar Aalto.* Biblioteka w Rovaniemi, 1965-1968

Fig. 113. *Alvar Aalto.* Library in Rovaniemi, 1965-1968

Rys. 114. *Alvar Aalto.* Bibliteka w Rovaniemi, rzut

Fig. 114. *Alvar Aalto.* Library in Rovaniemi, plan



Rys. 115. *Alvar Aalto.* Wieżowiec mieszkalny *Schönbühl* w Lucernie, 1966-1968

Fig. 115. *Alvar Aalto. Schönbühl* apartment skryscaper in Luzern, 1966-1968

Funkcjonalna dogodność tego układu polega przede wszystkim na zmniejszeniu powierzchni komunikacyjnej, obsługującej wachlarzowato ułożony zespół pomieszczeń, a nadto na szczególnie korzystnym rozprowadzeniu użytkowników i skróceniu dróg ze wspólnego pomieszczenia rozrządowego do pomieszczeń obsługiwanych, którymi są w jednym przypadku sale audytoriów, w innym pomieszczenia biblioteki, w jeszcze innym zaś poszczególne mieszkania. Rzut *wachlarzowy* zdeterminowany jest zatem ściśle przez przesłanki funkcnonalne, nawiązując tym samym w jednoznaczny sposób do podstawowych postulatów häringowskiej koncepcji organicznego formowania przestrzeni.

Miejsce twórczości *Aalto* w architekturze współczesnej

Dzięki niespotykanej energii twórczej *Alvara Aalto* aż do ostanich dni jego życia (zmarł w r. 1976) wychodziły z helsińskiej pracowni w świat coraz to nowe projekty, zadziwiające swą niekonwencjonalną formą, tak odmienną od tego, co zwykło się w architekturze współczesnej uważać za wzór godny rozpowszechniania. Skala jego zainteresowań jest niezwykle rozległa: od naczyń stołowych, lamp, mebli i rozmaitych detali wyposażenia wnętrz ,poprzez całe budynki i ich kompleksy, aą do wielkich, złożonych organizmów urbanistycznych, jak Sunila, czy nowe centrum Helsinek. *Aalto* interesuje się właściwie wszystkim, co jest w jakikolwiek sposób związane z kształtowaniem przestrzeni; zajmuje się więc również z dużym powodzeniem zagadnieniami wzornictwa przemysłowego, mogąc się i w tej dziedzinie poszczycić poważnymi osiągnięciami. Wystarczy tu wymienić choćby zaprojektowany przezeń statek handlowy, uważany za najlepszy przykład powojennej fińskiej architektury okrętów[30].

Twórczość *Alvara Aalto* pod względem ilości wykonanych projektów może być porównana chyba tylko z twórczością *Le Corbusiera*; nie jest natomiast rzeczą łatwą określenie roli, jaką odegrała ona i nadal odgrywa w rozwoju XX-wiecznej architektury. Wydaje się, że jej niezwykłość polega przede wszystkim na rzadko współcześnie spotykanej harmonii między czynnikami emocjonalnymi i racjonalnymi w projektowaniu, w której zaburzeniach *Sigfried Giedion* dopatruje się głównej przyczyny wszelkich nieszczęść naszego wieku[31]. *Aalto* może być bowiem uznany za jednego z najwybitniejszych eksponentów rozwijającej się pod koniec lat pięćdziesiątych tendencji do uformowań rzeźbiarskich w architekturze, które są jednak w jego twórczości w równym stopniu uwarunkowane przesłankami racjonalnymi, co i nadracjonalnymi, w przeciwieństwie do wielu innych współczesnych przejawów tej tendencji, zdeterminowanych głównie przez czynniki emocjonalne.

Jako jeden z pierwszych modernistów *Aalto* osiąga w większości swych dojrzałych prac to, co zostało przez modernizm zagubione, czy raczej zaniedbane - harmonijną jedność z naturą. Staje się ona dla tego architekta nie tylko źródłem inspiracji formalnej, ale także wzorem metody postępowania sprawiając, że jego dzieła uzyskują uniwersalny sens jako wynaczniki ludzkiej kondycji w całym systemie kosmosu, którego człowiek jest jednym z elementów i z którego rytmami powinien współgrać.

ZAKOŃCZENIE

W latach pięćdziesiątych naszego stulecia w architekturze światowej daje się zauważyć wyraźną tendencję do rezygnacji z prostych, lakonicznych form geometrycznych na rzecz uformowań o skomplikowanych kształtach, trudnych do ujęcia w kategoriach geometrii *Euklidesa*, a zatem i do odwzorowania w systemie współrzędnych kartezjańskich. Porzucenie dotychczas obowiązującej zasady, w myśl której uprzywilejowanymi kształtami w architekturze były te, które wywodziły się z prostych brył geometrycznych, prowadziło do formowania obiektów architektonicznych w sposób dotychczas nie spotykany, zbliżający się w swym charakterze do uformowań rzeźbiarskich. Tendencja ta pojawiła się niemal równocześnie we wszystkich wybijających się ośrodkach architektonicznych na świecie, a więc zarówno w Finlandii, jak Brazylii i Japonii, nieco później zaś także i w innych krajach. Tym niemniej podstawowy impuls do tego rodzaju twórczości architektonicznej wyszedł od *Le Corbusiera*, propagatora kierunku *geometryzującego-pudełkowego*, którego program głosił założenia biegunowo odmienne od tych, na jakich opierały się nowe, rzeźbiarskie tendencje w architekturze współczesnej. Dziełem, dającym początek tej tendencji była Kaplica *Ronchamp Le Corbusiera* (1950-1954). Po niej pojawiły się inne obiekty tego architekata, reprezentujące równie rzeźbiarski sposób formowania przestrzeni: Pawilon *Philipsa* na Wystawie Światowej w Brukseli (1958) i gmachy Chandigarhu w Pendżabie (1956). W tym samym czasie pośrodku brazyliskiego interioru powstaje nowa stolica tego kraju, miasto Brasilia (1958), dzieło *Lucia Costy* i *Oscara Niemayera*, który niegdyś odbywał praktykę w pracowni *Le Corbusiera* przy Rue de Sevres w Paryżu. Również i w Japonii tendencje do traktowania obiektów architektonicznych w sposób rzeźbiarski lansowane były przede wszystkim przez uczniów *Le Corbusiera*: Kenzo Tange i Kunio Masakwę.

Tendencja do uformowań rzeźbiarskich w architekturze współczesnej ma u samego podłoża dwa niezależne źródła. Pierwszym z nich jest wywodząca się z pobudek emocjonalnych reakcja na dotychczasową geometryczną oschłość form architektonicznych, tak charakterystyczną dla całego niemal dorobku architektonicznego pierwszej ćwierci XX w. Reakcja ta wydaje się być przejawem ogól-

niejszej tendencji do *uwolnienia architektury od groźby sztywności*, o której pisze *Sigfried Giedion*, po części zaś wynika ze wspomnianej uprzednio prawidłowości, polegającej na periodycznym pojawianiu się na przemian okresów dyscypliny formalnej z okresami, w których dominuje tendencja do form przestrzennie skomplikowanych. Ta ponadracjonalna tendencja znajduje swój najpełniejszy wyraz w twórczości *Le Corbusiera* po roku 1950, a także w dziełach *Oscara Niemayera* i innych architektów brazylijskich, działających w tym okresie. *Bohdan Lisowski* określa ten nurt twórczości architektonicznej XX w. mianem *antypudełkowego nadracjonalizmu*.

Drugim źródłem wspomnianej tendencji do rzeźbiarskiego traktowania obiektów architektonicznych są poszukiwania nowych, niekonwencjonalnych sposobów formowania przestrzeni, wywodzące się z przesłanek racjonalnych. *Lisowski* nazywa ten rodzaj twórczości *antypudełkowym racjonalizmem* podkreślając, że został on zainicjowany przez Arenę w Raleigh *Macieja Nowickiego* (1950-1953).

Tak więc uformowania rzeźbiarskie w architekturze współczesnej wywodzą się na poły z racjonalnych, na poły zaś z ponadracjonalnych przesłanek. Jakkolwiek dla obserwatora - zwłaszcza nie posiadającego architektonicznego wykształcenia - jest niewątpliwie rzeczą obojętną, czy ostateczny efekt poczynań architekta, jakim jest w rzeźbiarski sposób uformowania bryła, ma racjonalne uzasadnienie. czy też opiera się jedynie na przesłankach natury emocjonalnej, jednakże z punktu widzenia teorii architektury zachodzi między tymi dwoma sposobami podejście do zagadnienia formy zasadnicza różnica.

Jakkolwiek nurt *antypudełkowego racjonalizmu* doszedł do głosu zasadniczo po roku 1950, jednakże już w latach trzydziestych naszego stulecia pojawiają się pewne sympotomy, zapowiadające tę tendencję. Należą do nich w pierwszym rzędzie powstałe wówczas dzieła *Hugona Häringa*, zwłaszcza zaś szeroko znane budynki gospodarstwa rolnego w Garkau koło Lubeki (1923-1925). Oparta na racjonalnych przesłankach koncepcja *Häringa*, porzucająca dotychczasowy ortogonalny schemat formy architektonicznej, stała się przy końcu lat dwudziestych groźną konkurencją dla geometryzującej, *pudełkowej* koncepcji *Le Corbusiera*. Do zasadniczego starcia między tymi dwiema skrajnie odmiennymi koncepcjami odnowy architektury doszło w czasie przygotowań do kolejnego kongresu CIAM-u w Brukseli (1930), kiedy to zdecydowana większość awangardowych architektów opowiedziała się po stronie koncepcji *Le Corbusiera*, odrzucając tym samym równie nowatorskie, lecz bardziej skrajne propozycje *Häringa*. Stało się tak przede wszystkim dlatego, iż ortogonalna koncepcja *Le Corbusiera* była znacznie łatwiejsza zarówno w projektowaniu, jak i w realizacji i dzięki tym cechom rozpowszechniła się niebawem na całym świecie. Koncepcja *Häringa*, nieporównanie trudniejsza, została odrzucona i uległa całkowitemu niemal

zapomnieniu aż do lat pięćdziesiątych, kiedy to znużenie dotychczasową prostokątnością uformowań spowodowało, że zaczęto w architekturze stosować formy przestrzennie złożone, krzywoliniowe, pełne rzeźbiarskiej ekspresji. Teoretyczne rozważania i postulaty *Häringa* stały się wówczas doskonałym racjonalnym uzasadnieniem stosowania form rzeźbiarskich w architekturze, a jego twórczość - źródłem inspiracji dla nielicznych wprawdzie, lecz najwybitniejszych twórców architektury, jak *Alvar Aalto* czy *Hans Scharoun*.

