

THE VIENNESE INFLUENCE ON THE ARTISTIC ARRANGEMENT OF LVIV PUBLIC BUILDINGS INTERIORS BUILT IN THE SECOND HALF OF THE NINETEENTH CENTURY

Serhii Hetmanchuk

Lviv Polytechnic National University, Institute of Architecture and Design, Department of Architecture and Conservation,
12 Bandera Street, 79013 Lviv, Ukraine

E-mail: sergiygetmanchuk@gmail.com, ORCID: 000-0001-8831-9750

DOI: 10.24427/aea-2021-vol13-no1-01

Abstract

The article identifies the main characteristics and features of the artistic arrangement of representative public buildings in Vienna that influenced analogical objects of Lviv in the second half of the 19th century. The issue of Vienna's historicism and its peculiarities in interior decoration are also considered. The research involved selecting and analyzing key public buildings that are present in both cities, such as theaters, universities, the Diet (in case of Vienna – the Parliament), museums, courts and other sites with a broad representative group of rooms. These revealed common trends, direct and indirect quotations, both in artistic elements and in the overall order composition. The article also explores major public buildings in Vienna along with architects who have become role models and set some standards for the artistic design of the representative group of rooms. As a result, the influencing factors were identified, among which administrative, educational, cultural and economic issues are highlighted and reviewed.

Keywords: fine arts; historicism; artistic arrangement; public buildings; decoration

INTRODUCTION

In the second half of the 19th century public institutions developed in Lviv in connection with the change in the political and administrative structure of the Austro-Hungarian Empire. Since 1849, key public buildings have been built in a Neo-Renaissance style with an eclectic mix of classicism, baroque and rococo. In this respect, Lviv is fully following trends that appeared in Vienna. The planning and external arrangement of the facades of Lviv's public buildings is based on the same public buildings in the Austrian capital city. As for the interior decoration, analogies are not so obvious. The investigation of Viennese influence is an important element in the coverage of the cultural environment in which Lviv was in the second half of nineteenth century. Therefore, there is a need to find connections and influences on the formation of the artistic arrange-

ment. It will be useful for further research in the field of restoration and conservation of cultural heritage in these types of objects.

As the artistic decoration in the representative rooms of Lviv's public buildings is scarcely preserved and, in some cases, almost lost, as are lost archival photographs, descriptions and documentation - the study of objects that were models for Lviv buildings can provide important information on the restoration of various elements of artistic arrangement, or serve as an example of interior restoration as a whole, both in technological and aesthetic terms.

The purpose of the article is to identify and analyze the features and characteristics of Viennese public buildings that had an influence on the artistic arrangement of representative rooms of public buildings

in Lviv in the second half of the nineteenth century. Achieving the goal of the article involves the following tasks: covering the main stylistic trends in architecture and art in Vienna during the second half of the nineteenth century; determining the nature of borrowings or quotations in decorative elements; tracing the factors that influenced the formation of artistic arrangement in this period.

1. ARTISTIC ARRANGEMENTS OF THE INTERIORS IN VIENNA'S PUBLIC BUILDINGS

After a series of revolutionary events in the Austrian Empire, its form of government changed - it became a dualistic monarchy in the form of Austro-Hungary. Following the emergence of certain forms of democracy, subordinate lands gained some autonomy, but still remained loyal to the monarch. State policy exerted a much less forceful method of land retention, but was replaced by other levers of influence: economic, cultural, legal and administrative. Accordingly, in the 1860s Vienna authorities began to create the newest framing of the central part of the city with public buildings, the form and content of which would correspond to the latest model of government and look of the empire. The main ones include the Opera House (1869),

the Parliament House (1883), the Museum of Applied Arts (1867), the Art History Museum (1891) and the Natural History Museum (1889), the Vienna Stock Exchange (1861), the Theater House (1888), the Town Hall (1889), the Palace of Justice (1882) and many others. All these objects were realized in various stylistic directions and combined under the common term - historicism. In the second half of the nineteenth century it was a worldview, a way of thinking, that reflected a new vision through aesthetic forms of the earlier epochs that were formed at one time in a certain philosophical paradigm, which reflected on the social and political system of the European states and empires in the nineteenth century [Linda S.M., 2009, p. 76]. For both architecture and art, the most widespread method of expression during this period was the eclectic mix of contiguous styles in a chronological order of appearance (for example, a combination of Romanesque and Gothic styles or Renaissance, Baroque and Classicism) [Linda S.M., 2000, pp. 32-33].

One of the architects who had the greatest influence on national historicism was Theophil von Hansen. His contribution to shaping interior decorating trends is no less important than his works on urban architecture. The House of the Musical Society (Musikvereinsplatz 1), built by Hansen in 1867 in the



Fig. 1. Main concert hall of The House of the Musical Society in Vienna; source: <https://hiconsumption.com/the-14-best-concert-halls-in-the-world>

Neo-Renaissance style, is strikingly pleasant, where the main concert hall, called "gold", is a key room that emphasizes the splendor of the artistic arrangement. The hall is distinguished by the rhythm of the composition, which is formed from vertical axes around the perimeter of the room. In the lower tier, 16 gilded caryatids support the balcony, of which the vertical axis of the composition is continued by rectangular marble inlays, topped by niches with sculpture busts. Above them, there is a line in the third tier with decorating pilasters between arched windows (fig. 1). The hall is crowned with eaves with a three-dimensional gilded stucco that supports a caisson ceiling covered with gilding and inserts of picturesque allegorical figures (the ceiling frescoes depicting Apollo and the Nine Muses was painted by August Eisenmenger). The first and second tier girders are decorated with marble inlay in the form of laconic rectangles fringed with girdles using four types of stone. These are precisely such features that are found with some variability in many representative premises of Vienna and that are a characteristic regional feature of historicism [F. Grasberger F., L. Knessl L. 1971, p. 6]. This can be clearly seen in key public buildings (Parliamentary Hall, University Ceremonial Hall, Atrium of the Palace of Justice, Hall of the Museum of Art History, etc.).

Another architect who influenced the artistic appearance of public buildings in Viennese historicism was Heinrich von Ferstel. In 1868, he started working on a new Neo-Renaissance complex for the Imperial Museum of Art and Industry (Stubenring 5). November 15, 1871 saw the grand opening of the building, where the public gained access to the exhibits, and the building itself became the first museum building on Ringstrasse. Rooms from the representative group consist of a lobby, a large lobby (atrium type) with side galleries, and a two-story staircase. The characteristic features of the artistic arrangement of the rooms are the decoration of marble inlay and imitation in the form of laconic rectangular shapes, and the painting of sailing vaults of ornaments on the models of murals from Pompeii. The floor is encrusted with marble slabs on the ground floor and covered with parquet board on the rest of the floors. Lanterns and accessories are cast and covered with non-ferrous metal, and the staircase lanterns are adorned with decorative elements made of a combination of several types of metals. Stairs are made of carved handrails and a limestone balustrade. The two tiers of the hall and the gallery are separated by a colonnade, the first one of the Doric order and the second of the Ionic; the body of the columns is made of monolithic blocks of gray granite. Atrium arches are completed by a glazed light lantern, rectangular in shape, supported

by sails and arches trimmed with stucco and paint ornaments. During the second half of the nineteenth century, a number of major public buildings were built in Vienna, which had a complete representative group of rooms with rich artistic decoration.

The Opera House (Opernring 2), built in 1869 by Viennese architects August Zickard von Siekardsburg and Eduard van der Nüll in a Neo-Renaissance style, has a broad representative group consisting of a lobby, a foyer, an atrium, and an atrium main hall [A. Michálková and M. Kašpar, 2008, p. 50-51]. Artistic decoration is made in the Neo-Renaissance style, with a rich use of marble and gilding.

The buildings of the Museums of Art History (Maria-Theresien-Platz) and Natural History (Burgring 7) were built in 1889 by the German architect Gottfried Zemper and, being identical in design, they have the same representative group. However, there exist significant differences in artistic decoration both in terms of materials and stylistics.

The Austrian Parliament Building (Dr. Karl-Renner-Ring 3) was built in 1874-1883 in the Neo-Greek style by architect Theophil von Hansen. The representative group of premises includes a large list of rooms and consists of a lobby, a stairwell, an atrium, several meeting rooms and numerous meeting rooms. The styling of the decoration is classic, characterized by laconic forms and the richness of materials.

