

**Hermeneutics of architecture
in selected pieces of Umberto Eco**

Hermeneutyka architektury
w wybranych utworach Umberto Eco

dr inż. arch. Robert Łucka

Katedra Architektury

Uniwersytet Technologiczno-Przyrodniczy w Bydgoszczy

lucka.robert@gmail.com

Abstract

The perception of reality and reading the signs embedded in it takes place, above all, by the use of a natural language. Understanding of forms in architectonic space is greatly supported by semiotics. The 20th century achievements of the Tartu-Moscow school of semiotics and the works of Umberto Eco influenced the facilitation of communication between an object of perception and the subject. Hence a question arises: how and by means of what tools one can read a wide array of factors shaping the image of architecture? The answer is sometimes searching for analogies between utilitarian spatial forms and painting, sculpture or music. It is worth coming back to the initial area of understanding the world, which is a natural language. It should not be surprising because we already have behind us the revolutionary breakthroughs of the 20th century in the philosophy of language, which is constantly a source of creative reflections concerning the situation of a human in the contemporary world. In order to understand the cultural issues, which currently are included in the concept of a term 'architecture', one may refer also to hermeneutics.

Streszczenie

Percepcja rzeczywistości i odczytywanie znaków w niej zawartych odbywa się przede wszystkim poprzez język naturalny. W przestrzeni architektonicznej rozumienie form ułatwia wydatnie semiotyka. W XX w. osiągnięcia szkoły tartusko-moskiewskiej i twórczość Umberto Eco wpłynęły na usprawnienie komunikacji pomiędzy przedmiotem poznania a podmiotem. Stąd też płynie pytanie: W jaki sposób, przy użyciu jakich narzędzi, można odczytać szerokie spektrum czynników kształtujących obraz architektury? Odpowiedzią bywa poszukiwanie analogii użytkowych form przestrzennych z malarstwem, rzeźbą, muzyką. Warto jednak zwrócić się do bazowego obszaru rozumienia świata, którym jest język naturalny. Jest to o tyle zrozumiałe, że żyjemy już po rewolucyjnych dokonaniach XX w. filozofii języka, która ciągle jest źródłem twórczych refleksji dotyczących

kondycji człowieka we współczesnym świecie. W zrozumieniu meandrów kulturowych, składających się obecnie na pojęcie terminu „architektura”, pomocna jest również hermeneutyka.

Keywords: *semiotics, language, culture, hermeneutics*

Słowa kluczowe: *semiotyka, język, kultura, hermeneutyka*

W poszukiwaniu języka kultury

Poszukiwanie metodologii kreacji zjawiska, któremu na imię „architektura”, osadzone jest w szerokim i odwiecznym dążeniu do trafnej kreacji przestrzennej i jej zrozumienia.

W procesie poznania istotna jest umiejętność odczytania komunikatu zawartego w przedmiocie/zjawisku i odnalezienia wygenerowanego znaczenia znaku. W tym rozumieniu przedmiotem poznania abstrakcyjnego i bezpośrednim przedmiotem pochodzącej od niego wiedzy, są nie rzeczy/widziane zjawiska, empirycznie pozyskane dane, lecz to, co je zastępuje – „*supponit pro*”, albo „*stat pro re*” – pojęcia albo nazwy i używane w języku terminy. „O ile pojęcia, jako znaki rzeczy powiązanych swymi podobieństwami pozostają względnie ustalone pod wpływem danych rzeczowych, o tyle terminy, czyli nazwy językowe, są czysto umowne i zmienne w zależności od danego języka”. (Legowicz, 1986, s. 607).

Prawidłowość powyższego stwierdzenia można dostrzec w metodologii poznania, propagowanej już w czasach Williama Ockhama, który widział w ogólnych pojęciach rozumu produkt myśli i mowy nieodpowiadający żadnemu ogólnemu bytowi. Ten sposób myślenia można odnaleźć w nurtach współczesnej filozofii.

Triumfalizm Oświecenia oraz scjentystyczna redukcja ludzkiej wiedzy jedynie do rezultatów nauk doświadczalnych, wydają się nie odpowiadać dostrzeganej aktualnie rzeczywistości, w tym i architektury. „Egzystencję człowieka konstituują wspólnie: położenie (rzucenie w świat, w tu i teraz, w język, w cielesność, epokę historyczną itd.) oraz rozumienie, tj. możliwość aktywnego, twórczego odniesienia się do zastanej rzeczywistości” (Przyłębski, 2006, s. 26).