Realizowanie koncepcji *Haringa* należy do najtrudniejszych rodzajów twórczości architektonicznej, dlatego też posiada ona niewielu kontynuatorów. Trudności związane są zarówno z samym procesem projektowania, jak też i z realizacją obiektu. Konsekwentne stosowanie metody organicznej prowadzi bowiem do uzyskiwania form przestrzennie skomplikowanych, których odwzorowanie w układzie współrzędnych Kartezjusza jest właściwie niemożliwe, tak że w praktyce jedynym sposobem utrwalenia koncepcji a zarazem podstawą jej realizacji staje się model obiektu. Wznoszenie budynków o tak złożonych, przeważnie krzywoliniowych kształtach pociąga za sobą cały szereg komplikacji, głównie w dziedzinie materiałów, konstrukcji i technologii, co bywa z reguły przyczyną znacznego wzrostu kosztów budowy. Wszystkie te względy łącznie powodują, że stosowanie organicznej koncepcji *Häringa* ogranicza się na ogół do obiektów o charakterze unikalnym, nie jest natomiast - przy aktualnym stanie techniki budowlanej - możliwe w odniesieniu do obiektów standardowych. Fakt ten wynika także z podstawowych zasad i prawideł budowy formy architektonicznej. Jeśli bowiem weźmiemy pod uwagę, że obiekty uformowane w myśl postulatów *Häringa* odznaczają się na ogół znaczną intensywnością plastyczną, stanowiąc tzw. *formy silne*, wyróżniające się w wyraźny sposób ze swego otoczenia, to stanie się rzeczą oczywistą, że tworzenie większych zespołów przestrzennych z samych tylko *form silnych* jest niewłaściwe, jako że pozostaje w sprzeczności z podstawowymi inklinacjami naszej psychiki w dziedzinie percepcji formy. *Formy silne* wymagają bowiem zawsze tła w postaci obiektów o mniejszej intensywności plastycznej, spośród których mogą się wyróżniać.

Tak więc stosowanie koncepcji Haringa jest możliwe i celowe jedynie wobec niektórych rodzajów obiektów architektonicznych, zwłaszcza tych, które dzięki swej wyjątkowej, wyróżniającej się funkcji winny odznaczać się równie wyjątkową i niecodzienną formą przestrzenną. Nie jest natomiast możliwe i celowe stosowanie tej metody w odniesieniu do obiektów pełniących funkcje, które z racji swej powszedniości nie powinny determinować form, wyróżniających się spośród otoczenia.

Häringowska koncepcja formowania przestrzeni - pomijając utopijność pewnych jej postulatów (jak np. postulat rezygnacji z geometrii euklidesowej) - jest jedną z prób znalezienia racjonalnej motywacji dla stosowania w architekturze uformowań przestrzennie skomplikowanych, odbiegających od dotychczasowej konwencji ortogonalnej. Jako propozycja całkowicie nowego spojrzenia na zagadnienie formy w architekturze, zasługuje na większą niż dotąd uwagę i zainteresowanie, szczególnie obecnie, gdy rozwój techniki, a zwłaszcza pojawianie się nowych tworzyw wydaje się umożliwiać porzucenie wszelkich stereotypów myślowych w dziedzinie budowy formy tworów przestrzennych.

Istotne znaczenie häringowskiej koncepcji architektury w naszych czasach polega jednak na czymś innym. Prawdziwy, głęboki sens podejścia organicznego w ujęciu *Häringa* sprowadza się przede wszystkim do całkowicie indywidualnego rozwiązania każdego zadania architektonicznego i znalezienia dlań jedynej w swoim rodzaju, odpowiedniej formy. Grozi to wprawdzie z jednej strony niebezpieczeństwem form odosobnionych, samowystarczalnych i izolowanych, prowadząc tym samym do swoistej *atomizacji* środowiska i jego przestrzennego rozpadu, z drugiej jednakże stwarza teoretycznie nieograniczone możliwości swobody formowania. W czasach architektury pluralistycznej, której wyznawcy nie bez powodów utracili naiwną, *oświeceniową* wiarę w jakiekolwiek uniwersalne, jednoczące zasady, takie narzędzie, jakiego dostarcza metoda organiczna, może się okazać niezwykle cenne, twórcze i inspirujące. Dowodem tego jest przede wszystkim działalność *Hansa Scharouna*, zwłaszcza zaś jego berlińska Filharmonia, będąca przykładem twórczego rozwinięcia i wzbogacenia häringowskich koncepcji. Każdy system teoretyczny - więc i häringowski - wymaga z czasem przewartościowania i dostosowania do zmieniających się warunków i wymagań. Powinno ono polegać na odrzucaniu koncepcji błędnych, nie potwierdzonych przez życie, ale jednocześnie na rozwijaniu idei słusznych, które mogą się stać owocnej twórczości. Wiele wskazuje na to, że koncepcja *Häringa* posiada takie *zdrowe* elementy, które mogą i powinny być obecnie rozwijane, by wzbogacić współczesne, pluralistyczne widzenie świata.

B I B L I O G R A F I A

I. Publikacje na temat HUGONA HÄRINGA

- **Joedicke J., Lauterbach H.:** *Hugo Häring - Schriften, Entwurfe, Bauten.* Dokumente der Modernen Architektur 4, Karl Krämer Verlag Stuttgart 1965. (Poniższe publikacje *H. Häringa* znajdują się w ww. pracy Joedickego i Lauterbacha).
- *Probleme des Bauens* (Teil I-III). Der Neubau, Heft 17, 10 Septembert 1924, s. 201-203.
- *Bauart, nein - Bauherr.* Das Tagebuch, Heft 27, 4. Juli 1925, s. 977-8892.
- *Wege zur Form.* Die Form, Heft , Oktober 1925, s. 3-5.
- *Funktionelles Bauen. Gut Garkau /Das Viehhaus.* Die Form, Heft 1, Oktober 1925. s, 16-17.
- *Zwei Städte.* Die Form, Heft 8, Mai 1926, s. 172-175.
- *Die Tradition, Schultze-Naumburg und wir.* Die Form,Heft 8, Mai 1926, s.180.
- *Kritische Bemerkungen zu dem Entwurf eines Städtebaugesetzes.* Städtebauwelt 1, Bauwelt, Heft 12/13, 30 März 1964.
- *Formulierungen zur Neuorientierung im Kunstgewerbe.* Bauwelt, Heft 49, 8. Dezember 1927, s. 1211-1212.
- *Bemerkungen zum ästhetischen Problem des neuen Bauens.* Bauwelt, Heft 19/1931, s. 614-615.
- *Kunst- und Strukturprobleme des Bauens.* Zentralblatt der Bauverweltung, Heft 29, 15 Juli 1931, s. 429-432.
- *Versuch einer Orientierung.* Die Form, Heft 7, 15 Juli 1923, s. 218-223.
- *Proportionen.* Deutsche Bauzeitung, Heft 29, 18 Juli 1934, s. 541-545.
- *Probleme der Stilbildung* I-II. Deutsche Bauzeitung, Heft 443, 24. Oktober 1934, s. 841-8846, Heft 47, 21. November 1934, s. 919-925.
- *Die Welt ist noch nicht ganz fertig.* Bauzeitschrift, Heft 1/1947, s. 59-60.
- *Neues Bauen.* Hefte für Baukunst und Werkform, Heft 1/1947, s. 30-36.
- *Neues Bauen.* Schriftenreiche dem Bundes Deutschen Architekten, Heft 3, Hamburg 1947.
- *Bemerkungen zum Normungsbegehren.* Der Bauhelfer, Heft 12, 1948, s. 311-312.
- *Geometrie und Organik.* Baukunst und Werkform, September 1951, s. 9-18.

- *Arbeit am Grundriss.* Baukunst und Werkform, Heft 5/1952, s. 15-22.
- *Vom Neuen Bauen.* Sonderdruck der Technischen Universität Berlin, Juli, 1952
- *Über das Geheimnis der Gestalt.* Sonderdruck der Technischen Universitat Berlin.
- *Betrachtungen zur Ausstellung der Kunstgewerbschule.* Bremer Tageblatt, Ostern 1915.
- *Städtebaukunst.* DAZ, 3. Juni 19234.
- *Filmbauen.* Der Neubau, Heft 11. 10. Juni 1924, s. 117-118.
- *Antwort auf eine Leserzuschrift zu* **Probleme des Bauens.** Der Neubau, Heft 19/1924.
- *Haus Römer in Neu-Ulm.* Der Neubau, Heft 23, 10. Dezember 1924, s. 283-284.
- *Das Bauwelthaus, ein Wettbewerbergebnis. Probleme des Bauens IV.* Der Neubau, Heft 13, 10. Februar 1925, s. 43.
- *Die Unterdrückung der neuen Baukunst.* Das Tagebuch, Heft 40, 3. Oktober 1925, s. 1484-1489.
- *Aspekte des Städtebaues.* Sozialistische Monatshefte, Heft 2/1926, s. 87-89.
- Die Sonderausstellung städtebaulicher Projekte Gross-Berlins in der grossen Berliner Kunstausstellung, veranstaltet von der Architekten--Vereinigung der Ring. Städtebaukunst alter und neuer Zeit, Heft 3, 20. Juni 1927, s. 50-55.
- *Neuorientierung in Kunstgewerbe.* Stuttgart Neues Tagblatt, Nr 5, 9. Mai 1928.
- *Gebrauchsgegenstand und Kunstgewerbe.* Kunst und Künstler, Heft 5/1928, s. 193-196.
- *Der Platz der Republik, Plane zur Neugestaltung, nebst Erläuterung.* Das Neue Berlin, Heft 4/1929, s. 70-72.
- *Die Baukunst und das Wettbewerbawesen.* Sozialistische Monatshefte, April 1929. s, 313-316.
- *Künstleriche Probleme des Stadtebaues.* Deutsche Bauzeitung, Heft 43/44, 27. Mai 1931, s. 253-256.
- *Neuer Struktur-Begriff.* Innen-Dekoration, Dezember 1931, s. 439.
- *Bemerkungen zur Werkbundausstellung Wien-Linz 1932.* Der Form, Heft 7, 15. Juli 1932, s. 204-207.
- *Werkbundsiedlung in Wien.* Zentrallblatt der Bauverwaltung, Heft 31, 20. Juli 1932, s. 365-370.
- *Form der Leistungs-Erfüllung.* Innen-Dekoration, Oktober 1932, s. 361-363.
- *Bemerkungen zum Flachbau mit Beispielen grundsätzlicher Art.* Moderne Bauformem, Jg. 1934, s. 619-632.