In its current form, the main building of the University of Vienna on Ringstrasse was built between 1877 and 1884 by Heinrich von Ferstel. It has a representative group consisting of a lobby, stairwells, galleries and a main ceremonial hall. Out of all the rooms, the hall is distinguished by a decoration that contains a full range of fine arts, unlike the other premises.

In 1873, Emperor Franz Joseph I decided to build the Palace of Justice. The jury selected the design of the Viennese architect Alexander Willemans Edler von Montefort. Work on the foundations began in May 1875. In 1881 the building and its interior was completed, and the emperor Franz Joseph I performed the ceremonial laying of the last stone on May 22, 1881. [N. Schoeller N. et al., 2014, p. 65]. The representative group of rooms consists of a hall leading to a large lobby with a two-story staircase and side galleries on the first and second floors. The premise is decorated with an eclectic mix of Renaissance and Classicism.

The main figures in the architecture of Vienna who influenced its formation were Theophil von Hansen, who worked in the Neo-Greek or Neoclassical style, and Heinrich von Ferstel, who preferred the Neo-Renaissance. It was the artistic arrangement of the Philharmonic by Hassen and Ferstel's Museum of

Applied Art that formed the main trending directions in the formation of artistic appearance in the representative rooms of the Ringstrasse public buildings in the second half of the nineteenth century. Viennese historicism in decorated rooms has a classic, laconic, rhythmic structure of spatial composition and a rich Renaissance content in the elements of artistic arrangement. The overall composition, the use of various decorative art techniques, along with works of fine arts, have become indicative of the formation of artistic arrangement in the representative rooms of public buildings in Vienna throughout the entire period of historicism.

Thus, changes brought to the model of the government and the monarchy and the democratization of social processes set new tasks in the formation of public institutions. Humanism, culture and justice were given the highest priority in the society of that time. Accordingly, this was reflected in public buildings, especially in the representative group of rooms, where all the artistic elements, from fittings to large paintings and sculptures, are accompanied by appropriate semantics. This adds certain sacredness and emphasizes the social importance of these public institutions.

2. COMMON FEATURES IN THE ARTISTIC ARRANGEMENTS OF LVIV PUBLIC BUILDINGS WITH ANALOGICAL OBJECTS IN VIENNA

By analogy with Vienna, similar processes took place in Lviv in terms of institutional development. From the 1860s until the end of the century, public buildings were built in the city in the stylistic directions of historicism [Y. Purkhliay., 1997, p. 31]. Among them there are such buildings as the Galician Sejm (1 Universytetska St.) and the main building of the Lviv Polytechnic (12 Stepana Bandery St.), both in the Neo-Renaissance style. By the end of the century, there were already more than 80 public buildings, most of which were built between 1860 and 1900 [Y. Biryulyov Y. et al., 2008, p. 239]. The main and key of those are the Opera House (28 Svobody Ave.), the Palace of Justice (1-3 Knyazya Romana St.), the Governor's House (18 Volodymyra Vynnychenka St.), the Museum of Art Crafts (20 Svobody Ave.), the Railway Management House (3 Sichovykh Striltsiv St.) and the Galician Savings Bank (15 Svobody Ave.). All these public buildings were built in Neo-Renaissance and Neoclassicism with an eclectic mix of baroque and rococo [M. V. Demkiv and S. M., Linda 1999, p. 29; S. M. Linda S. M., 1998, p. 80]. The artistic construction of these objects traces the borrowing, both in terms of architecture and elements of artistic construction, from the corresponding objects in Vienna [A.M. Rudnytskyi A.M., 2003, p. 11].

Although classic warrants were commonplace throughout the period of historicism in whole Europe, in Lviv the overall composition and the elements of the décor indicate direct quotations from other buildings in the capital of the Austrian Empire. Hence, in the Palace of Justice there is a small lobby and, although on the whole it has a distinctive outline, it contains borrowings from the atrium of the Palace of Justice in Vienna. One can see the similarity in the staircase, as in the planning as a whole, the stairs are three marches with the sculpture of Justice on the central axis (fig. 2). Decorative elements are made in a combination of two styles of classicism and Renaissance with modern variations. As an example of the columns with spiral stairs, the similarity in the alternation of decorative elements (handrails, balusters, acanthus brackets) is also seen (fig. 3). There is also a borrowing from other premises of the representative group, so there are Neo-Renaissance paintings, but they have somewhat different colors and features typical for Lviv masters.

One of the first buildings of the "new era" was the Lviv Polytechnic, which was designed by Y. Zakharievich in 1872. However, the formation of the artistic arrangement of a representative group of the premises took place after the completion of construction in 1877 and stretched till the end of the 19th century. The sculpture and stucco decoration of the interiors was laid out in the design and performed in conjunction with the construction of the building, but other elements of the artwork, such as paintings, decorative and applied arts, products of wood and metal were performed more than 10 years after. Unlike the exterior, which has similar features to the main building of the Technical University in Vienna, at every stage the formation of the artistic arrangement of the premises is followed by various, later influences and not just one, but several buildings.

Accordingly, the assembly hall of the Polytechnic exhibits borrowings of the decoration of the meeting room and the Ministers' Hall of the Austrian Parliament building in Vienna (fig. 4). This becomes more evident, given the fact that the design of the hall was approved by the Minister of Education and Religion [I. Petriy I. 2016, pp. 46, 73]. The lobby and the staircase with the vault bear similarities to the Art History Museum and the Museum of Applied Arts; this applies both to planning in general and to the architectural order, the application and combination of various materials and the semantics of decorative plastic elements, sculpture and artistic paintings (fig. 5).

Another building in which the influence of Vienna is marked is the Opera and Ballet Theater, where a representative group of rooms (lobby, stairwell, foyer-



Fig. 2. Stairwells of the Supreme Court in Vienna **(a)** and the Palace of Justice in Lviv **(b)**; photos: by the author



Fig. 3. Marked similar elements of the architectural decoration of the stairwell of the Supreme Court in Vienna **(a)** and the Palace of Justice in Lviv **(b)**; photos: by the author



Fig. 4. Marked elements of decoration of the meeting room **(a)**, the chamber of ministers **(b)** the Austrian parliament in Vienna and similar elements in the assembly hall of the Lviv Polytechnic **(c)**; photos by the author.

er, galleries and mirror hall) has a layout, architectural composition and artistic setting similar to the Austrian opera house. Between the buildings there are 32 years of time interval, which is to some extent reflected in the artistic construction, both in the aesthetics of decorative elements and in the technology of their execution. However, the general Neo-Renaissance composition is read in both buildings. This is especially evident in the mirror hall where, in comparison with the ceremonial hall of the Vienna Opera, sculpture, painting, plastic elements, stone decoration and its imitations, are arranged in a similar composition and executed in a similar color scheme (fig. 6).

The Galician Sejm was erected in 1881 under the design of Juliusz Hochberger selected out of the previously announced competition. But the design, which was finally realized, was out-of-competition. It included a combination of the main concepts of three prize places, among which was the Otto Wagner design. This factor is also reflected in the formation of the artistic appearance of the ceremonial group of rooms,

where borrowings and quotations from Viennese public buildings are not so evident. Considering that the Sejm is a regional equivalent to the Austrian Parliament building, the two buildings have little in common with the artistic arrangement of the representative group. Although there are some common features in the boardroom in the placement of a series of paintings behind the presidium, the semantics of works of high art (depictions of famous historical figures, lawmakers, politicians) and the overall design of the room indicate a common trend in the composition of decorative elements, although the style and color vary. It should also be borne in mind that the Galician Sejm was built 2 years earlier than the Parliament. Therefore, one should look for analogies with other public buildings that were executed in the Neo-Renaissance style in the time period up to 1880, and given that Hochberger was a pupil of the Munich School of Architecture, it is possible to look for borrowings and quotations from other public buildings in the cities of the German union.