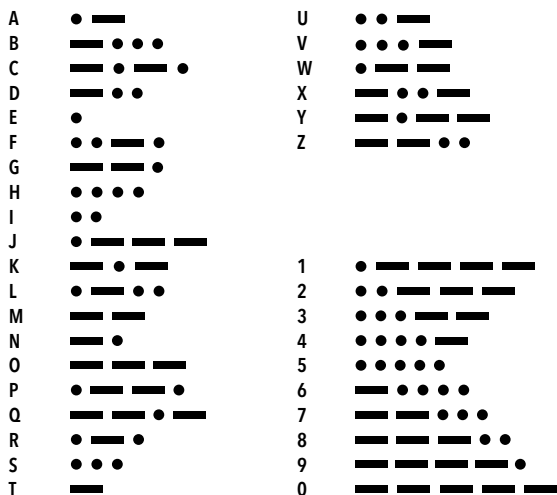
Percepcja otaczającego świata warunkowana jest przez wiele nieświadomych, wstępnych przedświadczeń i przedsądzeń, które podmiot nosi w sobie, i które w zasadniczy sposób wpływają na optykę widzenia danego zjawiska. Zrozumienie złożoności przedmiotu, będącego obiektem zmysłowego czy też mentalnego oglądu, przebiega w procesie porozumienia, tzn. rozmowy dotyczącej tego, co podlega rozumieniu. W tej materii „Filozofa nie łąka naturalność końca, lecz tajemnica początku” (Eco, 2007, s. 413).

W procesie rozumienia zagadnień językowych, także i tych zawartych w architekturze, wydaje się być przydatna hermeneutyka, która w swoim obrazie w XX w. zaistniała dzięki twórczości M. Heideggera i H.-G. Gadamera. „Hermeneutyka [gr. hermeneutike (umiejętność) objaśniania, unikania nieporozumień], praktyka i sztuka głoszenia, interpretacji (wyjaśniania, tłumaczenia, przekładania) i rozumienia tekstów mówionych i pisanych, religijnych (świętych) i świeckich (poetyckich, prawniczych), których sens jest obcy lub ukryty, oraz szeroko – dziejów i kultury pojętych na sposób tekstu” (Encyklopedia PWN, 1997, T2, s. 740).

Sztuka ta dotyczyła pierwotnie objaśniania tekstów biblijnych. Później obszar zainteresowania rozszerzył się na inne pola kultury, pośród których można odnaleźć również problematykę architektoniczną.

Jedność oglądu rzeczy poprzez pryzmat zastępujących je pojęć i odpowiadających im terminów, umożliwia podmiotowi dostęp do tych rzeczy jedynie poprzez znane i rozumiane znaczenie poddanych percepcji znaków kodujących pojęcia. Należy zaznaczyć, że znakiem jest to, co rozumiemy. Dzięki temu możemy dotrzeć do substratu, na bazie którego powstają późniejsze komunikaty. Treść zawarta w przedmiocie i jej rozumienie podmiot analizuje jedynie w formie języka, którego spektrum pojmowania jest bardzo szerokie, poczynając od języka gestu, poprzez rozmaite alfabety, języki poszczególnych sztuk, w tym i architektury, na języku mówionym kończąc.

Ilustracja 1. Jedna z form języka



Źródło: www.sites.google.com

Wspomniane powyżej zjawiska są elementami składowymi pojęcia *semiotyka*, którą słownik terminologii językoznawczej (Warszawa, PWN, 1968, s.198) zawiera w krótkim haśle: „Nauka traktująca o istocie i funkcjonowaniu znaków językowych w ogóle, ze stanowiska logistycznego. Termin używany też w znaczeniu semiologii”. Tak sformułowana definicja zawiera w sobie zjawisko „kultury” rozumianej jako proces komunikacji. Semiotycy szkoły tartusko-moskiewskiej uważają, że kultura posiada, oprócz układu dynamicznie zmiennych determinant i ich zobrazowań, obszar rozumiany statycznie i przedmiotowo, gdy myślimy o skodyfikowanych, w pełni zdefiniowanych, z pozycji nadawcy tekstu, wypowiedziach zawartych w napotkanych dziełach sztuki – książkach, obrazach, rzeźbach, architekturze itp. Dotyczy to również „komunikujących ciągów symbolicznych, jakimi są choćby wszelkie rytuały /.../ środki służące do komunikowania, jednostkowe symbole (i ich części), z których wypowiedzi są składane” (Eco, 1972, s. 9).

Semiotyka u Eco

Powyżej nakreślony świat komunikacji, znaków, symboli i kodów stał się przestrzenią, w której swą kartę zapisał Umberto Eco. We wczesnych pracach, których publikacje odbiły się szerokim echem wśród semiotyków i zafascynowanych odczytywaniem i teoretycznym objaśnianiem wszelkich symboli czytelników, należy wymienić, dotyczący struktury utworu literackiego, traktat „*Opera aperta*”. W pracy tej można doszukać się myśli Romana Ingardena, który również zadawał pytania zrodzone w przestrzeni znakowej komunikacji, występującej w ustabilizowanym przekazie językowym: „Co zwłaszcza gwarantuje nam identyczność dzieła, jeśli jest ono czytane przez różnych czytelników, co zatem gwarantuje jego intersubiektywną identyczność?” (Ingarden, 1988, s. 439). W swym kolejnym dziele „*Apocalittici e integrati*” Eco podejmuje problematykę dotyczącą immanentnych elementów plastycznych i audiowizualnych przekazów masowych, o swoistych cechach komiksów, widowisk telewizyjnych i innych manifestacji zachodniej popkultury.