- *Wege zu einer deutschen Baukunst.* Berliner Tageblatt, Beiblatt Kunst und Unterhaltung, Nr 114, 8. März 1934.
- *Der Preussische Stil von Moeller van den Bruck. Ein Beitrag zum Problem der Stilbildung.* Deutsche Bauzeitung, Heft 2, 9. Janunar 1935, s. 22-29.
- *Werkraum Oberschwaben.* Oberschwaben - Heft 3/1961.
- *Gelegentlich einer Ausstellung moderner Kunst.* Beuzeitschrift, Heft 2/1948, s. 62-63.
- *Das Sonenhaus.* Das Haus, Heft 3/1950, s. 5.
- *Gespräch über die organische Baukunst.* Baukunst und Werkform, Heft 5/1952, s. 10-14.
- *Von der Seele des Wohnens.* Neuer Wohnbau Bd. I, herausg. von Hermann Wandersleb, Ravensburg 1952, s. 125.
- *Vom Geheimnis der Gestalt.* Sonderdruck der Schweiz. Werkbundes, 1954, s. 14-25.
- *Denkachrift, bearbeitet im Auftrag der Baubehörde der freien und Hansestadt Hamburg* (als manuskript in mehreren Exemplaren in umlauf gebrecht).
- **Häring H.:** *Die Ausbildung der Geistes zur Arbeit an der Gestalt.* Schriftenreihe der Akademie der Künst. Band 1. Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1968.
- **Häring H.:** *Der Architektenvertrag und eine Rechtprobleme.* K. Krämer, Stuttgart 1970.
- **Joedicke J.:** *Häring at Garkau.* Architecturel Review nr 5/1960.

II. Publikacje na temat ALVARA AALTO

- **Aalto Alvar:** *Zwischen Humanismus und Materialismus,* Baukunst und Werkform, No. 6, 1956, s. 298-300.
- **Alvar Aalto** *in the Finnish Forests: Civic Center for Saynatsalo,* Architectural Forum, April 1954, pp. 148-153.
- *Alvar Aalto,* Zodiac 3, Milan, 1958.
- *Alvar Aalto,* ed. K. Fleig, Zurich and London 1963 (complete works 1922-1962).
- **Aalto Alvar:** *Problemi di Architettura,* Quaderni ACJ, Turin 1956.
- **Aalto Alvar,** RIBA Annual Discourse, London in RIBA Journal May 1957.
- *Architecture in Finland,* Helsinki 1932. A compendium published by Finland's National Architectural Society.
- Arkkitehti-Arkitekten, Januar-February, 1948 (specjalny numer podwójny, poświęcony, twórczości *Alvara Aalto* z okazji jego sześćdziesiątych urodzin)

- **Banham R.:** *One and the Few.* The Rise of Modern Architecture in Finland. Architectural Review, April 1957, pp. 243-252, 256-257.
- **Burchard John:** *Finland and Architect Aalto,* Architectural Record, January, 1959, pp. 125-136.
- *Contemporary Finnish Architecture,* Architectural Record, February, 1956, pp. 161-168.
- **Giedion Siegfried:** *Alvar Aalto,* Architectural Review, February, 1950, pp. 70-84.
- **Goldstone Harman:** *Alvar Aalto.* American Magazine of Art, April, 1939, Vol. 32, pp. 208 ff.
- **Gutheim Frederick:** *Free Finland, the New Chapter,* Survay Graphic, April, 1941.
- **Kidder-Smith G.E.:** *Alvar Aalto,* American Scandinavian Review, December, 1940, Vol. 28, pp. 313-320.
- **Gutheim Frederic:** *Alvvar Aalto,* New York 1960.
- **Labo Georgia:** *Alvar Aalto* (II Balcone Series) Milan, 1948.
- *M.I.T. Senior-Dormitory,* Architectural Forum, August 1949, pp. 61-69.
- Neuenschwander, Ed. and Cl., *Finnish Architecture and Alvar Aalto,* New York 1954.
- **Paulsson Thomas:** *Scandinavian Architecture,* London 1959.
- **Roth Alfred:** *The New Architecture,* Zurich, 1940, pp. 181-194 (The best description of the Viipuri Library).
- **Sears H.:** *A Visit to Säynätsalo,* Royal Architectural Institute of Canada Journal, Septemeber 1957, pp. 340-342.
- Waris, Heikki, Social Instutions in Finland. University of Minnesota Press, Mineapolis, Minn. 1958, Series B. No. 1.
- **Schildt Göran** and **Leonardo Mosso:** *Alvar Aalto,* Jyväskylä 1962.
- *Alvar Aalto,* Arch. CCCP, 1961/7.
- *Alvar Aalto buduje w Niemczech,* Bauwelt 1962. t, 53, nr 41.
- **Rubino L.:** *Niekończące się poszukiwania Alvara Aalto,* Architektura 1962, t. 7, nr 78.

III. Inne publikacje

- **Alberti L.B.:** *Ksiąg dziesięć o sztuce budownia,* PWN, Warszawa 1960.
- **Banham R.:** *Brutalismus in der Architektur.* Band 5 der Dokumente der Modernen Architektur. K. Krämer, Stuttgart 1966.
- **Banham R.:** *Rewolucja w architekturze.* WAiF, Warszawa 1979.
- **Bayer H., Gropius I.:** *Bauhaus 1919-1928,* K. Krämer, Stuttgart.

- **Benevolo L.:** *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts.* Callvey, München 1964.
- **Borras M.L.:** *Moderne Architektur in Japan*, K. Krämer, Stuttgart 1970.
- **Boyd R.:** *New Directions in Japanese Architecture,* New York 1960.
- **Busch-Brown:** *Louis Sullivan*, New York 1960.
- **Carver N.F.:** *Form and Space of Janapese Architecture,* Tokio 1955.
- **Conrad J.:** *Człowiek, rasa, kultura*, PWN, Warszawa 1971.
- *Contemporary Finish Architecture,* Architectural Record, February 1950.
- *Early Modern Architecture.* Chicago 1870-1910, New York 1940.
- **Freud Z.:** *Człowiek, religia, kultura*, Książka i Wiedza, 1967.
- **Francastel P.:** *Sztuka a technika w XIX w.*, PWN, Warszawa 1966.
- **Giedion S.:** *Architektur und Gemeinschaft*, Rewohlts Deutsche Architektur, Hamburg 1960.
- **Giedion S.:** *Przestrzeń, czas, architektura. Narodziny Nowej Tradycji.* Arkady, Warszawa 1968.
- **Gołaszewska M.:** *Świadomość piękna.* PWN, Warszawa 1970.
- **Gregory R.L.:** *Oko i mózg: psychologia widzenia.* PWN, Warszawa 1971.
- **Gregotti V.:** *L'architettura dell'esspressionism,* Casabella Continuita nr 254, Milan 1961.
- **Gropius W.:** *Die Neue Architektur und das Bauhaus.* (Neue Bauhausbücher) K. Krämer, Stuttgart 1967.
- *A guide to Japanese Architecture,* Tokio 1971.
- **Kotula A., Krakowski P.:** *Malarstwo, rzeźba, architektura,* PWN, Warszawa 1972.
- **Kultermann U.:** *Neues Bauen in Japan*, K. Kramer, Stuttgart 1967.
- **Lipps T.:** *Psychologie des Schönen und der Kunst.* C. Winter Verlag, Hamburg und Leipzig 1903-1906.
- **Lisowski B.:** *Nowoczesna architektura w Polsce.* Interpress, Warszawa 1968.
- **Lisowski B.:** *Skrajnie awangardowa architektura XX w. (1900-1914).* Politechnika Krakowska, Zeszyt Naukowy nr 2, Kraków 1962.
- *M.I.T. Senior Dormitory*, Architectural Forum, August 1949.
- **Mumford L.:** *Roots of contemporary American Architecture,* New York 1952.
- **Norberg-Schulz Ch.:** *Meaning in Western Architecture*, Studio Vista, London 1980.
- **Norberg-Schulz Ch.:** *Architecture: Meaning and Place,* Electa/Rizzoli, New York 1988.
- **Paulsson T.:** *Scandinavian Architectur*, London 1959.
- **Read H.:** *Sztuka a przemysł*, PWN, Warszawa 1964.

- **Randall F.:** *History of the Development of Building Construction in Chicago,* Urbana, Illinois 1949.
- **Rooth A.:** *The New Architecture,* Zurich 1940.
- **Staber M.:** *Hans Scharoun. Ein Beitrag zum organischen Beuen.* Zodiac 10, Milan 1962.
- **Sullivan L.H.:** *Kindergarden Chats on Architecture. Education and Democracy.* Scrab Fraternity Press, Washington D.C. 1934.
- **Szczepański J.:** *Elementarne pojęcia socjologii,* PWN, Warszawa 1970.
- **Szczurkiewicz T.:** *Rasa, środowisko, rodzina.* Studia Socjologiczne, Warszawa 1969.
- **Tallmadge S.T.:** *Architecture in Old Chicago,* Chicago 1944.
- **Wingler H.M.:** *Das Bauhaus 1919-1933,* K. Kramer Stuttgart 1968.
- **Wolflin H.:** *Podstawowe pojęcia historii sztuki.* Ossolineum, Wrocław 1962.
- **Wright F.L.:** *The Future of Architecture,* Mentor Books 1963.
- **Wright F.L.:** *The Natural House,* Mentor Books, New York 1954.
- **Żurawski J.:** *O budowie formy architektonicznej,* Arkady, Warszawa 1962.