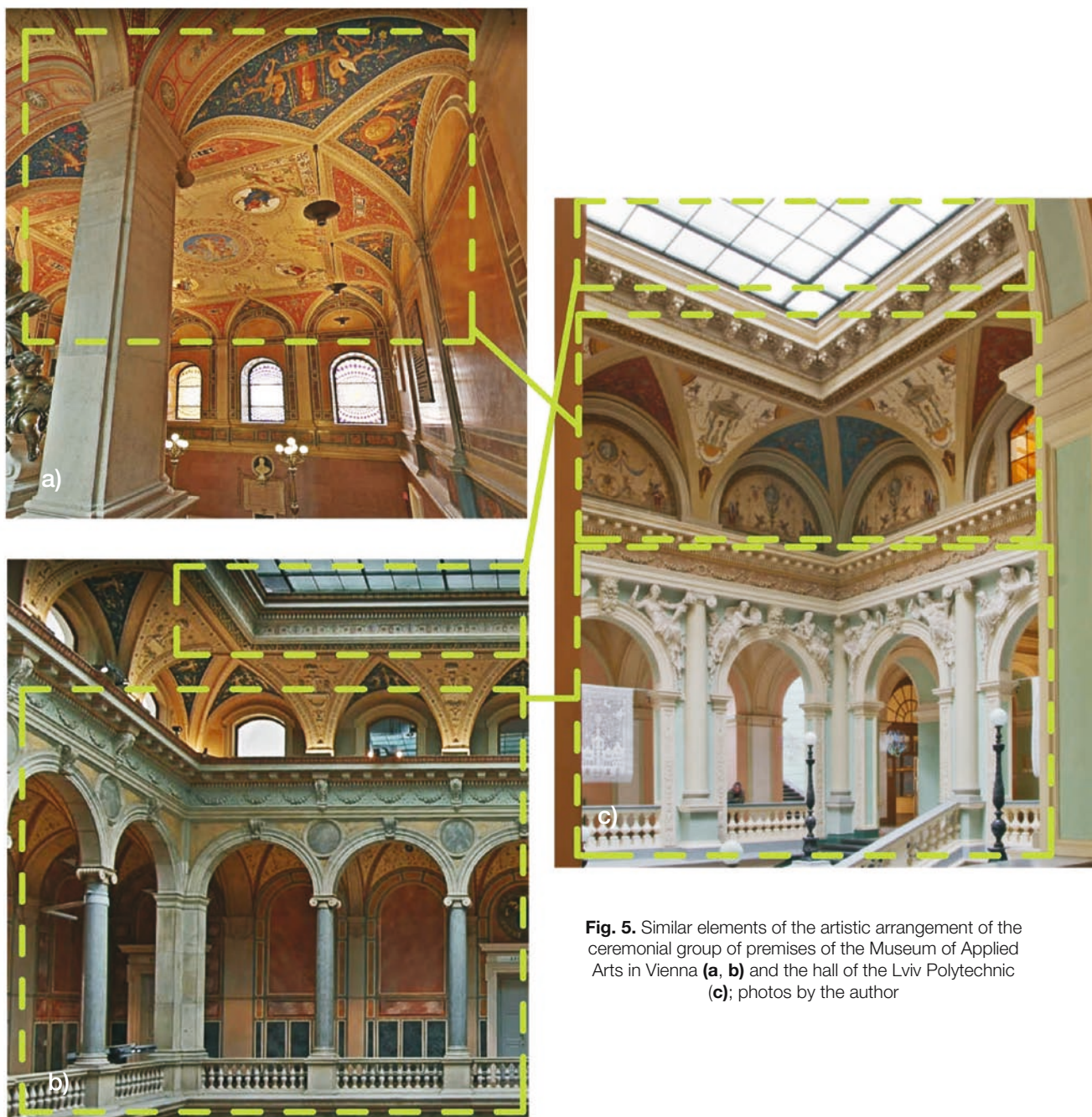


Fig. 5. Similar elements of the artistic arrangement of the ceremonial group of premises of the Museum of Applied Arts in Vienna **(a, b)** and the hall of the Lviv Polytechnic **(c)**; photos by the author



Fig. 6. The main hall of the Vienna Opera **(a)** and the Lviv Opera House **(b)**; source of photo **(a)**: <https://ivrpa.org/panorama/vienna-state-opera/>; photo **(b)** by author.

3. MAIN FACTORS WITH WHICH VIENNA INFLUENCED THE FORMATION OF ARTISTIC ARRANGEMENTS IN LVIV PUBLIC BUILDINGS

As a result, the main factors that influenced the formation of artistic appearance can be identified in the following areas: administrative, cultural, educational and economic. The administrative influence on the aesthetic interior decoration was at the level of suggestions and recommendations and at the level of direct directives. For example, in 1887, the Austrian government proposed the idea of organizing a separate "consensus" (patent, legal confirmation) for mason sculptors. However, after a meeting with the construction guild, its head, architect Vincent Ravsky Jr., formally rejected the proposal, considering it premature [Y.O. Biriulov Y. O., 2015, p. 212]. Another striking example of a direct administrative influence involves art designs of key Lviv public buildings that were approved at the level of the Ministry of Culture and Religion of the Austro-Hungarian Empire in Vienna. This is confirmed by the fact that the design of artistic construction of the assembly hall of the Lviv Polytechnic was approved by the Minister of Education and Religion, and Emperor Franz Joseph gave Jan Matejko an order for a series of 11 paintings, which crowned the premises. In this case, the influence on the formation of the artistic arrangement was an attempt to please the tastes of the officials of Vienna. For instance, the ministerial hall in the Austrian parliaments has a similar order composition and colorized stone imitation with the artistic appearance of the Assembly Hall of the Lviv Polytechnic (fig. 4).

Equally important is the educational and cultural factor. A whole pleiad of artists, sculptors and architects who lived and worked in Lviv in the second half of nineteenth century were graduates of Viennese high schools such as the Academy of Arts and the School of Applied Arts. Among them there are such famous names as: Tomasz Digas, Julian Markowski, Anton Popel, Tadeusz Popel, Kornilo Ustianovich, Petro Vii-tovych, Bogdan Lepky, Mykola Ivasyuk, Severin Obst, Theodogr Yakhimogovych, Theophilus Kopistynsky and many others. This can be considered a basic factor that shaped the standards in the architecture and art of Lviv of that time, which in turn influenced the aesthetics of the artistic arrangement of representative public buildings.

CONCLUSION

In stylistic terms, the artistic design of representative public buildings in Vienna followed the pan-European tendency of historicism, but stood out in its characteristic features. Namely, an eclectic combination of classicism and Renaissance, which is evident in the rhythmic compositions of the interiors with the use of a wide range of fine arts in decoration. Since Lviv was part of the administrative structure of the Austrian part of the empire, by analogy with the capital, it had a corresponding list of key public buildings. A comparative analysis reveals many similarities, from the layout of the premises, to the decorative and applied elements of artistic design, and in some cases there is a direct citation. Among the main factors are administrative, cultural, educational and economic, which are manifested both in the form of directives and in terms of following the current trend of the time in architecture and art.

LITERATURE

1. **Biryulyov Y., Cherkes B., Bezv M., Rudnytsky A. (2008)**, *Arkhitektura Lvova. Chas i styli. XIII-XXI st.* [Architecture of Lviv. Time and styles. XIII-XXI centuries], Lviv, Tsentr Yevropy, p. 238 -246.
2. **Biriulov, Y. O. (2015)**, *Tvorchist muliarskykh maistriv skulptoriv-dekuratoriv Ivivskykh sporud kintsia XIX – pochatku XX st.* [The creativity of the muliar master's sculptor-decorators of the Iviv buildings of the late XIX - early XX century], "Visnyk Natsionalnoho Universytetu 'Lvivska Politekhnikha: Arkhitektura'" iss. 836, p. 212.
3. **Demkiv M. V., Linda S. M. (1999)**, *Metody stylistychnoho analizu istorychnykh obektiv* [Methods of stylistic analysis of historical objects] "Visnyk Derzhavnoho Universytetu 'Lvivska Politekhnikha': Arkhitektura", iss. 375. pp. 27-31.
4. **Grasberger F., Knessl L. (1971)**, *100 Jahre Golde-ner Saal. Das Haus der Gesellschaft der Musikfreunde am Karlsplatz* [100 years of the Golden Hall. The house of the Society of Friends of Music on Karlsplatz], Gesellschaft der Musikfreunde Vienna.
5. **Linda S. M. (1998)**, *Arkhitektura Lvova periodu istoryzmu: zakonornosti i spetsyfika rozvytku* [Lviv architecture of the period of historicism: patterns and specificity of development], "Visnyk Derzhavnoho Universytetu 'Lvivska politekhnikha': Arkhitektura" iss. 375, pp. 76-86.