Najwięcej przemyśleń dotyczących architektury można odnaleźć w „*Pejzażu semiotycznym*”. Eco podejmuje tu próbę stworzenia teorii „języka” architektury. „Sprawa wydaje się z wielu względów trudna, już choćby wskutek obojnaczego charakteru tej dyscypliny, wytwarzającej zarazem przedmioty użyteczne i (o tyle, o ile są sztuką) symbole” (Eco, 1972, s. 9). Zdaniem autora problem z architekturą związany jest z zaistnieniem zależności proporcji pomiędzy „znaczonym” a „znaczącym”. Terminy te jednak zawierają się w sobie tworząc całość, gdy dotyczą zjawiska kształtowania przestrzeni. „Dzieło architektoniczne, jako twór artystyczny nie mówi o rzeczywistości względem siebie zewnętrznej, tak jak obraz, jak powieść – mówi ono o sobie, o swojej zawartości, o swoim funkcjonowaniu” (Eco, 1972, s. 19). Opinia ta zrodziła się z przeświadczenia, że architektura podlega percepcji, także jako akt komunikacji kulturowej, posiadający ugruntowany aspekt funkcjonalny, bez którego trudno sobie wyobrazić jej istnienie. Eco zauważa jednak, że nawet gdy utwór zawiera treści dotyczące władzy, przepychu czy też sacrum, to są one integralnie związane z jego funkcją.

Znaczenie postmodernizmu

Trudno się zgodzić z powyżej przedstawioną opinię Eco. Wspomniany przez filozofa sposób rozumowania osadzony jest jedynie w historycznej myśli architektonicznej, której prawidłowości zostały zdecydowanie przełamane już w czasach *fin de siècle*, z chwilą nastania *art nouveau*. Dziwi fakt niedostrzegania przez Eco specyfiki modernistycznej formy przestrzennej zrodzonej na gruncie socjalistycznej myśli początków XX w.

Barceloński pawilon Miesa van der Rohe, oprócz znanej funkcji wystawienniczej, mógłby być równie dobrze współczesnym domem mieszkalnym, jak i wejściem do stacji metra. Komunikat rewolucyjnej formy nie jest jednoznacznie czytelny, a poprzez to, nie koduje w sobie klarownej informacji o funkcjonalnej zawartości dzieła. To samo tyczy się budynku *Bauhausu* w Dessau, z roku 1926, autorstwa Waltera Gropiusa. Niewielu, wówczas niewykształconych architektonicznie odbiorców, odczytało w przedmiotowej formie funkcjonalną treść obiektu edukacyjnego. Większość, bez chwili zastanowienia, osadza budynek w profilu działalności przemysłowej.