PRZYPISY

WSTĘP

1. Nie jest rzeczą przypadku, że podstawowe założenia ogólnej teorii systemów wywodzą się z teoretycznych rozważań biologa Ludwika von Bertalanffy'ego.
2. Por. **Z. Kleyff:** *Prakseologiczna analiza projektowania* w: *Metodologia projektowania inżynierskiego*, Warszawa 1973.
3. Por. **P. Biegański:** *Architektura - sztuka kształtowania przestrzeni*, s. 112.
4. Por. **L.B. Alberti:** *Ksiąg dziesięć o sztuce budowania*, PWN, Warszawa 1960, Ks. IX, rozdz. V, s. 251.
5. Por. **P. Biegański**, op. cit., s. 112.
6. Por. **N.L. Prak:** *The Language of Architecture*, Mouton 1968, s. 112.
7. Por. **Ch. Norberg-Schulz:** *Meaning in Western Architecture*, Studio Vista, London 1980, s. 152.
8. Por. **Ch. Norberg-Schulz:** *Architecture: Meaning and Place*, Selected Essays, Electa/Rizzoli, New York 1988, s. 82.
9. Por. **T. Lipps:** *Psychologie des Schonen und der Kunst*, C. Winter Verlag, Hamburg und Leipzig 1903-1906 (wg J. Sławińskiej: *Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze*, s. 20).
10. Por. **R.L. Gregory:** *Oko i mózg: psychologia widzenia*, PWN, Warszawa 1971, s. 169.
11. Por. **E. Goldzamt:** *Wiliam Morris a geneza społeczna architektury nowoczesnej*, Warszawa 1967.
12. Por. **Lara Vinca Masini:** *Antoni Gaudi*, Sadea Sansoni, Firenze 1969.
13. Por. **L. Mumford:** *Roots of contemporary American Architecture*, New York 1952.
14. Por. **L.H. Sullivan:** *Kindergarten Chats on Architecture, Education and Democracy*, Scrab Fraternity Press, Washington D.C., 1934, s. 158.
15. Por. **P. Francastel:** *Sztuka i technika w XIX i XX w.*, PWN, Warszawa 1966, s. 300.

16. Por. **F.L. Wright:** *The Future of Architecture,* New York, Mentor Books, 1963, s. 347.
17. Por. **D. Sharp:** *Modern Architecture and Expressionism,* London 1966.
18. Por. **H. Read:** *O pochodzeniu formy w sztuce,* PIW, Warszawa 1973, s. 106.
19. Por. **H. Häring:** *Versuch einer Orientierung,* Die Form 7/1932.
20. Por. **G. Hatje:** *Encyclopedia of Modern Architecture,* Thames and Hudson, London 1965, s. 147.
21. Por. **P. Hannay:** *Beasts of Graz,* The Architects Journal, 16 April 1986, No 16, Vol. 183, s. 58-64.
22. Ibidem, por. także: *Organic geometric: Karla Kowalski, Michel Szyszkowitz,* Domus, No 613/1981.

Rozdział I. **HÄRINGOWSKA KONCEPCJA BUDOWANIA ORGANICZNEGO**

1. Wydaje się, że zachodzi dość istotna różnica między terminami *forma* i *kształt,* zwłaszcza w odniesieniu do tworów przestrzennych. Pojęcie kształtu tworu przestrzennego można by zdefiniować jako tę jego cechę materialną, która wiąże się z zajmowaniem przezeń przestrzeni, ujętej w specyficzny, ściśle określony sposób za pomocą pewnych powierzchni lub linii. Pojęcie formy natomiast wydaje się mieć zakres szerszy, obejmujący zespół wszystkich cech materialnych (jak np. barwa, faktura powierzchni i in.), które działając na zmysły obserwatora wywołują w jego świadomości określone wrażenia wizualne, dotykowe i inne, składające się łącznie na adekwatne odzwierciedlenie tego przedmiotu w sferze psychiki. Tym samym kształt byłby tylko jedną z tych cech materialnych, mieszczących się w pojęciu formy. Proponowane powyżej rozróżnienie terminologiczne ma charakter umowny, gdyż nie opiera się na szczegółowej analizie pojęcia *forma,* ani też na analizie semantycznej tego wyrazu, co wykraczałoby znacznie poza zakres niniejszego opracowania. Autorzy piszący o zagadnieniach morfologii sztuki na ogół nie rozróżniają tych pojęć (tak np. *Herbert Read* wyraźnie je utożsamia). Pojęcia te nie są też rozróżniane w klasycznej psychologii postaci. Rozróżnienie to posiada jednak pewną wartość praktyczną, gdyż zwiększa precyzję terminologiczną, pozwalając na uniknięcie nieporozumień. Tak więc wszędzie tam, gdzie w pracy niniejszej użyto terminu *formowanie* - ma on znaczenie szersze, obejmując oprócz kształtu przestrzennego także i pozostałe cechy materialne przedmiotu, zewnętrznie postrzegalne. Gdy zaś mowa o kształcie - oznacza to wyłącznie ujęcie przestrzeni..

2. Dychotomiczne rozróżnienie cywilizacji i kultury wywodzi się od *A. Webera* (Prinzipielles zur Kultursoziologie, Archiv fur Sozialwissenschaft und Sozialpolitik, t. 47, 1921). Istnieje 154 definicji pojęcia kultury i chyba tyleż samo definicji pojęcia cywilizacji. Klasyczna definicja kultury lub cywilizacji *E.B. Taylora* z r. 1871 brzmi (Primative Culture, London 1871, T., s. 1): "... Culture or civilisation, taken in its wide etnographic sense, is that complex whole, wich includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities, and habits acquired by man as a member of society". *Janusz Ziółkowski*, zajmujący się zagadnieniem socjologii architektury i urbanistyki, podaje następującą definicję (*Urbanizacja, miasto, osiedle. Studia socjologiczne*. PWN, Warszawa 1965): "... Przez pojęcie *cywilizacji* rozumiemy zazwyczaj zespół środków służących walce człowieka o egzystencję fizyczną i duchową ... Opowiadamy się za pojęciem cywilizacji sensu largo. Należy do niej zarówno kultura materialna (technika), jak i kultura duchowa".

   W pracy niniejszej pojęcie cywilizacji będzie używane w określonym powyżej szerszym znaczeniu, ponadto zaś pojęcia cywilizacji i kultury będą używane zamiennie, jako synonimy, w przypadku zaś używania terminu kultura, będzie na ogół sprecyzowane, czy chodzi o kulturę materialną (technikę) czy też duchową (nauka, religia, sztuka, moralność, prawo, obyczaje itp.).
3. Por. **Hugo Häring:** *Wege zur Form*. Die Form: Heft 1, Oktober 1925.
4. Ibidem.
5. Ibidem.
6. Ibidem.
7. Por. **H. Häring:** *Kunst- und Strukturproble des Bauens*. Zentralblatt der Bauverwaltung. Heft 29, 15. Juli 1931.
8. Przekonywające uwagi na ten temat znajdujemy w dziele **Jacka Conrada** *Człowiek, rasa, kultura*, PWN, Warszawa 1971, s. 257: "... Poczynając od epoki odległej o 40 tysięcy lat, poprzez okres kultury magdaleńskiej, czyli przez około 25 tysięcy lat, dawni ludzie stworzyli całe bogactwo sztuki naturalistycznej. Większość swych dzieł wykonywali na ścianach i sklepieniach jaskiń, używali rozmaitych technik i stylów, stosowali rozmaite środki wyrazu. Jednak, choć malowidła te wykonywane były przez wiele pokoleń, tematem ich, poza nielicznymi wyjątkami, były niezmiennie zwierzęta. W każdej jaskini napotykamy to samo: zwierzęta w biegu, zwierzęta stojące, zwierzęta z rogami, kłami i kopytami, zwierzęta ciężarne i kopulujące, zwierzęta przeszyte dzidami i grotami, okrwawione i pozbawione wnętrzności; byki i żubry, krowy i konie, mamuty i nosorożce, koziorożce i

jelenie, Tematyka i lokalizacja tej sztuki w najgłębszych i najmniej dostępnych niezamieszkałych częściach jaskiń przekonały uczonych, że była to sztuka o charakterze magicznym. Nie rozumiejąc znaczenia własnych zdolności malarskich, praludzie prawdopodobnie wierzyli, że umiejętność ta związana jest z władzą magiczną. Rysując starannie wizerunek zwierzęcia, sądzili oni, że zyskują pewną władzę nad zwierzętami żywymi tego samego gatunku".

9. Por. *Wstęp*, przypis 19.
10. Ibidem.
11. Ibidem.
12. Por. Wielka Encyklopedia Powszechna. PWN, Warszawa, T. 11, s. 57.
13. Por. **M. Gołaszewska:** *Świadomość piękna*, PWN, Warszawa 1970, s. 350.
14. Por. **Herbert Read:** *Sztuka a przemysł*. PWN, Warszawa 1964, s. 39.
15. Por. **Zygmunt Freud:** *Człowiek, religia, kultura - kultura jako źródło cierpień*. Książka i Wiedza, 1967, s. 266.
16. Por. **H. Häring:** *Die Welt ist noch nicht ganz fertig*. Bauzeitschrift 1/1947.
17. Por. **H. Häring:** *Kunst- und Strukturprobleme des Bauens*. Zentralblatt der Bauverwaltung 29/1931.
18. Por. **H. Häring:** *Vom neuen Bauen*. Ausseninstitut der Technischen Uniwersitet Berlin - Charlottenburg, 1952.
19. Op. cit., s. 70.
20. Por. **H. Häring:** *Versuch einer Orientierung*. Die Form 7, 15. Juli 1932.
21. Por. **Herbert Read:** *Sztuka a przemysł*. PWN, Warszawa 1964, s. 37.
22. Op. cit., s. 50.
23. Por. **H. Häring:** *Vom neuen Bauen*. Sonderdruck der Technischen Universitat Berlin, Juli 1952.
24. Por. przypis 20.
25. Por. **Jan Szczepański:** *Elementarne pojęcia socjologii*. PWN, Warszawa 1970, s. 45.
26. Szczegółową krytykę teorii *determinizmu geograficznego* przeprowadza **Tadeusz Szczurkiewicz** w dziale *Rasa, środowisko, rodzina*, rozdz. II i III (*Studia socjologiczne*, Warszawa 1969).
27. Por. **Herbert Read:** *Sztuka a przemysł*. PWN, Warszawa 1964, s. 45-46.
28. Por. **H. Häring:** *Probleme der Stilbildung*. Deutsche Bauzeitung 43, 24 1934
29. Por. **Hugo Häring:** *Versuch einer Orientierung*. Die Form 7, 15 Juli 1932.
30. Por. **Herbert Read:** *Sztuka a przemysł*. PWN, Warszawa 1964, s. 12, 13.
31. Por. Wielka Encyklopedia Powszechna, Tom VIII, s. 296.
32. Por. **H. Häring:** *Wege zur Form*. Die Form 1/1925.