6. **Linda S.M. (2009)**, *Istoryzm ta eklektyzm v arkhitekturi: definitsii ta rozvytok poniat* [*Historicism and eclecticism in architecture: definitions and development of concepts*], "Problemyi teorii i istorii arhitektury Ukrainyi" iss. 9, pp. 74-80.
7. **Linda S.M. (2000)**, *Problema styliu v arkhitekturi l'vivskoho istoryzmu* [*The problem of style in the architecture of Lviv historicism*], "Visnyk Natsionalnoho Universytetu 'Lvivska Politekhnikha': Arkhitektura" iss. 410, pp. 27-33.
8. **Petriy I. (2016)**, *Lvivska politekhnikha u presi (1844-1900)* [*Lviv Polytechnic in the Press (1844-1900)*], Lvivska Politekhnikha, Lviv, pp. 46, 73.
9. **Micháľková A. and Kašpar M. (2008)**, *Josef Hlávka, architekt, staviteľ a mecenáš* [*Josef Hlávka, architect, builder and patron*], Stavebnictví a interiér no. 16, pp. 50-51.
10. **Schoeller N., Faber M., Martz J., Mattl S., Nierhaus N., Cantz H., Cantz O. (2014)**, *Vienna's Ringstrasse*, Vienna.
11. **Purkhliia Y. (1997)**, *Videnski vplyvy na arkhitekturu Lvova u 1772-1918 rokakh* [*Vienna influences on the architecture of Lviv in 1772-1918*]; Arkhitektura Lvova u XIX st., Cracow, pp. 3-53.
12. **Rudnytskyi A. M. (2003)**, *Istoriia i tradytsii l'vivskoi arkhitekturnoi shkoly* [*History and traditions of Lviv architectural school*], "Visnyk Derzhavnoho Universytetu 'Lvivska Politekhnikha': Arkhitektura, iss. 429, pp. 4-13.

OBIEKTY DLA KULTURY - ICH WEWNĘTRZNE PRZESTRZENIE PUBLICZNE PRZESTRZENIAM PUBLICZNYMI MIAST

Romuald Maksymilian Loegler

Andrzej Frycz Modrzewski Krakow University, Faculty of Architecture and Fine Arts,
ul. G. Herlinga-Grudzińskiego 1, 30-705 Cracow, Poland
E-mail: romuald.loegler@onet.pl, ORCID: 0000-0002-0434-4658

DOI: 10.24427/aea-2021-vol13-no1-02

MOTTO: „*Potrzebujemy architektury, w której przestrzenie zewnętrzne i wewnętrzne przenikają się wzajemnie*”.

- Kisho Kurokawa

MOTTO: “*We need an architecture in which the outer and inner spaces interpenetrate.*”

- Kisho Kurokawa

BUILDINGS FOR CULTURE - THEIR INTERNAL PUBLIC SPACES AS PUBLIC SPACES OF CITIES

Abstract

The city is a place of community. Both in form and content, it is the most public display of aspects of culture, including art. It embodies our cultural memory, which is also a place of constant renewal of culture and art. Most of the phenomena that we associate with the idea of culture stem from the elements of the city that become synonymous with “Polis” - the City. They offered agora, temples, stadiums, theatres... - facilities for art. That culture takes place in theatres, concert halls... or museums.

Contemporary buildings for culture, theatres, music, etc. should be user-friendly and easily accessible, with a cordial atmosphere, functional. They should speak of what is alive and everyday in them. They are not meant to be monuments. The aim of the work is to explore and evaluate the issues of internal public spaces of cultural buildings as a development of the city's public space and their significance in this context.

Streszczenie

Miasto jest miejscem społeczności. Zarówno pod względem formy jak i treści, jest najbardziej publicznym przejawem aspektów kultury, w tym sztuki. Ucieleśnia naszą pamięć kulturową, będąc zarazem miejscem ciągłej odnowy kultury i sztuki. Większość zjawisk, które łączymy z ideą kultury wynika z przestrzennych i funkcjonalnych elementów struktury miasta, które stają się synonimami „Polis” - Miasta. Oferowały agorę, świątynie, stadiony, teatry... - obiekty dla sztuki. W nich rodziło się poczucie tożsamości danej społeczności i przekonanie, że kultura dzieje się w teatrach, salach koncertowych... lub muzeach.

Współczesne budynki dla kultury, teatrów, muzyki, winny być przyjazne, przystępne i łatwo dostępne, o kordialnym klimacie, funkcjonalne. Powinny „mówić” o tym, co w nich żywe i codzienne. Nie mają być pomnikami. Celem pracy jest dokonanie, poprzez autoanalizę i eksplorowanie, oceny podejmowanego we własnej twórczości zagadnienia synergii wewnętrznych przestrzeni publicznych obiektów kultury z przestrzeniami publicznymi miasta, rozumianych jako logicznie ze sobą powiązane przestrzenne zdarzenia wzbogacające zrozumienie i odczuwanie atmosfery miasta.

Celem pracy jest też ujawnienie, w oparciu o autorefleksję wynikającą z analizy wybranych przykładów, w tym własnych projektów, nici powiązań pomiędzy budynkami dla kultury, obiektami - świadkami przeszłości miast i otwartymi publicznymi przestrzeniami ulic, placów, parków i naturalnego pejzażu.

Keywords: context; creation; openness; space; culture; city; theatre; spectacle

Słowa kluczowe: kontekst; kreacja; otwartość; przestrzeń; kultura; miasto; teatr; spektakl

WPROWADZENIE

Przestrzeń miasta to „korytarze” pomiędzy realizującymi własne cele budynkami - zbudowaną przestrzenną strukturą generującą atrakcyjność miasta, jego aktywność. Te korytarze to przestrzenie stymulujące nieformalne mieszanie się ludzi i swobodne między nimi kontakty stanowiące podstawę życia nas jako społeczności, to przestrzenie demokratyczne, uczestnictwa, poczucia „pokrewieństwa” i bycia wśród nieznajomych. Podobnie jak przestrzenie publiczne w szpitalach, szkołach, w dużych biurach, przestrzenie funkcjonujące jako otwarte systemy, nieokreślone narracyjnie i często niekompletne w formie, stają się fizycznym doświadczeniem.

W historycznie uformowanych przestrzeniach miast myślenie o demokracji koncentrowało się na kwestiach zarządzania sferą symboliczną i moralnością. Dziś koncentruje się na uczestnictwie i postawach obywateli, których uczestnictwo to także kwestia fizycznego odczuwania miasta, jego architektonicznej formy, rozpoznawalności przestrzeni ulic i placów. Otwartość takich miejsc ma ujawniać się w przełamaniu podziałów na wnętrza budynków i zewnętrzne otoczenie, których wizualna architektoniczna forma umożliwia ich identyfikację.

Współczesne miasta, jako duże aglomeracje pełne etnicznej różnorodności mieszkańców, to miasta ludzi przynależących do różnych społeczności jednocześnie. Jak zatem tworzyć mogą one synergizm wewnętrznych przestrzeni publicznych w obiektach z zewnętrznymi przestrzeniami publicznymi miasta?

W jaki sposób architektura, forma wizualna budynków kultury, nauki, usług, bibliotek, teatrów, kin... może zachęcić do zaangażowania mieszkańców w życie miasta¹, do aktywności w wewnętrznych przestrzeniach publicznych tych budynków, budując zarazem u etnicznie zróżnicowanych mieszkańców poczucie identyfikacji z miastem?

Czy warunkiem zaistnienia poczucia identyfikacji mieszkańców z miastem nie jest konieczność odzyskiwania prawa obywatelstwa dla kreacji przestrzeni publicznej, architektury publicznej przestrzeni i życia publicznego?