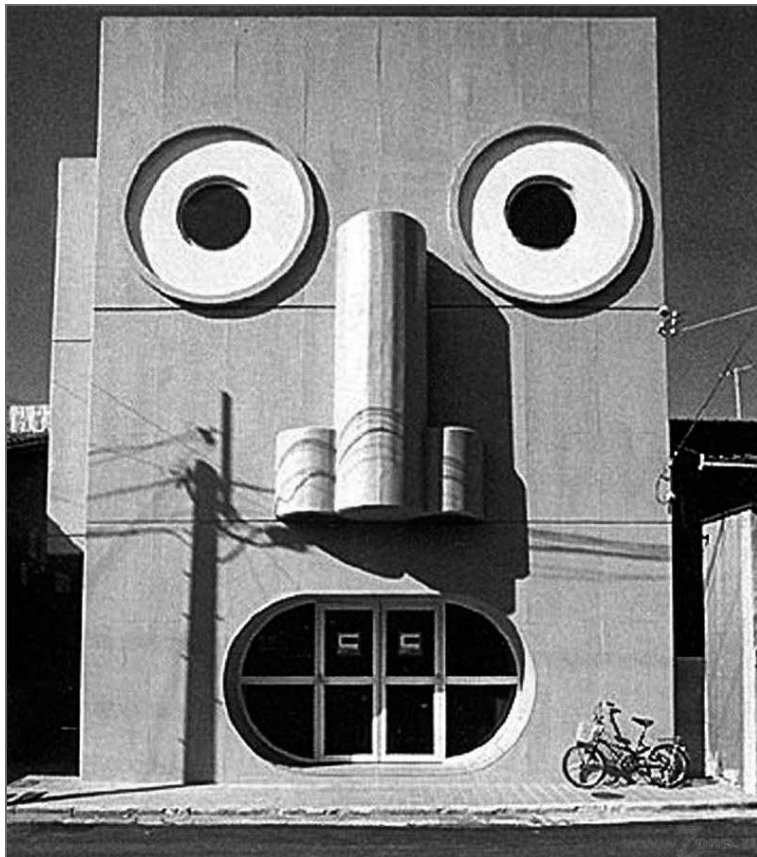
Ilustracja 2. Pawilon Barceloński



Źródło: www.artykuły.krn.pl

Wydany w roku 1972 „*Pejzaż semiotyczny*” nie zawierał w sobie przede wszystkim doświadczeń architektury postmodernistycznej, która rodząc się w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku posiadała zamierzony, *podwójnie kodowany* przekaz dzieła. Pojawiły się wówczas opinie postmodernistów informujących, że „Pragniemy życia poprzez czas, w więcej niż jednym wymiarze, to z pewnością nie tylko moda lub nostalgiczne marzenia, jak określają to nieliczni, pozostali moderniści...” (Jencks, 1987, s. 5). W projektach postmodernistów istotne są *brzegowe* odniesienia do minionego czasu, do obszarów kulturowej pamięci, dzięki czemu forma obiektu jest znaczeniowo przesłonięta dodaną treścią, która celowo odbiega od zawartej w niej funkcji. Wystarczy spojrzeć na Belvedere Giorgina, Gerona, 1971–72, autorstwa Lluisy Cletot, Oscara Tusquetsa i Pera, aby zostać zwiedzionym monumentalną, klasycystyczną formą, skrywającą w sobie jedynie sypialnię i parking na jej dachu. Czymże innym jak nie falliczną reminiscencją jest Beverly Tom, Hokkaido, 1973–74, którego autorem jest Minoru Takeyama. Bardziej prawdopodobne jest, że bryła zawiera wytwórnię filmów pornograficznych niż zwieńczony restauracją i ogrodem hotel. Można zadać sobie pytanie, co też może w sobie skrywać Dom – Twarz Kazumasu Yamashity, Kioto, 1974? W tym obiekcie może być dosłownie wszystko. – sklep, zakład optyczny, bar, dom studenta, budyneczek mieszkalny itp.

Ilustracja 3. Nieodgadnięta denotacja funkcji



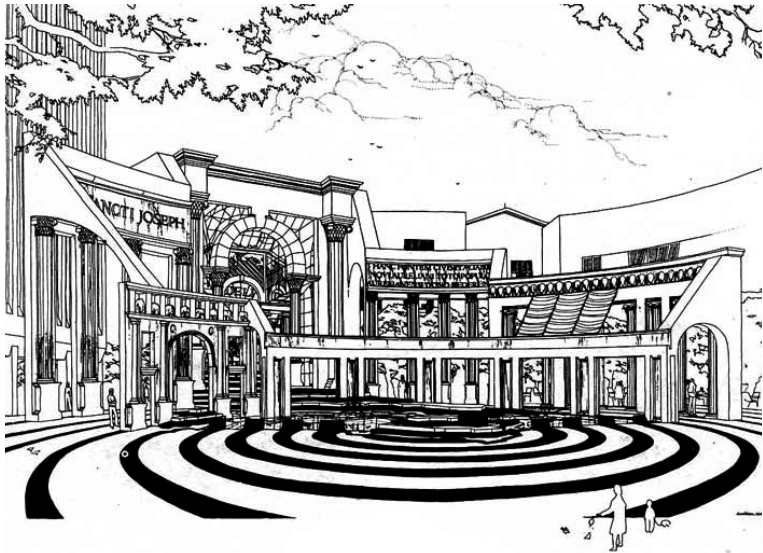
Źródło: www.architektstudio3d.org

O żadnym z powyższych przykładów nie można powiedzieć, że obiekt architektoniczny mówi jedynie „o sobie, o swojej zawartości, o swoim funkcjonowaniu”. Eco wydaje się opierać jedynie na, ugruntowanym w jego świadomości obrazie opisywanej przez siebie architektury. Nie względnia wcześniejszych dokonań fenomenologów i prac z obszaru

psychologii postaci, gdzie podkreśla się znaczenie *pola stanu wewnętrznego*, tj. o zindywidualizowanej percepcji dzieła sztuki, która jest warunkowana pokładami wiedzy i wrażliwości każdego podmiotu podejmującego próbę odczytu komunikatu zawartego w przestrzennym utworze.

Można stwierdzić, że funkcja obudowana płaszczyznami, według wytycznych modernizmu, jest bazą formy postmodernistycznej, jej substratem. Dodane elementy przestrzenne, tak jak u Richarda Meiera, Roberta Venturiego czy też Petera Eisenmana, lub też ludyczne zauważane u Michaela Gravesa i Charlesa Moore'a, są superstratem pozostawiającym ślad w finalnym obrazie dzieła architektonicznego.

Ilustracja 4. Architektoniczna anegdota



Źródło: www.brynmawr.edu

Siła oddziaływania architektury

Eco przytacza w „*Pejzażu semiotycznym*” słowa Charlesa W. Morrisa, który nakreśla pojęcie *znaku*, jaki istnieje „jeżeli element A kieruje zachowanie ku pewnemu celowi, podobnie (choć niekoniecznie tak samo), jak czyniłby to inny element B, gdyby go obserwować, to A jest znakiem” (Eco, 1972, s. 279). Architektura w procesie swego oddziaływania implikuje konkretny zakres zachowań, który jest fundamentalnie uzależniony od mentalnie-emocjonalnych cech podmiotu poddającego się percepcji zastanego dzieła.