33. Por. **H. Häring:** *Bemerkungen zur Normungs-begehren.* Der Bauhelfer 12, 1948.
34. Por. **H. Häring:** *Arbeit am Grundriss.* Baukunst und Werkform 5/1952.

Rozdział II. **DZIAŁALNOŚĆ HUGONA HÄRINGA**

1. Pionierską próbę wydobycia *Häringa* z tego zapomnienia jest praca *Heinricha Lauterbacha i Jürgena Joedickiego* pt. *Hugo Häring - Schrifften, Entwurfe, Bauten.* (*Karl Krämer* Verlag, Stuttgart 1965), zawierająca wybór fragmentów dwudziestu kilku artykułów *Hugona Häringa* oraz fotografie jego projektów i realizacji.
2. Por. **Bohdan Lisowski:** *Skrajnie awangardowa architektura XX w. (1900-1914).* Politechnika Krakowska, Zeszyt Naukowy nr 2, Kraków 1962, s. 17.
3. Stosowana terminologia została przyjęta na podstawie pracy *Juliusza Żurawskiego, O budowie formy architektonicznej.* Wyd. Ardady, Warszawa 1962.
4. Szczegółowa periodyzacja prac projektowych związanych z tym obiektem znajduje się w książce *Jürgena Joedickego i Heinricha Lauterbacha* (op. cit. s. 152 oraz 157).
5. Por. **Hugo Häring:** *Funktionelles Bauen. Gut. Garkau. Das Viehhaus.* Die Form. Heft 1, Oktober 1925, s, 16-17.

Rozdział III. **DZIAŁALNOŚĆ GŁÓWNYCH KONTYNUATORÓW HÄRINGOWSKIEJ KONCEPCJI**

1. Por. **Frank Lloyd Wright:** *The natural house.* Mentor book, New York 1954.
2. Por. **Adam Kotula, Piotr Krakowski:** *Malarstwo, rzeźba, architektura.* PWN, Warszawa 1972, s. 432.
3. Por. **Vittorio Gregotti:** *L'architektura dell'espressionismo,* Casabella Continuita, nr 254, Milan 1961.
4. Por. **Margit Staber:** *Hans Scharoun. Ein Beitrag zum organischen Bauen.* Zodiac 10, Milan 1962.
5. Por. **Margit Staber,** op. cit.
6. Ibidem.
7. Por. **Bohdan Lisowski:** *Nowoczesna architektura w Polsce.* Interpress, Warszawa 1968.
8. Por. **Margit Staber,** op. cit.
9. Por. **Margit Staber,** op. cit.

10. Por. **Frank Lloyd Wright**, op. cit.
11. Por. **Maria Gołaszewska:** *Świadomość piękna.* PWN, Warszawa 1970, s. 34.
12. Por. **Sigfried Giedion:** *Przestrzeń, czas, architektura.* PWN, Warszawa 1968, s. 603.
13. Por. **Goran Schildt, Leonardo Mosso:** *Alvar Aalto.* Jyvaskyla 1962.
14. Por. **Alfred Roth:** *The New Architecture.* Zurich 1940.
15. Por. **Frederick Gutheim:** *Alvar Aalto, George Braziller* Inc. New York 1960.
16. Ibidem.
17. Por. **Thomas Paulsson:** *Scandinawian Architecture.* London 1959.
18. Por. **Frederick Gutheim**, op. cit., s.14.
19. Por. *Contemporary Finish Architecture,* Architectural Record, February 1950, s. 70-884.
20. Por. **Sigfried Giedion**, op. cit., s. 621.
21. Por. **F.L. Wright**, op. cit.
22. Por. *M.I.T. Senior Dormitory,* Architectural Forum, August 1949, s.61-69.
23. Por. *Finnish Architecture and Alvar Aalto.* Neuenschwander Ed. and Cl., New York 1954.
24. Por. **S. Giedion**, op. cit. s, 620.
25. Por. **Juliusz Żórawski:** *O budowie formy architektonicznej.* Arkady, Warszawa 1962.
26. Por. **S. Giedion**, op. cit., s. 621.
27. Por. **H. Sears:** *A visit to Säynätsalo,* Royal Architectural Instytute of Canada Journal, September 1957, s. 340-342, por. także: *Alvar Aalto in the Finnish Forests: Civic Center for Säynätsalo.* Architectural Forum, April 1954, pp. 148-153.
28. Por. **Heinrich Wölflin:** *Podstawowe pojęcia historii sztuki.* Ossolineum, Wrocław 1962.
29. Por. **S. Giedion:** op. cit., s. 621.
30. Por. **F. Gutheim:** *Alvar Aalto*, New York 1960, s. 29.
31. Por. **S. Giedion**, op. cit. s. 841-42.

ARCHITEKTURA ORGANICZNA HUGONA HÄRINGA
DOKTRYNA - ODDZIAŁYWANIA - ANALOGIE

S t r e s z c z e n i e

W pracy podjęta została analiza jednego z kierunków w architekturze współczesnej, określanego mianem organicznego funkcjonalizmu. Za inicjatora tego kierunku można uznać *Hugona Häringa*, niemieckiego architekta związanego z awangardą architektoniczną lat dwudziestych i trzydziestych XX w. Jego opublikowane teoretyczne opracowania oraz niezbyt liczne realizacje stanowią podstawę doktryny organicznego kształtowania architektury, odmiennej od innych doktryn o tej samej nazwie, zwłaszcza od poglądów amerykańskiego architekta *Franka Lloyda Wrighta*.

Różnorodne poglądy na tzw. organiczność w architekturze wywołują wiele niejasności, stając się przyczyną niespójnych i często arbitralnych interpretacji zjawisk w architekturze, które miałyby być ewentualnie zaliczone do nurtu organicznego. Analizie tych poglądów poświęcony został wstęp do pracy, w którym omówiono rozwój różnych koncepcji organiczności w architekturze począwszy od starożytności aż po wiek XX. Koncepcje te wywodzą się ze wspólnego pnia, jakim jest analogia pomiędzy tworami przyrody a budynkami. Analogia ta może być rozumiana w znaczeniu węższym lub szerszym. W znaczeniu węższym można ją rozumieć jako podobieństwo budowy organizmów i obiektów architektury. Daje się w tym przypadku wyróżnić dwie interpretacje: 1) *powierzchowną*, traktującą kształty organizmów jako źródło inspiracji w zakresie kompozycji formalnej i ornamentyki (fitomorfizacje, zoomorfizacje, *Guarini*, niektóre dzieła *Gaudiego, Sullivana, Van de Veldego, Mendelsohna*), 2) *głęboką*, starającą się wniknąć w istotę budowy organizmów w celu jej adaptacji do formowania architektonicznego. Ta druga interpretacja dopuszcza dwie odmiany: a) *umiarkowaną*, eksponującą zasadę integralności i harmonijnego powiązania części budynku jako podstawę formowania architektury (Grecy, teoretycy renesansu), b) *skrajną*, akcentującą bezwarunkowy prymat funkcji nad formą, która

jest jedynie rezultatem rozwiązania problemów funkcjonalnych, a nie założeniem *a priori* (*Häring, Scharoun,* niektóre dzieła *Aalto).*

W znaczeniu szerszym analogia między budynkami a tworami przyrody rozumiana jest jako integracja architektury z otaczającą przyrodą żywą lub nieożywioną. (Teoria i niektóre dzieła *Wrighta i Soleriego).*

Na tak szerokim tle rysuje się znacznie węziej zakrojony cel pracy, jakim jest uporządkowanie niejasnych i zagmatwanych poglądów teoretycznych *Häringa,* doprowadzenie ich do postaci w miarę spójnej całości, wreszcie poddanie krytycznej analizie oraz interpretacji. Akcent został tu położony na problematyce struktury analizowanych poglądów oraz ich oddziaływania na rozwój architektury współczesnej, słabiej natomiast zostały zaznaczone zagadnienia ich historycznej genezy.

W rozdziale I przeprowadzono analizę teoretycznych poglądów *Häringa* na zagadnienie formy w architekturze. Zgodnie z tymi poglądami obiekty architektoniczne są szczególnym rodzajem przedmiotów wytwarzanych przez człowieka i jako takie powinny podlegać ogólnym prawom, jakie rządzą wytwarzaniem przedmiotów, będących tworami przestrzennymi. Forma takich przedmiotów determinowana jest przez wymagania dwojakiego rodzaju: 1) dotyczące celowości (użyteczności), 2) dotyczące wyrazu (estetyki). W związku z tym podziałem wymagań zarysowuje się podział wszystkich przedmiotów-tworów przestrzennych będących dziełami człowieka na trzy grupy: 1) przedmioty, których forma zdominowana jest przez wymagania dotyczące celowości, podczas gdy wymagania co do wyrazu mają relatywnie małe znaczenie. Przedmioty takie określa *Häring* mianem *organów.* Są to narzędzia, sprzęty codziennego użytku, itp.; 2) przedmioty, których forma podporządkowana jest głównie wymaganiom co do wyrazu, a które nie pełnią żadnych funkcji użytkowych, wobec czego wymagania co do celowości nie odgrywają w ich ukształtowaniu prawie żadnej roli. Są to dzieła sztuk plastycznych; 3) przedmioty, których forma określona jest w równym stopniu przez wymagania co do celowości, jak i wymagania dotyczące wyrazu. Do grupy tej należy zaliczyć np. wszelkie wyroby tzw. rzemiosła artystycznego.