1. PRZESTRZEŃ PUBLICZNA

Profesor Jan Gehl w książce *Miasta dla ludzi* uważa, że „*Samochody wtargnęły do miast w ogromnej ilości (...), dając początek ograniczeniom warunków niezbędnych ludziom do uczestnictwa w życiu miasta*” [J. Gehl 2017, s. 5]. Wtargnięcie i dominacja samochodu w obszary publiczne miast, stworzyły poważne zagrożenie dla bezpieczeństwa użytkowników tych przestrzeni, bezpieczeństwa ekologicznego i przyczyniły się do ograniczenia intensywności życia miejskiego. Exodus mieszkańców z centrów miast w alarmującym rozmiarze wyssał z nich ludzką vitalność - esencję miasta, skutkiem czego miasta popadały w zaniedbanie i społeczne wykluczenie. Potrzeba renesansu miast łączy się z potrzebą odbudowania znaczenia poczucia obywatelstwa jako źródła stymulującego ich żywotność.

Planowanie i obywatelskie inicjatywy w różnych skalach stawały się impulsem do uruchomienia procesów służących zaspokojeniu potrzeby tworzenia różnorodności miast.

Miasta jako demograficzne magnesy postrzegane są jako fundament rozwoju poprzez miejsca pracy, ośrodki nauki, kultur, komunikacji... Skupiają i kondensują intelektualną i twórczą energię. Odzyskiwanie i tworzenie publicznych przestrzeni i życia publicznego w zewnętrznych przestrzeniach miast, zaprojektowanych z miejskim charakterem, można osiągnąć jedynie poprzez dobrze zaprojektowane i realizowane miasta, warunkujące zrównoważony rozwój społeczności. Doświadczenia europejskiej i polskiej kultury budowania wydają się potwierdzać, że rola architektury w naszej kulturze znajduje się w ciągłym procesie zmian i wyznacza kolejne punkty zwrotne w architektonicznej narracji, wskazując na różne wartości i ideały związane z architekturą.

W *Uczyć się od Las Vegas*, „...w pierwszej części najważniejszych książek poświęconych miastu i architekturze napisanych w XX wieku” [z *Postłowie* Anny Porębskiej: R. Venturi et. al. 2013, s. 221], autorzy wyrażają zachwyt i podziw dla wczesnego okresu modernizmu, a zarazem go krytykują. Zauważają, że architektoniczna rewolucja wskazuje na potrzebę patrzenia na nią przez doświadczenia historii i jej podstawowy element odróżniający architekturę od innych dyscyplin

¹ Hans Busso von Busse, *Gedanken zum Raum, Wege zur Form*; Karl Krämer Verlag 1997; „Über den Ausdruck und Schönheit in der Architektur”, s. 13. Zachwycającą rozmowę między Eupalinosem, mistrzem budownictwem z Megary, i jego uczniem Lucianosem przekazał nam Paul Valéry. „*Chcę, żeby moja świątynia poruszyła ludzi- mówi mistrz budowy. - A jeśli ty chcesz to robić ze mną Lucianosie, przestudiuj publiczne przestrzenie swojego pięknego miasta. Zobacz jaką mają wartość dla ludzi i spróbuj zgłębić sekret ich działania. Wiele budynków milczy; niektóre przemówią do ciebie, a tylko niektóre zaśpiewają*”. Można wspomnieć też oczywiście o idei *architecture parlante* (mówiącej architektury), znanej już od czasów Claude Nicolasa Ledoux i innych architektów epoki Rewolucji Francuskiej, jak Étienne-Louis Boullée. Por. E. Kaufmann 1952, s. 447.

sztuki - malarstwa, rzeźby, literatury - przestrzeń! Definicje malarstwa, rzeźby, literatury... nierzadko „.....*chłubią się wyjątkowością tego medium; i chociaż rzeźbie i malarstwu można czasem przyznać prawo do przestrzenności, to rzeźbiarska lub malarska architektura jest niedopuszczalna, bowiem Przestrzeń jest święta*” [R. Venturi et. al. 2013, s. 21]. Venturi, Scott Brown piszą: „*Kościół Rzymu, stojące przy pałacach i ulicach, są otwarte dla wszystkich. Pielgrzym, szukający zarówno uniesień religijnych, jak i architektonicznych, może chodzić od kościoła do kościoła*” [R. Venturi et. al. 2013, s. 35]. Wskazują na subtelne różnice i skomplikowane połączenia przestrzeni publicznych z przestrzenią prywatną. Mapa Rzymu Nolliego² z połowy XVIII wieku, która odróżnia tereny zabudowane od niezabudowanych, wydziela również w sposób kontrastowy podstawowe odrębności, przeciwieństwa miejskiej przestrzeni: przestrzeni publicznej i prywatnej. Mapa Nolliego oznacza prywatne budynki, w które wdzierają się zewnętrzne przestrzenie publiczne. Zilustrowane są też detale tych przestrzeni - otwartych i zadaszonych. Plan Nolliego zaznacza skalę i indywidualne cechy wnętrz kościelnych, a ich odczyt z mapy jest równoznaczny z miejskimi placami i dziedzińcami pałaców - miejscami ogólnodostępnymi.

W latach po drugiej wojnie światowej powojenna architektura była w większości w trakcie przebudowy i standaryzacji. Każdy budowany dom był wkładem w te wielkie przedsięwzięcia narodowe, także w Polsce. Takie rozumienie architektury straciło dziś na aktualności. Pojawiły się warunki do poszukiwań nowych rozwiązań w szerszym aspekcie, także w kontekście tradycji, na jej wzbogacaniu. Bez wątpienia zapoznanie się z tym kontekstem w rzeczywistości, „poświęcenie” mu chwili uwagi, byłoby z korzyścią dla architektury w ogóle. Sposób w jaki mówimy o przestrzeni publicznej i sferze publicznego życia zmienił się w ciągu ostatniej dekady. Pojawiła się potrzeba mówienia o przestrzeniach wewnętrznych budynków jako rozszerzeniu strefy życia publicznego. Potrzebne jest zwrócenie na nią większej uwagi i zastanowienia się, co konkretnie mamy na myśli. Odpowiedzi należy szukać w pogłębionej analizie zachodzących procesów zmian w życiu miast, polskich i europejskich.

Czy istnieją wyraźne różnice, czy chcielibyśmy, aby polska urbanistyka i architektura brylowała na międzynarodowej arenie oryginalnością, osobliwością, wyjątkowością? Co architekci w globalnym ujęciu

mogą dzisiaj zrobić, aby czerpać z tego, co nam dała natura, z doświadczeń społeczeństw Europy, ich nastawienia i rozumienia problemu publicznej przestrzeni, i co z tych doświadczeń architekci w swojej pracy przekazują społeczeństwom? W przestrzeni miast pojawiają się budynki pełniące rolę ogniw dla działań kulturalnych i ideałów, które stają się fundamentami architektury jako dyscypliny sztuki. Są biblioteki, teatry, sale koncertowe, centra sztuki, muzea... Powinniśmy zatem mówić o tym, co ludzie czytają, oglądają, przeżywają, czym się interesują, jakiego używają języka. Architektura ma ten witalny potencjał, który winniśmy wykorzystać i dyskutować po to, by społeczność rozumiała potrzebę wspólnotowego działania na rzecz kultury jako dobra powszechnego ludzkości. Teatry, biblioteki, sale koncertowe, koncerty rockowe, występy taneczne, dyskotekowe, *chansons*, powinny być świadomie włączone przez władze w ich programy konsolidacji i sieci publicznych budynków, zwłaszcza kultury i ich integracji z przestrzeniami miast. Służyć miałyby one jako instrumenty procesów rewitalizacji zdegradowanych, także poprzemysłowych, miejskich obszarów.