Ilustracja 5. Ramy antycypowanych zachowań



Źródło: www.dziedzictwo.ekai.pl

Zupełnie inaczej obszar działań podmiotu jest antycypowany we wnętrzu i w polu oddziaływania sacrum niż pośród obiektów o merkantylnych cechach, a jeszcze inny w środowisku zamieszkiwania. Odczytane

w architekturze znaki niosą określony komunikat, który jest impulsem pobudzającym do behawioralnych działań podmiotu. Przedmiot użytkowy, jakim jest budynek, posiada rolę oznacznika konwencjonalnie denotowanego znaczenia, którym jest jego funkcja. Obiekt, w którym się mieszka denotuje pewien sposób jego zamieszkania. „Patrząc na okno w fasadzie budynku, zazwyczaj nie myślimy o jego funkcji; myślimy o znaczeniu „okno”, które opiera się na funkcji, ale do tego stopnia ją wchłonęło, że możemy o niej nawet zapomnieć i pojmować okno w zestawieniu z innymi oknami tylko, jako element określonego rytmu architektonicznego” (Eco, 1972, s. 285). Można wyobrazić sobie, że architekt projektuje blendy, które są jedynie oknami pozornymi. W tej sytuacji denotują one, zdaniem Eco, funkcję niefunkcjonującą, ale przede wszystkim komunikowaną. Z opinią tą można jednak się nie zgodzić, gdyż Eco nie zwraca uwagi na fakt, że komunikat funkcjonalny został poddany redukcji, która spowodowała go jedynie do czynnika wspomagającego orientację w przestrzeni.

Mając na względzie integralny dla architektury imperatyw istnienia w określonym kontekście przestrzennym, który częstokroć jest kreowany poprzez obiekty architektoniczne, można stwierdzić, że pewne obszary obiektów kubaturowych są wchłaniane przez podmiot bezwiednie i nie-uważnie. Zjawisko to występuje w sposób oczywisty w przypadku wykazania analogii do percepcji przykładów flory w jednorodnie pod względem dendrologicznym zalesionym obszarze. Można również odwołać się do percepcji utworu muzycznego, którego zaistnienie w dźwiękowej przestrzeni może być jedynie tłem do twórczej czy też codziennej działalności podmiotu. Zjawisko to zachodzi, jak już wspomniano, bezwiednie m.in. z tego też względu, że „Stosunkom, które regulują wymiary świątyń greckich, odstępów pomiędzy kolumnami lub proporcje pomiędzy różnymi częściami fasady, odpowiadają te same stosunki, które regulują interwały muzyczne” (Eco, 2005, s. 64).

Opinia Eco nie zawiera gry przestrzennej jaka ma miejsce pomiędzy jednostkową, mocno zdefiniowaną formą a będącym dla niej tłem, harmonijnym przestrzennie zespołem elementów. Dopiero odmienne w formie obiekty, które wyróżniają się z zastanego kontekstu, są w stanie przykuć uwagę świadomego odbiorcy.

Architektura jest sztuką

Zdaniem Eco wypowiedź architektoniczną wchłania się, „tak jak wypowiedź filmową i telewizyjną, komiksy, powieści kryminalne (a nie jak sztukę we właściwym tego słowa znaczeniu, która wymaga zaabsorbowania, uwagi, oddania się interpretowaniu dzieła, szacunku dla przypuszczalnych intencji nadawcy)” (Eco, 1972, s. 319). Próbując sięgnąć do definicji „sztuki” jaką można odnaleźć w twórczości Eco, interesujące wydaje się być zacytowanie poglądu zrodzonego na przełomie XIX i XX w.: „Głębokie przekonanie o twórczej potędze sztuki nie jest typowe wyłącznie dla dekadentyzmu, ale to właśnie dekadentyzm od stwierdzenia, że piękno może być jedynie przedmiotem długiej i miłosnej rzemieślniczej pracy, dochodzi do konstatacji, że doświadczenie jest tym cenniejsze, im bardziej sztuczne. Od idei, zgodnie z którą „sztuka tworzy drugą naturę, przechodzi się do idei, że sztuką jest wszelkie pogwałcenie natury” (Eco, 2005, s. 340). Fakt, że w twórczości samego Eco trudno odnaleźć definicję pojęcia *sztuki*, w jej tradycyjnej formie, wynika z faktu zastąpienia jej pojęciem *dzieła otwartego*.

Dzieło otwarte, w szerokim rozumieniu tego terminu, to nie typ dzieła sztuki, ale propozycja możliwości interpretacyjnych każdego tekstu kulturowego, którym zdaniem semiotyków jest każdy wytwór kultury, stanowiący całość uporządkowaną według określonych reguł. Układ nieodokreślonych bodźców w dziele sprawia, że odbiorca poddany jest procesowi ciągłego odczytywania komunikatu w nim zawartego, a każdy z tych odczytów będzie inny, jednak zaistnieje zjawisko bazowego zamocowania w wykreowanej przez autora dzieła przestrzennej osnowie. Ze względu na ilość i mentalno-emocjonalną różnorodność odbiorców, a także z powodu zmienności w czasie przyswajanej treści dzieła, rzadko się zdarza, aby przyjmowane komunikaty były takie same. Każde dzieło ma potencjalnie nieskończenie wiele odczytań i sensów, zachodzi wówczas zjawisko polisemiczności dzieła. Zdaniem Eco, kreator dokonując aktu twórczego, nie tylko tworzy nową rzeczywistość, której obszarem odniesienia i inspiracją jest rozległe spektrum otaczającego świata, ale także ingeruje w pokłady języka, które opisują przekaz zawarty w dziele. Nie ma możliwości, aby autor tworząc swój świat, był w stanie antycypować wszystkie warianty rozkodowania jego treści i przekazu estetycznego.