W ścisłym związku z powyższymi podziałami pozostaje wprowadzone przez *Häringa* pojęcie struktury przestrzeni, rozumiane jako zasada, na której oparte jest uporządkowanie przestrzeni. *Häring* rozróżnia dwa podstawowe rodzaje zasad przestrzennego uporządkowania: zasadę organiczną i geometryczną oraz dwa odpowiadające im typy struktury przestrzeni - strukturę organiczną i geometryczną.

W strukturze organicznej sposób uporządkowania przestrzeni określony jest przez zadanie, które przedmiot ma spełnić. Zasada ta stanowi regułę w świecie

organizmów - stąd jej nazwa. W strukturze geometrycznej uporządkowanie przestrzeni oparte jest na zasadach geometrii (zwłaszcza euklidesowej), nie stosowanych w świecie organizmów, ani na niższych szczeblach rozwoju cywilizacji. Zasada ta pojawia się dopiero na wyższych etapach cywilizacyjnego rozwoju i odtąd dominuje nad procesami formowania tworów przestrzennych przez człowieka. Odkrycie zasad geometrii, a zwłaszcza podstawowych figur i brył geometrycznych było decydującym zwrotem w rozwoju kultury, mającym dalekosiężne skutki we wszystkich jej dziedzinach. *Häring* akcentuje ten fakt posługując się pojęciem *kultury geometrycznej*. Szczególnie jednak ważną rolę odkrycie to odegrało w rozwoju techniki, zwłaszcza budowlanej. Geometria stanowi w tej dziedzinie podstawowe narzędzie porządkujące przestrzeń i umożliwiające posługiwanie się tworzywami, takimi jak kamień, drewno czy wypalana glina. Wprowadzenie do dziedziny budowania zasad geometrii w połączeniu ze znaną uprzednio i stosowaną często zasadę zdobienia umożliwiło przekształcenie się tej dziedziny w sztukę, zwaną architekturą. Jej istotą jest przyjmowanie formy geometrycznej *a priori*, zdobienie tej formy dodanym ornamentem i traktowanie form geometrii nie tylko jako elementów techniki, ale także jako kulturowych symboli, głównie religijnych.

Powyższe poglądy posłużyły autorowi pracy jako materiał do stworzenia syntetycznego ujęcia całości doktryny *Häringa* w postaci procesu ewolucji formy architektonicznej od czasów prehistorycznych aż do współczesności. Zasadniczym pojęciem charakteryzującym ten proces są tzw. tendencje organiczne w formowaniu, określane przez następujące parametry: 1) maksymalna sprawność funkcjonalna, 2) determinacja formy przez funkcję, czyli brak apriorycznośći formalnej, 3) niestosowanie pojęć, figur i brył geometrii, zwłaszcza euklidesowej, 4) brak pojęć estetyki formalnej i symbolicznej.

Tendencje te są funkcją czasu - w poszczególnych okresach rozwoju cywilizacyjnego maleją lub wzrastają. Cezury między okresami mają charakter progów - zmiany tendencji organicznych następują wówczas skokowo, co usprawiedliwia ich określenie mianem *rewolucji formowania*. Przebieg procesu ewolucji formy architektonicznej widzianej przez pryzmat *tendencji organicznych* przedstawia się w uproszczeniu następująco: 1) okres pierwszy (prehistoryczny) - tendencje organiczne osiągają wysoki pułap, 2) pierwsza *rewolucja formowania*, czyli pojawienie się potrzeby zdobienia przedmiotów (20-15 tys. lat p.n.e.) otwiera drugą fazę procesu rozwoju, charakteryzującą się wyraźnym spadkiem tendencji organicznych, 3) druga *rewolucja formowania*, czyli pojawienie się pojęć geometrycznych (5-3 tys. lat p.n.e.) otwiera trzecią fazę rozwoju formy, w której poddana jest ona już nie tylko wymaganiom co do estetyki, ale i aprioricznej dyscyplinie geometrycznej. Pociąga to za sobą

znaczny spadek tendencji organicznych. Pierwotne budowanie przemienia się w architekturę-dziedzinę sztuki, 4) trzecia *rewolucja formowania* - odrzucenie zasady zdobienia przedmiotów (lata dwudzieste i trzydzieste XX w.) otwiera czwartą fazę procesu, cechującą się ponownym wzrostem tendencji organicznych, 5) czwarta *rewolucja formowania* - odrzucenie prymitywnej geometrii euklidesowej na rzecz skomplikowanych systemów przestrzennych umożliwiających tworzenie form zbliżonych do tych, jakie występują w przyrodzie ożywionej - otwiera piąty okres procesu, cechujący się wysokim poziomem tendencji organicznych (druga połowa XX w.).

Häringowskiej doktrynie organicznego formowania architektury można postawić szereg zarzutów. Jednym z nich jest nierealność wyrugowania zasad geometrii euklidesowej z procesów tworzenia formy architektonicznej, wynikająca z dwóch rodzajów przyczyn: technicznych i percepcyjno-psychologicznych. Kolejne zastrzeżenie dotyczy zagadnień estetyki, zarówno formalnej, jak i symbolicznej. Estetykę formalną *Häring* traktuje w sposób naiwny i uproszczony wierząc, że samo rozwiązanie problemów funkcjonalnych pociąga za sobą automatyczne pojawienie się wartości estetycznej. Drugą z nich - estetykę symboliczną pomija milczeniem, wykreślając tym samym z pola oddziaływania architektury to, co wydaje się dla niej najbardziej podstawowe i co odróżnia ją od zwykłego budownictwa - ekspresję kulturową.

Dodatnią stroną häringowskiej doktryny jest to, że akcentując indywidualne rozwiązanie każdego zadania projektowego stwarza korzystne możliwości formalnego zróżnicowania, w przeciwieństwie do formalnej monotonii, będącej rezultatem założeń tzw. stylu międzynarodowego. Możliwości te zostały niestety wykorzystane w praktyce w bardzo wąskim jedynie zakresie.

Rozdział II został poświęcony omówieniu działalności *Häringa* jako architekta-praktyka. Zawiera opisy, krytyczne analizy i interpretacje najważniejszych jego projektów i niezbyt licznych realizacji. Analizy te ujawniają związek między teoretycznymi założeniami häringowskiej doktryny a konkretnymi cechami zrealizowanych obiektów. Szczególne miejsce wśród tych ostatnich znajdują budynki gospodarstwa rolnego w Garkau, które można uznać za modelowy przykład organicznego funkcjonalizmu. Wśród niezrealizowanych projektów *Häringa* na uwagę zasługują obiekty mieszkaniowe, zwłaszcza domy jednorodzinne, w których postulowane tendencje organiczne dochodzą chyba najsilniej do głosu.

W rozdziale III omówione zostały wybrane przejawy oddziaływania koncepcji *Häringa* i przykłady zjawisk analogicznych. Wyodrębniono cztery podstawowe kryteria, w oparciu o które możliwe jest przyporządkowanie dzieł architektury do kierunku häringowskiego ujmowanego typologicznie: 1) związki genetyczne,

2) podobieństwo struktury (budowy), 3) podobieństwo doktryny, 4) ścisłe wynikanie formy z funkcji. Kryteria te mają niejednakową wartość. *Najsilniejszym* z nich jest wynikanie formy z funkcji, *najsłabszym* - podobieństwo budowy. Analiza twórczości architektonicznej XX w. wykazuje wyraźne zbieżności z koncepcjami *Häringa* w dwóch przypadkach: twórczości *Hansa Scharouna i Alvara Aalto*. W przypadku dzieł *Scharouna* spełnione są wszystkie cztery kryteria, w przypadku *Aalto* niektóre z dzieł spełniają najwyżej dwa kryteria: wynikanie formy z funkcji i podobieństwa struktury.

Część 1 rozdziału III poświęcona została analizie twórczości *Hansa Scharouna*. Architekt ten nie tylko twórczo rozwinął teorię *Häringa*, ale także konsekwentnie realizował postulaty tej doktryny w praktyce architektonicznej, obejmującej wiele dziedzin projektowania: architekturę mieszkaniową (np. osiedle *Romeo i Julia* w Stuttgarcie), architekturę teatrów i budynków widowiskowych (np. projekty teatrów w Kassel i Manheim, Filharmonia w Berlinie), czy architekturę szkół (proj. szkół w Marl i Lunen), *Scharoun* może być uważany za jedynego kontynuatora *Häringa* w ścisłym tego słowa znaczeniu.

W części 2 rozdziału III omówiono twórczość fińskiego architekta *Alvara Aalto*. W niektórych jego dziełach tendencje organiczne w rozumieniu doktryny *Häringa* zaznaczają się bardzo wyraźnie, chociaż nie stanowią one jedynego klucza do interpretacji tychże dzieł i całej twórczości *Aalto*, której bardzo ważnymi aspektami są takie cechy, jak regionalizm, harmonia z naturą, a także kubistyczny funkcjonalizm lat dwudziestych i trzydziestych. Twórczość *Aalto* dzieli się na trzy odmienne fazy: pierwszy *okres biały* (1919-39, Biblioteka w Viipuri, Sanatorium w Paimio), okres *czerwony* zwany także *cezannowskim* (1939-55, Ratusz w Säynätsalo, Bursa MIT w Chicago), drugi *okres biały* (1955-76, Kościół w Vuoksenniska, Centrum Kultury w Wolfsburgu, Finlandia Talo w Helsinkach). Tendencje organiczne zaznaczają się w twórczości *Aalto* najsilniej w okresie *czerwonym* i niektórych dziełach drugiego *okresu białego*.

ORGANIC ARCHITECTURE OF HUGO HÄRING.
DOCTRINE - INFLUENCE - ANALOGIES

S u m m a r y

One of the trends in contemporary architecture called an organic functionalism has been analysed in the work. *Hugo Häring*, German architect connected with architectural avant - garde of 1920's and 1930's, can be considered the one who initiated this trend. His theoretical studies and not so numerous realizations make the basis of a doctrine of organic forming of architecture, different from other ones of the same name - especially from the opinions of American architect *Frank Loyd Wright*.