Obiekty kultury, pojawiając się w przestrzeni publicznej, w swej społecznej misji przestały się ograniczać jedynie do pełnienia ich podstawowych funkcji. Integralnym polem ich działalności stają się inne wydarzenia aktywizujące mieszkańców i ludzi przebywających w miastach. Magdalena Kozień-Woźniak³ [M. Kozień-Woźniak 2015], opisując zjawisko interferencji w odniesieniu do teatrów i przestrzeni publicznej, odwołuje się do wypowiedzi Doroty Sajewskiej⁴, dramaturga warszawskiego Teatru Dramatycznego, która mówi: „(...) *Cieszę się, że teatr stał się miejscem, w którym można eksplorować idee, myśli, światopoglądy, a nie inscenizować tylko sztuki dramatyczne*”. Realizowanie w obiektach tylko pierwotnie określonych funkcji oznaczałoby zawężenie ich społecznej roli w kształtowaniu poziomu kultury. Struktura przestrzenna tych obiektów, ich forma, sposób wpisania w otoczenie, zgodnie ze społecznym zapotrzebowaniem i prawami ekonomii, winny pełnić funkcje dodatkowe, uzupełniające, służące jako miejsce interpretacji codzienności i budowania kontaktów w ramach różnych grup użytkowników. Magdalena Kozień-Woźniak zauważa też, że „(...) *architektura XXI wieku zaczyna wkraczać w nieformalne przestrzenie teatru*”. Zrealizowana w Helsinkach Biblioteka, autorstwa znanej pracowni architektonicznej ALA, ilustruje podobne zjawisko w takich obiektach

² Mapa Rzymu autorstwa Giambattisty Nolliego, osiemnastowiecznego architekta włoskiego, opublikowana w 1748 roku.

³ Magdalena Kozień-Woźniak, architekt, dr hab., profesor na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej.

⁴ Dorota Sajewska, Polonistka, profesorka *interart studies* na Uniwersytecie w Zurychu, adiunkt w Zakładzie Teatru i Widowsk Instytutu Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim.

kultury jak biblioteka. HELSINKI CENTRAL LIBRARY OODI⁵ to przekonujący przykład obiektu kultury kreującego miejsce budowania więzi społecznych, powiązanych z kulturą miejską [M. Savela 2019]. W OODI, swobodnie dostępnej - bez ograniczeń - otwartej przestrzeni budynku, całe dwa piętra przeznaczone są na przestrzeń społeczną, warsztaty, a tylko jedno z trzech zawiera zasoby, które wielu ludzi tradycyjnie kojarzy z bibliotekami. OODI ma promować społeczny i kulturowy dialog, aktywne obywatelstwo, demokrację i wolność słowa. Wzajemne relacje przestrzeni publicznej miasta i wewnętrznych przestrzeni publicznych obiektów kultury, wzajemne ich przenikanie i splątanie, ma szansę stworzyć nowe społeczne aktywności służące podniesieniu poziomu życia i rozwojowi relacji społecznych. Ma promować społeczny i kulturowy dialog.

2. OBIEKTY DLA KULTURY - IZOLACJA CZY TWORZENIE WSPÓLNEJ RZECZYWISTOŚCI?

Jak zauważa Małgorzata Dymnicka⁶, architektura jako sztuka kształtowania przestrzeni spełnia się tylko wtedy, gdy odnajdujemy w niej ramy do życia społecznego. W każdym innym przypadku miasto może okazać się jedynie „archipelagiem architektonicznych wysp” [M. Dymnicka 2013].

Lokalizacja obiektów dla kultury w centrum czy na peryferiach miasta niejako z natury rzeczy określać może jaki użytkownik, jaka publiczność będzie uczestniczyć w ich aktywnościach. I nie chodzi tu tylko o sposób ich usytuowania, przy ulicy, na placu czy w parku... Istotne jest też jego sąsiedztwo, dostępność... miejski krajobraz. Ważna jest specyfika powiązań z otoczeniem, materiałowych, krajobrazowych itp., ale też odniesień ideowo-kompozycyjnych. Obiekty dla kultury, które są fizycznie ukryte, pozostają rozpoznawalne w przestrzeni miasta jako obiekty pozostające w izolacji. Usytuowane nierzadko w przestrzeni prywatnej, nacechowane są więzią, przywiązaniem i przynależnością do miejsca lokalizacji. Przykładem obiektu kultury wyizolowanego z przestrzeni publicznej miasta jest Gdański Teatr Szekspirowski. Otoczony murem, relacje ze światem buduje inaczej niż teatry otwierające się na stałą, swobodny kontakt z publicznością i otwartym repertuarem działalności poza stricte określoną funkcją pierwotną. Dla organizacji imprez dla publiczności nie są dostępne wewnętrzne przestrzenie budynku, lecz

wewnętrzne obejście, sekwencja dziedzińców. Klejnot ukryty za murami nie aktywizuje życia w zewnętrznej przestrzeni publicznej, która go otacza!

3. OBIEKTY DLA KULTURY: TEATRY

Relacja, nakładanie się przestrzeni publicznej miasta i wewnętrznych przestrzeni publicznych teatrów oznaczać ma ich wzajemne przenikanie i splątanie. Ma za zadanie powołać do życia nowe, nieprzewidywalne formy i sytuacje, prowadzące do relacji architektury teatru i miasta. Działania tego typu we współczesnej architekturze teatralnej, które wpisują się w tworzenie relacji publicznych wewnętrznych i publicznych zewnętrznych przestrzeni miasta, ilustruje analiza kilku wybranych przykładów. Teatr imitujący wewnątrz zewnętrzne życie w mieście, wydaje się nie wystarczać współczesnemu społeczeństwu. Architektura teatrów prowadzi niejednokrotnie do zaskakujących refleksji. W przeciwieństwie do większości innych rodzajów obiektów dla kultury, które zdefiniowały nowe paradygmaty, równoległe z odpowiadającymi im zmianami instytucjonalnymi i przestrzennymi, teatry tworzą swoisty „kostium” dla interpretacji indywidualnego dzieła, co niejednokrotnie wymaga przekształcania zastanej przestrzeni budynku. Celem tych improwizacyjnych działań jest kreowanie spotkań, narracji i komunii – to cechy które przeciwstawiają się czysto „technicznym”, stereotypowym rozwiązaniom.

Tradycyjna architektura teatrów zawsze opierała się raczej na dostosowaniu do lokalizacji, przestrzeni, jej materialności i ludzkich zachowań. Stąd nie zawsze architektura konwencjonalnych teatrów czy oper stanowiła inspirujący kontekst. Czasami teatralny spektakl identyfikował się z opuszczonymi halami przemysłowymi, stacjami kolejowymi, budynkami biurowymi lub przywłaszczał sobie teatr „właściwy” - w trakcie remontów - wykorzystując jego dwuznaczność, jego instytucjonalną kruchość, jako pozytywny czynnik podziwiany przez niekonwencjonalnie myślących architektów. Czasem towarzyszył temu niepokój, a nawet rozpacz ze strony aktorów i reżyserów.

Złożoność problematyki w projektowaniu przestrzeni teatralnej polega na połączeniu dwóch odrębnych form sztuki z nakładającymi się programami, a jej sukces zależy od skutecznego rozumienia i negocjacji wspólnego celu.

⁵ Helsinki Central Library OODI, lokalizacja Töölönkatu 4 Helsinki, Autor: ALA Architects, realizacja 2018. W opinii społecznej, entuzjastycznie przyjęty budynek biblioteki prezentuje potencjał wywołania zmian w fińskich usługach bibliotecznych, architekturze i szeroko rozumianej kulturze.

⁶ Małgorzata Dymnicka, socjolog, dr hab., profesor na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej.

⁷ Frank Lloyd Wright (*8.06. 1867, +9.04.1959), amerykański architekt modernistyczny, jeden z najważniejszych projektantów XX wieku. Czerpał natchnienie z natury, a do swych realizacji wykorzystywał naturalne materiały budowlane.

Wielu architektów dwudziestego stulecia podejmowało próby pogodzenia sprzecznych wymagań wielkiej architektury i wielkiego teatru. Frank Lloyd Wright⁷ nie akceptował rozstania się z poczuciem przestrzeni. Zamiłowania Alvara Aalto⁸ do formalizmu i poczucia asymetrii było często realizowane kosztem liczby widzów lub utraty widoczności, czego przykładem może być Kulttuuritalo w Helsinkach.

Moderniści wydają się być nieprzygotowanymi do projektowania i wznoszenia budynków teatrów, które rozumieć należało jako przestrzeń do wypełnienia treścią przez inny rodzaj sztuki kreowanej przez innych twórców, a nie przez nich samych.