Trudno jest zrozumieć i zgodzić się z przywołanymi powyżej słowami Eco, który stwierdził, że architektura *nie jest sztuką* „we właściwym tego słowa znaczeniu, które wymaga zaabsorbowania, uwagi, oddania się interpretowaniu dzieła, szacunku dla przypuszczalnych intencji nadawcy.”. Sięgając do doby Oświecenia należy przywołać słowa Charlesa Batteux’a, który podzielił sztuki na piękne i mechaniczne. Dodał do nich też trzecią kategorię, „jakby pośrednią grupę sztuk, które cechuje zarówno przyjemność, jak i użyteczność; do grupy tej zaliczał tylko dwie sztuki; architekturę i wymowę” (Tatarkiewicz, 1988, s. 75). Jeżeli słowa te uzupełnimy opinią Immanuela Kanta, który sztuki dzielił „*po platońsku na sztuki prawdy i sztuki pozoru, zaliczając architekturę do pierwszych, a malarstwo do drugich*” (Tatarkiewicz, 1988, s. 78), to opinie Eco stają się tym bardziej niezrozumiałe.

Architektura wydaje się być *dziełem otwartym*, które posiada szereg konotacji znaczeniowych uzależnionych od pokładów wiedzy i estetycznej empatii podmiotu poddanego oddziaływaniu danej formy przestrzennej. Liczba interpretacji, m.in. z powodu najczęściej braku form przedstawieniowych we współczesnej architekturze, jest bardzo duża. Nie wydaje się być trafnym kolejne stwierdzenie Eco, że architektura nie absorbuje i nie przykuwa uwagi odbiorcy. Dzieła przestrzenne zawłaszczają wręcz odbiorcę, tworzą *scenografię*, w której fizycznie może zaistnieć podmiot, czego bez wątplenia nie niesie ze sobą świat malarstwa i rzeźby, bez których można egzystować.

Warunki materialnego przetrwania architektury

Eco ma wiele racji, gdy mówi o zjawisku szybkiego starzenia się architektury i wymianie znaczeń w niej zawartych. Należy jednak podjąć próbę określenia, co oznacza *proces szybkiego starzenia*. Architektura jest kulturowym zwierciadłem czasów, w których powstaje, i w których funkcjonuje. Na tym polega jej siła i prawo do istnienia. Czym innym jest ponadczasowość dzieł malarstwa i rzeźby, które są zastygłym obrazem danej epoki niepodlegającym przemianom i najmniejszym nawet korektom, a czym innym jest żywe, dzięki umiejętności przyswajania różnych funkcji, egzystowanie architektury.

Wymarła funkcjonalnie architektura ulega destrukcji. Niezamieszkałe domu *zapadają się w sobie*. Przy zmianach własnościowych, czy też w procesie przemian politycznych, architektura pod względem formy może pozostać niezmienna, co jednak jest warunkowane dostosowaniem jej wnętrza do zaktualizowanych potrzeb nowo powstałych podmiotów. Wspomniane wyżej *starzenie się*, we współczesnej dobie, posiada najczęściej kilkudziesięcioletni interwał upływającego czasu. W dawnych epokach okresy funkcjonalnych przemian dzieliły setki lat.

Ilustracja 6. Dziejowa zmienność funkcji

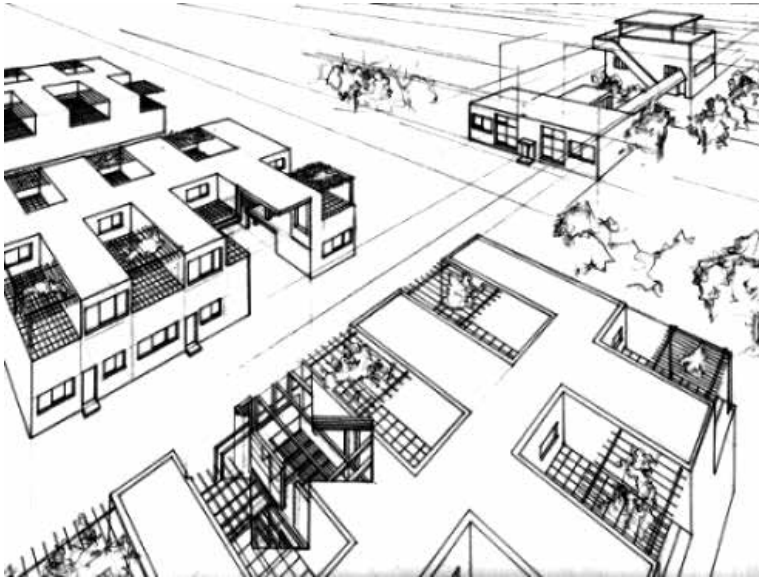


Źródło: www.noclegi.onet.pl

Współczesność pełna jest relatywizmu pojęciowego, przewartościowań i swoistej estetycznej nowomowy. Fetysz nowości i przemian dotknął również architekturę, co obrazuje szybka fluktuacja funkcji poszczególnych obiektów lub jej „zagubienie” w przypadkowo spotkanej bryle. Prowadzi to do zjawisk zgodnych z opinią Oscara Wilde’a, dla którego „bycie naturalnym to poza tak trudna do utrzymania...” (Eco, 2007, s. 408).