Various opinions on the so-called organic design in architecture cause a lot of confusion being the reason for incoherent and often arbitrary interpretations of some phenomena in architecture, which eventually might be a part of the organic stream.

The introduction to the work, in which the progress of various ideas of organic design in architecture from ancient times until the 20th century has been discussed, is devoted to the analysis of those opinions. These ideas derive from a common source being analogy between natural objects and buildings.

This analogy may be understood in a wider or narrower sense. In the narrower sense it can be understood as a similarity of the structure of organisms and architectural objects. Two interpretations are distinguished:

1) *superficial* interpretation which treats shapes of the organisms as a source of inspiration in the sphere of formal composition and ornamentation (phytomorphisations, zoomorphisations, Guarini's designs, some of the works by *Gaudi, Sullivan, Van de Velde, Mendelsohn*),
2) *deep* interpretation which tries to penetrate the essence of organisms structure in order to adapt it to architectural forming. This latter interpretation allows two modifications:

a) *moderate* one exposing the principle of integrity and harmonic linkage between parts of a building as the basis of forming architecture (Greeks, renaissance theoreticians)

b) *extreme* one - stressing unconditional priority of function over form - which is only the consequence of solving of functional problems - not an *a priori* assumption.(*Häring, Scharoun,* some of the works by *Aalto).*

In the wider sense the analogy between buildings and natural objects in understood as the integration of architecture and surrounding nature - living and not living. (Theory and some of the works by *Wright* and *Soleri*).

This is the wide background of the aim of the work (which is of considerably smaller range), i.e. putting in order some unclear and confused theoretical views of *Häring*, bringing them to quite coherent and integral form and - finally - making their critical analysis and interpretation.

The problems of structure of the opinions being analyse and their influence upon the development of contemporary architecture have been stressed herien, whereas the problems of their historic origin have been pointed out in a less specific way.

In chapter 1 an analysis of *Häring's* theoretical opinions on the problem of the form in architecture has been presented. According to these opinions architectural objects are particular type of objects created by man and should be subject to general laws that govern creation of spatial objects.

The form of such objects is determined by two kinds of requirements:
1) requirements related to usefulness, 2) related to expression (aesthetics).

In accordance with that division of requirements another division of all objects - spatial forms that are created by a man - into three groups is considered:

1) Objects with the form dominated by the requirements concerning their useffulness functional requirements, whereas the requirments concerning expression are of relatively small significance. Such objects are called *organs* by *Häring*. They are tools, domestic appliances, etc.
2) Objects the form of which is mainly subordinated to the requirements in respect of expression and which have no functional qualities so the requirements in respect of the purpose of their use are almost of no importance when forming them. They are fine art works;
3) Objects with the form equally determined by the requirements in respect of the purpose of their use and requirements concerning the expression.
Any products off so-called artistic handicraft can be included in this group.

The notion of space structure introduced by *Häring* is closely related to the above divisions; it is understood as a principle upon which the space arrangement is based.

Häring distinguishes two basic types of the space arrangement princples: organic principle and geometrical principle and two corresponding types of the space structure: organic and geometrical structure.

In the organic structure the way of space arrangement is determined by the purpose the object is to fulfill. This principle makes the rule in the world of organisms; hence it is called so. In the geometrical structure the space arrangement is based on the principles of geometry (Euclidean one in particular) used neither in the world of organisms nor on the lower levels of civilization development. This principle is effective in further stages of civilization development and since then it dominates over the process of forming spatial structures by a man.

The discovery of geometry principles (basic geometrical figures and solids in particular) was a decisive turn in the history of culture development having far-going effects in all spheres of culture.

Häring stresses this fact using the notion of *geometrical culture*. This discovery was especially important in the development of technology - building technology in particular.

Geometry is a fundamental instrument in this sphere - arranging space and making it possible to use such materials as stone, wood or burnt clay (ceramics). Introduction of geometry principles into building together with a previously known and frequently used principle of ornamentation made it possible to transform building into the art called architecture. The essence of architecture is that the geometrical form is assumed *a priori*, decorated with an ornament added and that these forms are treated not only as the elements ef technology but also as culture symbols (mainly religious ones).

The above mentioned opinions served the author of this work as a material in order to synthesize the whole *Häring's* doctrine in a form of the process of architectural form evolution form prehistoric times until now. The basic notion which describes this process are so-called organic trends in forming determined by the following parameters: 1) maximum functional efficiency, 2) determination of the form by the function, i.e. no formal *a priori* assumptions, 3) giving up the use of the notions, figures and solids of geometry (Euclidean one, in particular), 4) absence of the notions of formal and symbolic aesthetics.

These trends vary with time - they have stronger and weaker infuence in particular periods of civilization development.

Time borders between these periods are of threshold type - the changes in organic trends occur abruptly, which justifies calling them *revolutions in forming*.

The process of architectural form evolution being seen through *the organic trends* is (in a simplified form) as follews: 1) the first period (prehistoric) - organic trends are highly important, 2) the first *revolution in forming*, i.e. the necessity of object decoration coming to existence (20-15 thousand years B.C.) opens the second stage of development process with organic trends considerably weaker, 3) the second *revolution in forming*, i.e. geometrical notions coming to existence (5-3 thousands years B.C.) opens the third stage of form development in which the form not only meets the aesthetic requirements but also is subject to an *a priori* geometrical discipline. As a consequence of this fact the organic trends remarkably lose their significance. Original building is transformed to architecture - discipline of art, 4) the third *revolution in forming* - dismissal of the principle of object decoration (1920's and 1930's) opens the fourth stage of the process in which organic trends again became more important, 5) the fourth *revolution in forming* - dismissal of primitive Euclidean geometry in favour of complex spatial systems making it possible to create forms close to those existing in living nature - opens the fifth period of the process of highly important organic trends (second half of the 20th century).

One can lay many charges against *Häring's* doctrine of the organic forming of architecture. One of the charges is based on the fact that rejecton of the principles of Euclidean geometry from the process of architectural form creation is unrealistic and there are two reasons of this: one is technological and the other one is perceptive and psychological. Another objection refers to the problems of both formal and symbolic aesthetics. *Häring* treated the formal aesthetics in a naive and simplified way believing that solving of functional problems is enough to make the aesthetic quality automatically come to existence. The latter one is ommitted and thus the culturel expression - something which seems to be the most fundamental feature of architecture distinguishing it from ordinary building - is crossed out from the field of architectural influence.

A positive side of *Häring's* doctrine is that it creates favourable possibilities of formal differentiation stressing individual solution of every design task as opposed to the formal monotony resulting form the principles of so-colled international style (of design). Unfortunately these possibili-

ties have been used in practice only to a small degree.

In chapter 2 *Häring's* activity as a practicing architect has been described. His most important designs and not so numerous realizations have been discussed, critically analysed and interpretted. This analysis reveals the linkage between theoretical principles of *Häring's* doctrine and specific features of constructed objects. The buildings of the farm in Garkau that can be considered as a model of organic functionalism are of particular significance among them. As for *Häring's* not realized designs, the apartment buildings, and single family houses in particular, draw our attention since the proposed organic trends are most distinctly expressed in them.

Some selected evidence of the influence of *Häring's* idea and examples of analogical phenomena have been discussed in chapter 3. Four basic criteria that enable to assign architectural works to *Häring's* trend formulated typologically have been separated: 1) genetic links, 2) similarity fo the structure (construction), 3) similarity of the doctrine, 4) the form as the direct consequence of function These criteria are not equally important. *The strongest one* is the criterion of the form being a direct result of the function; *the weakest* is the similarity of the structure. The analysis of the 20th century architectural design proves distinct convergence to *Häring's* ideas in the case of creative designs of the two architects: *Hans Scharoun* and *Alvar Aalto*. In the case of *Scharoun's* works the four criteria are satisfied, in the case of *Alvar Aalto* some of his works satisfy not more that two criteria: 4) and 2).

Part 1 of chapter 3 is devoted to the analysis of *Hans Scharoun's* creative designs. This architect not only developed *Haring's* theory but also consequently realized the pastulates of this docrtrine in architectural practice of many kinds of design: housing architecture (e.g. Romeo and Juliet housing estate in Stuttgart), architecture of theatres and concert halls (e.g. the designs of theatres in Kassel and Manheim, Berlin philharmony) or school architecture (the designs of schools in Marl and Lünen). *Scharoun* can be considered as the only *Häring's* follower in the strict meaning of this world.

In Part 2 of chapter 3 creative designs of the Finnish architect *Alvar Aalto* have been discussed.

In some of his designs the organic trends as meant by *Häring's* doctrine are very distinctly marked although they are not the only way of these works and all *Aalto* designs' interpretation; very important aspects of his designs are such features as: regionalism, harmony with nature and also cubist functionalism of the 20's and 30's. There are three different stages in *Aalto's* design work: the first *white* period (1919-1939, the Library in

Viipuri, the Sanatorium in Paimio), *red* period called also *Cezanne* period (1939-1955), the Town Hall in Saynatsalo, the boarding - school of MIT in Chicago), the second *white* period (1955-1976, the church in Vuoksenniska, the Centre of Culture in Wolfsburg, the Finnland Talo in Helsinki). The organic trends are most visible in *Aalto's* designs during the *red* period and in some of the works from the second *white* period.

ОРГАНИЧЕСКАЯ АРХИТЕКТУРА ГЮГО ГЕРИНГА. ДОКТРИНА - ВОЗДЕЙСТВИЯ - АНАЛОГИИ

Р е з ю м е

В работе проведен анализ одного из направлений в современной архитектуры, называемого органическим функционализмом. Инициатором этого направления можно признать Гюго Геринга, немецкого архитектора связаного с архитектурным авангардом 20-х и 30-х годов XX века. Его опубликованные теоретические работы и не очень многие реализации являются основой доктрины органического формирования архитектуры, отлияющейся от других доктрин называемых также функционализмом, особенно от взглядов американского архитектора Франка Ллойда Райта.