W nowatorskich projektach teatrów, technologia oraz przestrzenna jedność widowni i sceny były ważniejsze niż architektoniczna forma. Tylko w jednym teatrze - Grosses Schauspielhaus w Berlinie - przebudowanym przez Hansa Poelziga w 1919 roku - „*świętowano artystyczną ekspresję samego budynku*” [R. Hollenstein 2009, s. 3]. Projekt teatru w Mannheim, autorstwa Ludwiga Miesa van der Rohe, odrzucający monumentalną formę, irytował współczesnych ze względu na jego przemysłowy podtekst. Niektórzy wpływowi artyści teatralni znaleźli inspirację we wnętrzach historycznych budynków, na przykład w Théâtre du Soleil w Paryżu⁹, który zajmuje cztery identyczne budynki przemysłowe, co daje możliwości swobodnej przestrzeni dla każdej zaplanowanej inscenizacji - niemożliwej do zrealizowania w żadnym konwencjonalnym budynku teatru. Potrzeba angażowania się architektów oznacza dla nich konieczność widzenia czegoś więcej niż własne dzieło. W teatrach bowiem istnieje, zakodowana w ich specyfice, sprzeczność pomiędzy stabilną budowlą a dynamiczną chwilą spektaklu, której szukają wszyscy teatralni twórcy. Dylemat najlepiej charakteryzuje pogląd Michaela Elliota¹⁰, obserwującego budujący się Teatr Narodowy Lasduna¹¹, w którym wyraził zaniepokojenie trwałością architektury teatrów, apelując, by nie budować dla potomności.

Budowanie dla współczesnego widza/mieszkańca budynków teatralnych wyrażających autorski imperatyw zasad ideowych i artystycznych, architekto-

nicznie ważnego dla obrazu miasta kultowego obiektu, czy przeniesienie akcentu na rzecz pięknie osadzonej równowagi, zwykłości lub dziwności, wydaje się być problemem naszych czasów. Czasów, w których architekt z inteligencją wsłuchuje się w specyfikę potrzeb programowych, ale też śmiałość wymyślania wspierającego i oryginalnego języka form. Języka architektonicznych form będącego użytecznym narzędziem poszukiwań sposobu na zakotwiczenie tożsamości teatru w żywych, heterogenicznych przestrzeniach, obsługujących główną widownię, przy równoczesnym zachowaniu równowagi pomiędzy przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, na każdym poziomie szczegółowości języka, który pozwala stworzyć punkt orientacyjny - budynek wyznaczający miejsca autentycznie osadzone w naszej zbiorowej, mentalnej mapie miasta. Redefiniowanie miejsca oznaczać może budowanie teatru, który może być efektowny, a zarazem osiągać autentyczny punkt odmienności w miejskiej przestrzeni i społeczeństwie. Celem architektury teatru jest przekształcanie zgromadzonej grupy odbiorców ze wszystkimi ich różnorodnymi cechami, w integralną społeczność w mikrokosmosie teatru, który kreują i opowiadają inni ludzie - wykonawcy na scenie. Ten mikrokosmos stwarza wrażenie prawdziwej demokracji, tworzenia nowych warunków poprzez konsensus - zgodę - członków danej społeczności, jej zaangażowanie, towarzyski, moralny i emocjonalny udział w spektaklu. Spektaklu, w którym architektura teatru może pomóc wyzwać emocje i wzmacniać doznania. Tylko wtedy możemy właściwie ekstrapolować wewnętrzne miejsce przedstawienia na miejską manifestację, tworząc architekturę obywatelską, która nosi cechy wielkości spektaklu, ale też jego inności, empatii, dowcipu, gapienia się, improwizacji i kreacji. Tak zaangażowany proces projektowania nie oznacza rezygnacji z twórczości architektonicznej pozbawionej własnej, formalnej inwencji.

4. BUDYNEK TEATRU JAKO SYMBOL MIASTA

W odróżnieniu od muzeów, teatry były przez długi czas projektowane głównie jako budynki funkcjo-

⁸ Ghugo Alvar Henrik Aalto (*3.02.1898, +11.05.1976), fiński modernistyczny architekt i projektant form przemysłowych. Był ceniony za swoje humanistyczne podejście do architektury. Jego prace obejmują architekturę, meble i wyroby szklane.

⁹ Theatre Du Soleil - paryski awangardowy teatr znajduje się w La Cartouche, dawnej fabryce amunicji w Vincennes, obszarze wschodnim Paryża. Tworzy nowe dzieła teatralne, wykorzystując proces opracowań oparty na wykorzystaniu fizycznego teatru i improwizacji. Powstał w czasie tzw. rewolucji kulturalnej, przełomowym dla protestów i zawirowań na całym świecie, charakteryzującym się buntem przeciwko kulturze konwencjonalnej.

¹⁰ Michael Elliot (*26.06.1931, +30.05.1984), brytyjski reżyser teatralny i telewizyjny.

¹¹ Zaprojektowany przez brytyjskiego architekta Sir Denysa Lasduna (*8.09.1914, +11.01.2001), Królewski Teatr Narodowy (Royal National Theatre) w Londynie, to w czystej postaci brutalizm. Od samego początku bryła budynku budziła kontrowersje. Do najzagorzalszych krytyków należał Książę Karol. Kaster Ratterbery - profesor architektury na Uniwersytecie Westminster uznał budynek za „przykład najlepszych cech brutalizmu, takich jak dynamizm, efekt szokowania odbiorcy czy kreowanie złożonych, wpisujących się w kontekst przestrzeni”.

nalne, a ich wygląd zależał od celu, jaki miały spełniać. Dziś coraz częściej przybierają one formę spektakularnych elementów miejskiego krajobrazu lub architektonicznych rzeźb. To one nierzadko stają się nowymi symbolami, które ujawniając potencjał architektury kształtują wzorce naszych zachowań i odgrywają wiodącą rolę w toczącej się grze o przyszłość miasta.

Jørn Utzon¹² zaprojektował „rzeźbę” - budynek Opery w Sydney w 1959 roku, który stał się nie tylko symbolem miasta, ale dla wielu także symbolem kontynentu. Niektóre budynki teatrów wyłamują się z „tradycyjnych” schematów formalnym gestem, jak na przykład monumentalna sala koncertowa Paula Andreu w Pekinie¹³, która przypomina gigantyczny obiekt z innej rzeczywistości.

W przeciwieństwie do tego typu manifestów, budynek Opery w Oslo jako symbol wydaje się być w mniejszym stopniu wynikiem formalnych rozważań, a raczej odpowiedzią na uwarunkowania lokalizacyjne i kulturowe. Obiekt ten podbił serca zarówno aktorów, muzyków jak i widzów. Jest on powszechnie uznawany za jeden z najwspanialszych budynków stworzonych dla sztuki w ostatnich latach. Świadczą o tym choćby nagrody, jakimi zostali docenieni jego twórcy: w 2008 r. Nagroda Główna na Europejskim Festiwalu Kultury, a w 2009 r. nagroda Miesa van der Rohe. Odmiernym w skali, ale dla społeczności nie mniej udanym, symbolicznym i ważnym, jest budynek ze znacznie mniejszą salą koncertową im. Franciszka Liszta w Raiding w Austrii. Młodym architektom z Atelier Kempe Thill w Rotterdamie¹⁴ udało się, przy bardzo skromnym budżecie, stworzyć nowoczesny budynek bez „dodatków”, który wpisując się powściągliwą formą w wiejskie otoczenie. Dzięki doskonałej akustyce stał się on symbolem nie tylko w mniemaniu lokalnej społeczności. Muzycy i goście nie szczędzili pochwał na temat doskonałego brzmienia sali. Jednym z symboli miasta Łodzi stała się z kolei ikona polskiej architektury, budynek Łódzkiej Filharmonii¹⁵, usytuowany w pierzei ulicy Narutowicza. Swą oryginalną frontową fasadą budynek upamiętnia

przeszłość tego miejsca, naznaczoną historią dawnego Domu Koncertowego.