Są obiekty sacrum zawarte w bryłach przypominających hale sportowe. Są domy jednorodzinne, które wyglądają jak fortyfikacje linii Maginota, a inne jak pretensjonalne pałace. Mimowolne, niezamierzone najczęściej zaistnienie architektury w świecie przestrzenno-semiotycznych nieporozumień jest najczęściej wynikiem estetycznych preferencji inwestora lub też „talentu” projektanta.

Ilustracja 7. Architektoniczny „kamp”



Źródło: www.wadowice.naszemiasto.pl

Poszukując w obiektach kubaturowych elementów sztuki, trudno jest dostrzec tożsamość jej wyrazu i trwałości estetycznej z innymi obszarami działalności twórczej, gdzie „aby powstało dzieło, potrzebny jest skończony i dopracowany projekt oraz szczególny charakter wypowiedzi (niepowtarzalność, niemożność modyfikowania dopracowanych elementów dzieła), które można przypisać jedynie świadomemu działaniu twórczemu autora

– jednego lub wielu autorów połączonych jednakową wolą twórczą i jednością kultury...” (Eco, 2008, s. 39). Przedstawiony zestaw przymiotów skończonego utworu jest ideałem, którego zaistnienie satysfakcjonowałoby wielu architektów. Ciągłe żywe są pragnienia dotyczące „niemożności modyfikowania” dzieła. Jeżeli jednak kreatorzy przestrzeni zarzucają życzeniowe traktowanie otaczającej rzeczywistości, zrozumieją wówczas, że ich oczekiwania są jedynie *idee fixe*. Architektura, stanowiąc materializację dążeń inwestora, potencjału technologicznego danej epoki i talentu architekta, ulega, o czym wspomniano już wcześniej, częstym przemianom funkcjonalnym. Jeżeli dzieło koryfeusza XX w. architektury Le Corbusiera – osiedle mieszkaniowe w Pessac – uległo takiemu przetworzeniu, że trudno w jego obrazie z lat 60. odnaleźć pierwowzór powstały na początku lat 20. minionego wieku, jeżeli w roku 1974 wyburzono budynek szeregowy Francisco Terrace Apartments w Chicago, autorstwa Franka Lloyd Wright’a, trudno oczekiwać, aby w dobie dynamicznych, permanentnych przemian techniczno-estetycznych współczesnej doby, architektura tkwiła w *status quo*.

Ilustracja 8. Pierwotna stylistyka osiedla w Pessac



Źródło: www.fondationlecorbusier.fr

Ilustracja 9. Obraz humanizacji architektury



Źródło: www.flickr.com

Istnieje również wąska grupa architektów, która niczym pierwszy modernista zachowuje się lub chociaż „podaje w wątpliwość wszystkie pojęcia dotyczące sposobów uprawiania sztuki, jakie zostały mu przekazane, i sam ustala, w jaki sposób ma działać, tak jakby świat zaczynał się od niego albo przynajmniej jak gdyby ci wszyscy, którzy przyszedli przed nim, byli mistyfikatorami zasługującymi na zdemaskowanie i postawienie pod ścianą” (Eco, 2008, s. 248).

Wydaje się, że błędne są przywołane powyżej słowa Eco, co dostrzec można w postmodernizmie, gdzie zauważalne są nostalgiczno-ludyczne nawiązania do minionych epok. W grze wspomnianych stylistyk dostrzegalne jest to, „że z pewnością istnieją pojęcia wspólne wszystkim kulturom..” (Eco, 2008, s. 80), które każdy architekt może, na użytek własnej twórczości, odnaleźć również w obszarze minionych epok i stworzyć z nich swój filozoficznie własny kościec projektowy.

Komunikat kulturowy generowany przez architekturę

Niezmiennie i niezależnie od rytu danej epoki, można powiedzieć, że architektura jest zjawiskiem przestrzennym, kreującym różnorodne gesty materii. To, że „gesty zależą do kodów kulturowych jest dziś uznawanym pojęciem z zakresu antropologii kultury” (Eco, 2009, s. 11). Warto zwrócić uwagę na fakt, że całkiem odmiennie, w stosunku do chwili obecnej, rysowały się w przestrzeni i bezbłędnie były odczytywane bryły świątyń, siedziby władz, czy też zwykłe budynki mieszkalne. Były one czymś więcej niż tylko „gestami”. Były konglomeratem myśli i technologii danej epoki. Czytelność przekazu uległa zdecydowanej degradacji w ostatnich dziesięcioleciach. Funkcjonujące w architekturze przez setki lat komunikaty, nie zostały zastąpione jasnymi zamiennikami, lecz zaginęły w kakofonii form, których pierwotne znaczenie jest w stanie odczytać jedynie ich twórca. Rzadko w tej sytuacji występuje harmonijna współpraca trzech semiotycznych czynników, takich jak *znak*, *przedmiot* i jego *interpretant*. Zaistnienie równości pomiędzy progresem wartości a nowością, zaowocowało zagubieniem i brakiem pewności w odczycie komunikatu sztuki, w tym i architektury. Niezrozumiałe stały się mechanizmy sygnifikacji zjawisk kulturowych, a przecież kultura może być badana i komunikowana

jako zjawisko semiotyczne. Przy istniejącej mnogości znaczeń, które generuje nieskodyfikowana forma, właściwie nie sposób odczytać komunikatu, który pojawia się „w momencie, gdy został użyty, jako rozpoznawalny poprzednik przewidywanego następnika, wówczas można go uznać za znak, jeśli (w przekonaniu nadawcy) zastępuje on następnik” (Eco, 2009, s. 51).