Разнообразные взгляды на т.н. органичность в архитектуре вызывают многие неясности, являясь причиной несвязных и часто произвольных интерпретации тех явлений в архитектуре, которые могли бы эвентуально относиться к органическому направлению. Введение в работу посвящено анализу этих взглядов. В ним рассматривается развитие различных концепции органичности в архитектуре начиная с древности по самый XX век. Это концепции общего происхождения, связаны с аналогией между созданиями природы и зданиями. Аналогию можно понимать уже или шире. Уже аналогия понимается как сходство между строением организмов и объектов архитектуры. Здесь можно выделить две интерпретации: 1) "поверхностную" - форма организмов как источник вдохновения в области формальной композиции и орнаментики (фитоморфизации, зооморфизации, Гуарини, некоторые произведения Гауди, Саливана, Ван де Вельде, Мендельсона), 2) "глубокую" - стараются вникнуть в суть строения организмов для его адаптации в архитектурном формировании. Вторая интерпретация допускает 2 разновидности: а) " умеренную", выдвигающую на первый план принцип интегральности и гармоничного объединения частей здания как основу формирования архитектуры (Греки, теоретики Ренессанса), б) "крайную", подчеркивающую безусловное первенство функции по отношению к форме, которая является исключительно результатом решения функциональных

проблем, а не предпосылкой "априори" (Геринг, Шарун, некоторые произведения Аальто).

В широком смысле аналогия между зданиями и созданиями природы понимается как интеграция архитектуры с окружающей ее живой и неодушевленной природой. (Теория и некоторые произведения Райта и Солери).

На таком широком фоне значительно уже намечается цель работы, которой является приведение в порядок неясных и запутанных теоретических взглядов Геринга, доведение их до связного, по мере возможности, вида, проведение критического их анализа и интерпретации. Упор сделан здесь на проблематику структуры анализируемых взглядов и их воздействия на развитие современной архитектуры, слабее зато отмечены проблемы их исторического происхождения.

В первой главе проведен анализ теоретических взглядов Геринга на тему формы в архитектуре. Согласно этим взглядам архитектурные объекты являются особым видом предметов производимых человеком и как такие должны подчиняться общим законом изготовления предметов являющихся пространственными созданиями. Форма таких предметов детерминируется требованиями 2 видов: 1) относящимися к целенаправленности (полезности), 2) относящимися к выражению (эстетике). В связи с этой классификацией требований возникает классификация всех предметов - пространственных созданий, будучих произведениями человека, на 3 группы: 1) предметы у которых форма получает превосходство над требованиями относящимися к целенаправленности, в то время как требования относительно выражения имеют довольно малое значение. Такие предметы Геринг называет "органами". Это орудия, предметы повседневного пользования и т.д., 2) предметы у которых форма подчинена прежде всего требованиям относительно выражения и которые не выполняют никаких потребительских функций. Поэтому требования относительно целенаправленности не играют в их формировании почти никакой роли. Это произведения изобразительного искусства, 3) предметы у которых форма определена в равной степени требованиями относительно целенаправленности, как и требованиями относительно выражения. К этой группе надо отнести например все изделия т.н. художественного ремесла.

С вышеуказанными классификациями связяно введенное Герингом понятие структуры пространства понимаемое как принцип на котором основано упорядочение пространства. Геринг различает 2 основных вида принципов пространственного упорядочения : органический принцип и геометрический принцип и также 2 соответствующих им типа структуры пространства - органическую и геометрическую структуры.

В органической структуре способ упорядочения пространства определяется задачей, которую должен выполнять предмет. Этот принцип является правилом в мире организмов и отсюда его название. В геометрической структуре упорядочение пространства основывается на принципах геометрии (особенно эвклидовой), не применяемых ни в мире организмов ни на более низких уровнях развития цивилизации. Этот принцип появляется только на высших этаппах цивилизаторского развития и с того времени доминирует над процессами формирования пространственных созданий человеком. Открытие принципов геометрии, а особенно основных геометрических фигур и тел являлось решительным поворотом в развитии культуры с далеко идущими последствиями для ее областей. Геринг подчеркивает этот факт используя понятие "геометрической культуры". Весьма важную роль сыграло это открытие в развитии техники, особенно строительной. Для этой области геометрия представляет инструмент упорядочения пространства и употребления материалов таких как камень, древесина или выжиганная глина. Введение в эту область принципов геометрии вместе с известным раньше и часто применяемым принципом украшения сделало возможным преобразование этой области в искусство называемое архитектурой. Ее суть в принятии геометрической формы "априори", украшении этой формы добавленым орнаментом и трактовке геометрических форм не только как элементов техники, но также как культурных символов, главным образом религиозных.

Вышеуказанные взгляды послужили автору как материал для создания синтетического представления целости доктрины Геринга в виде процесса эволюции архитектурной формы с доисторических времен по современность. Основным понятием характерным для этого процесса являются т.н. органические тенденции в формировании, определяемые следующими параметрами: 1)

максимальная функциональная исправность, 2) определение формы через функцию или недостаток формальной априорности, 3) нехватка применения понятий, фигур и тел геометрии, особенно эвклидовой, 4) нехватка понятий формальной и символической эстетики.

Эти тенденции являются функцией времени - в отдельных периодах цивилизаторского развития убывают или растут. Переломные моменты между периодами имеют пороговый характер - изменения органических тенденции наступают тогда скачкообразно, что оправдывает их название - "революция формирования". Ход процесса эволюции архитектурной формы наблюдаемой сквозь призму "органических тенденции" представляется приблизительно следующим образом : 1) первый период (доисторический) - органические тенденции достигают высокого уровня, 2) первая "революция формирования", появляется потребность украшения предметов (20-15 тыс. лет до н.э.), которая открывает вторую фазу процесса развития с бесспорным падением органических тенденции, 3) вторая "революция формирования", появляются геометрические понятия (5-3 тыс. лет до н.э.), что открывает третью фазу развития формы, в которой к ней применяют не только требования эстетики, но и априорной геометрической дисциплины. Это влечет за собой значительное падение органических тенденции. Первобытное строительство преобразовывается в архитектуру - область искусства, 4) третья "революция формирования" - отбрасывают принцип украшения предметов (20-тые и 30-тые годы XX века) - открывает четвертую фазу процесса с повторным ростом органических тенденции, 5) четвертая "революция формирования" - отбрасывают примитивную эвклидовую геометрию в пользу сложных пространственных систем позволяющих создавать формы похожие на те, которые выступают в одушевленной природе, что открывает пятый период процесса с высоким уровнем органических тенденции (вторая половина XX века).

Герингговской доктрине органического формирования архитектуры можно делать упреки. Одним из них является нереальность искоренения принципов эвклидовой геометрии из процессов создания архитектурной формы. Существуют 2 вида причин этой нереальности: технические и

перцепционно-психологические. Следующее возражение относится к вопросам эстетики так формальной, как и символической. К формальной эстетике Геринг относится простодушным и упрощенным образом, веря, что решение функциональных проблем влечет за собой автоматическое возникновение эстетического значения. Символическую эстетику обходит молчанием, вычеркивая из поля воздействия архитектуры то, что кажется для ней самым основным и что отличает архитектуру от обычного строительства - культурную экспрессию.

Положительной стороной герингговской доктрины является то, что она делая упор на индивидуальное решение каждого проекта создает выгодные возможности формального дифференцирования, в отличие от формальной монотонности, которая является результатом предпосылок т.н. международного стиля. Эти возможности были использованы на практике, к сожалению, в очень узких пределах.

Вторая глава посвящена представлению деятельности Геринга как архитектора-практика. Она содержит описания, критические анализы и интерпретации самых главных его проектов и не очень многих реализации. Эти анализы указывают связь между теоретическими предпосылками герингговской доктрины и конкретными признаками претвореных в жизнь проектов. Особое место среди этих последних занимают здания земледельческого хозяйства в Гаркау, которые можно признать образцовым примером органического функционализма. Среди неосуществленных проектов Геринга особого внимания заслуживают жилищные объекты, особенно дома рассчитанные на одну семью, в которых требованные органические тенденции приобретают пожалуй самое большое значение.

В третьей главе рассматриваются избранные проявления воздействия концепции Геринга и примеры похожих явлений. Выделены четыре основных критерия, с помощью которых можно соотнести произведения архитектуры в соответствие с герингговском направлением представляемым типологически: генетические связи, 2) сходство структуры (строения), 3) сходство доктрины, 4) точное следование формы из функции. Значение критериев неодинаково. "Самым сильным" из них является следование формы из функции, "самым слабым" -

сходство строения. Анализ архитектурного творчества XX века показывает отчетливые совпадения с концепциями Геринга в 2 случаях: творчества Ганса Шаруна и Альвара Аальто. В случае произведений Шаруна выполнены все четыре критерия, в случае Аальто некоторые из произведений выполняют не больше 2 критериев: следование формы из функции и сходства структуры.

Первая часть третьей главы посвящена анализу творчества Ганса Шаруна. Этот архитектор не только творчески развил теорию Геринга, но и настойчиво воплащал в архитектурную практику требования этой доктрины во многих областях проектирования: жилищной архитектуре (например микрорайон Ромео и Жулетта в Штутгарте), в архитектуре театров и зрелищных зданий (например проекты театров в Касель и Мангейме, Филармония в Берлине) или в архитектуре школ (проекты школ в Марль и Линен). Шаруна можно считать единственным продалжателем Геринга в буквальном смысле слова.

Во второй части третьей главы представлено творчество финского архитектора Альвара Аальто. В некоторых его произведениях органические тенденции в понимании доктрины Геринга выделяются очень явно, хотя не являются единственным подходом к интерпретации этих произведений и целого творчества Аальто. Очень важными аспектами творчества Аальто являются также такие признаки как: местный колорит, гармония с натурой и кубистский функционализм 20-х и 30-х годов XX века. Творчество Аальто разделяют на 3 разные фазы: первый "белый период" (1919-39, библиотека в Виипури, санаторий в Паимио), период "красный" или "сезановский" (1939-55, ратуша в Сейнетсало, общежитие МИТ в Чикаго), второй "белый период" (1955-76, церковь в Вуоксениска, Центр Культуры в Вольфсбурге, Финляндия Тапо в Хельсинки). Органические тенденции оказывают самое сильное влияние на творчество Аальто в его "красным" и в некоторых произведениях второго "белого" периодов.