Używane w architekturze ostatnich lat nobilitujące daną realizację pojęcie „ikony”, jest również dalekie od semiotycznego, wykreowanego przez Eco i powszechnie używanego znaczenia. Znak ikoniczny, w tym i forma przestrzenna, powinien być pod wieloma względami podobny do tego, co denotuje. Mało kiedy znajdziemy w architektonicznej *formie ikonicznej*, pośród jej desygnatów, jednoznaczny komunikat funkcjonalno-znaniowy. Należy przypuszczać, że obiekt naznaczony terminem „ikona architektury polskiej” najczęściej denotuje jedynie wartość estetyczną. Czym jednak jest ten termin przy zawrotnym tempie przemian wspomnianych wartości? Ikona w sensie obrazu umieszczonego w przestrzeni sakralnej jest pojęciem nieulegającym przewartościowaniu na przestrzeni wieków, jej treść jest zawsze czytelna. Można się z tą treścią nie zgadzać, można potraktować za obrazoburczą, ale właśnie dlatego, że jej komunikat jest czytelny. Na ile pozostanie czytelny przekaz współczesnych, przestrzennych ikon, czas pokaże.

Ilustracja 10. Prawdziwa ikona współczesnej, sakralnej architektury



Źródło: www.wikipedia.org.pl

Możliwość zapoznania się z poglądami Eco na temat architektury stwarza przyczynek do dyskusji nad zasadnością użytych terminów i nośnością zaprezentowanych poglądów w kontekście przemian, które przyniósł ze sobą XXI w. Można na tej bazie poszukać nowych pojęć i definicji, które mają szansę w wydatny sposób wpłynąć na ocenę i metodologię kreacji współczesnych form przestrzennych. Ten filozof i pisarz, niebędący kubaturowym projektantem, popada czasem, przy relacjonowaniu zjawisk architektonicznych, w pojęciową niekonsekwencję, a nawet popełnia błędy. Nie wpływa to jednak na ogólną ocenę jego, jakże wartościowej, twórczości. Możliwość podjęcia dyskursu z autorem *Pejzażu semiotycznego* wydatnie przyczynia się do współczesnego oglądu zjawisk kulturowych oraz ich odzwierciedlenia w świecie architektury, gdyż **kultura jest komunikacją**, której przekaz i rozumienie ułatwia hermeneutyka.

Literatura

- Eco, U. (1972). *Pejzaż semiotyczny*. Warszawa: PIW, s. 9, 19, 279, 285, 319.
- Eco, U. (2005). *Historia piękna*. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS Sp. z o.o., s. 64, 340.
- Eco, U. (2007). *Historia brzydoty*. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS Sp. z o.o.,
- Eco, U. (2007). *Sztuka*. Kraków: Wydawnictwo M, s. 408.
- Eco, U. (2007). *Wyspa dnia poprzedniego*. Warszawa: Noir sur Blanc, s. 413.
- Eco, U. (2008). *Pięć pism moralnych*. Kraków: Wydawnictwo Znak, s. 39, 80, 248.
- Eco, U. (2009). *Teoria semiotyki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 11, 51.
- Ingarden, R. (1988). *O dziele literackim*. Warszawa: PWN, s. 439.
- Jencks, Ch. (1987). *Architektura postmodernistyczna*. Warszawa: Arkady, s. 5.
- Legowicz, J. (1986). *Historia filozofii średniowiecznej*. Warszawa: PWN, s. 607.
- Przyłębski, A. (2006). *Gadamer*. Warszawa: Wiedza Powszechna, s. 26.
- Rosner, K. (1997). *Hermeneutyka jako krytyka kultury*. w: Petrozolin-Skowrońska, B. (red.) *Nowa encyklopedia powszechna PWN* (t. 2, s. 740). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Tatarkiewicz, W. (1988). *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: PWN, s. 75, 78.

Spis ilustracji

1. Alfabet Morse'a / www.sites.google.com/
2. Mies van der Rohe – Pawilon Barceloński / www.artykuły.krn.pl/
3. Kazumasu Yamashity, Kioto, Dom – Twarz / www.architektstudio3d.org/
4. Charles Moore, Piazza d'Italia, Nowy Orlean / www.brynmawr.edu/
5. St. Niemczyk, Kościół Ducha Św. w Tychach / www.dziedzictwo.ekai.pl/
6. Zamek Bytów / www.noclegi.onet.pl/
7. Architektoniczny „kampung” / www.wadowice.naszemiasto.pl/
8. Le Corbusier, osiedle Pessac / www.fondationlecorbusier.fr/
9. Le Corbusier, osiedle Pessac / www.flickr.com/
10. St. Niemczyk, kościół pw. Jezusa Chrystusa Odkupiciela w Czechowicach-Dziedzicach / www.wikipedia.org.pl/