5. TWORZENIE WSPÓLNEJ RZECZYWISTOŚCI

Interakcyjność i interaktywność obiektów dla kultury jako idea - myśl przewodnia w kreacji teatrów, pojawiła się w Polsce w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Nadzieja na realizację budynku Opery w Krakowie zaowocowała projektem nowego kompleksu. Autorzy¹⁶ sformułowali zasady kształtowania współczesnego obiektu teatralnego w sześciu punktach:

- dążenie do otwartości rozwiązania przestrzennego, uznając twierdzenie, że otwartość form widowiskowych powoduje potrzebę otwartości form architektonicznych celem akceptacji społecznej;
- określenie warunków psychologicznego przejścia od codzienności do odświeżonej atmosfery sztuki operowej i powrotu do wolnej przestrzeni;
- uzyskanie elastycznej, aktywnej i wielowymiarowej przestrzeni;
- szczerość, harmonia, zgodność elementów i materiałów;
- uniknięcie schematyzmu i oschłości w kształtowaniu formy architektonicznej;
- włączenie obiektu w życie organizmu miasta ze szczególnym zwróceniem uwagi na ożywienie jego bezpośredniego otoczenia.

Kilka wybranych krajowych i zagranicznych przykładów wydaje się wpisywać w wyżej przytoczone zasady. Ich wspólną cechą jest użycie obiektów dla kultury, wznoszonych w publicznej przestrzeni miasta, jako instrumentu rozwoju miasta. Pretekstem do ich budowy były, między innymi, zmiany najbliższego otoczenia ich lokalizacji skutkujące poprawą jakości życia, transformacją przestrzeni publicznych - rzeczywistych miejsc spotkań. Z kombinacji tej winna powstać nowa wartość dla miasta i jego mieszkańców, synergia i in-

¹² Jørn Utzon (*9.04.1918,+29.11.2008) duński architekt modernistyczny, laureat Nagrody Pritzкера. Autor słynnego gmachu Sydney Opera House w Australii, położonego na przylądku Bennelong Point, wpisanego na listę światowego dziedzictwa UNESCO. Opera była budowana w latach 1959- 1973. Budynek mieści kilka sal przystosowanych do różnego rodzaju widowisk. Główna sala - Concert Hall o 2679 miejscach na widowni, wyposażona jest w największe na świecie organy o trakturze mechanicznej z ponad 10 tysiącami piszczałek.

¹³ Wielki Teatr Narodowy w Pekinie sam w sobie jest monumentalną inscenizacją. Zbudowany przed Olimpiadą w 2008 roku, znajduje się w ścisłym centrum miasta. Budynek stoi na basenie o powierzchni 35 000 m2. Dostępny jest przez dwa przeszklone tunele zanurzone w wodzie, co umożliwia obserwację podwodnego świata. Budynek zaprojektowany przez francuskiego architekta Paula Andreu (*10.02.1938,+11.10.2018) przypomina odwróconą czaszę.

¹⁴ Atelier Kempe Thill z Rotterdamu to biuro architektoniczne, w skład którego wchodzi Oliver Thill i André Kempe z NRD, absolwenci TU Dresden. Obecnie mają siedzibę w Rotterdamie w Holandii.

¹⁵ Państwowa Filharmonia im. Artura Rubinsteina, Łódź, ul. Narutowicza 20/22, architekt: Romuald Loegler; realizacja 2004, fasada z nadrukiem 2005.

¹⁶ Projekt Opery w Krakowie; lokalizacja: Kraków, ul. Konopnickiej; autorzy koncepcji: prof. arch. Witold Korski (+), dr arch. Marek Kozień, arch. Jan Rączy.

terakcja między miastem a budynkiem, a także aktywność teatralnej publiczności.

Pierwszym przykładem jest teatr w Almere¹⁷. To miasto sztuki, położone w odległości 25 kilometrów od Amsterdamu. Zbudowane zostało dla około 180 000 mieszkańców na terenach odzyskanych z jeziora Zuider Zee. Zaledwie dwadzieścia lat po jego założeniu jest czymś więcej niż miastem akademickim. Jego dalszy rozwój wymusił pilną potrzebę utworzenia nowego centrum z różnymi obiektami dla kultury, których realizację powierzono architektom o międzynarodowej renomie: MECANOO¹⁸, Cristian de Portzamparc¹⁹, ALSOP+STORMER²⁰. Na tle tych osiągnięć architektonicznych, nowy Teatr Obywatelski i Centrum Sztuki, dzieło biura architektonicznego SANAA²¹, charakteryzuje stosunkowo powściągliwa architektura. Otoczony z trzech stron wodą jeziora budynek teatru jest wielofunkcyjnym obiektem służącym malarzom, rzeźbiarzom, studiom dźwięku dostępnym dla profesjonalistów i amatorów. Posiada też trzy sale, w których odbywają się koncerty i konferencje. Przewodnią ideą architektów było stworzenie budynku o walorach przestrzennych bez hierarchii pomieszczeń. Z tego powodu, według z góry przyjętego założenia, korytarze zawsze kończą się dużą przeszkloną ścianą. W nocy budynek przyciąga uwagę, kiedy duże sale teatru i restauracji są oświetlone, a piesi przechadzający się wzdłuż promenady mają widok na to, co dzieje się wewnątrz. Oglądanie ludzi jest spektaklem samym w sobie.

Z kolei Dom Koncertowy Radia Duńskiego w Kopenhadze, jako miejsce muzyki, autorstwa Jean Nouvela²², jest wyrazem ucieleśnienia i powiązania architektury z muzyką. Kompozycja architektoniczna budynku ujawnia nie tylko to, co jest widoczne z zewnątrz, czyniąc go integralną częścią miejskiego krajobrazu nowej dzielnicy. Wszystkie istotne elementy kompozycji definiują architektoniczny wolumen rezo-

nującym światłem, podobnie jak muzyczny instrument rezonuje dźwięki. Ideowa warstwa budynku opiera się na parametrach definiujących jego wizualną i materialną istotę. Ta mieszanina materialności i niematerialności, generując ekscytujący świat zapraszający ludzi z zewnątrz do wnętrza budynku, w którym „publiczny plac” - foyer, jawi się zmieniającym się środowiskiem, otoczonym publiczną przestrzenią zewnętrznego wszechświata wnikać przez przezroczyste membrany, oraz zmieniającym się światłem dziennym lub sztucznym oświetleniem wieczornym.

Opera w Oslo²³, stanowiąca element rewitalizacji miasta pejzażem dachów, nie przypomina zwykłego budynku. Zakamuflowany pod pochyłymi powierzchniami, bardziej przypomina część naturalnego krajobrazu. Uświadamia nam, że ludzka ręka kształtuje nie tylko budynki. Opera w Oslo związana jest z publiczną przestrzenią miasta i naturą. To połączenie architektury z krajobrazem ma kluczowe znaczenie dla nowego obiektu Opery. Jego wnętrze zdominowane jest kontynuacją zewnętrznej przestrzeni, łącznie z widownią i sceną, która też jest swoistym, publicznym krajobrazem. W miejscu lokalizacji Opery, w przeszłości organizowane były publiczne wydarzenia. Dziś mieszkańcy Oslo wędrują po dachu Opery, jak największego dzieła sztuki, które tworzy nowy obraz miasta. Poczucie wspólnej własności Opery realizuje się poprzez otwarty do niej dostęp. Monumentalność Opery osiągnięta została przez horyzontalne przedłużenie osi teatru operowego, a nie przez pionową artykulację. Wysokie walory architektoniczne projektu powstały nie w drodze dekorowania, lecz poprzez uformowanie jej ważnych części jak ściany, dach, podłoga placu i foyer.

Holenderska prowincja Flevoland, w zatoce Morza Północnego, na osuszonym terenie utworzyła wiele miast, w tym miasto Lelystad²⁴. Nigdy nie osią-

¹⁷ Almere - holenderski eksperyment urbanistyczny; najmłodsze miasto w Holandii, leżące w prowincji Flevoland. Początek budowy miasta datuje się na rok 1976. Liczba mieszkańców 207 tysięcy. Jedno z najszybciej rozwijających się miast Europy, powstałe według koncepcji pracowni OMA, kierowanej przez Rema Koolhaasa.

¹⁸ MECANOO - biuro architektoniczne bazujące w Delft w Holandii, założone w 1984 roku przez architektów: Francine Houben, Henk Doll, Roelf Steenhuis, Erick van Egerat i Chris de Weijer. Przesłaniem ich pracy jest projektowanie przestrzeni przede wszystkim dla ludzi, odpowiednich do miejsca i tworzących połączenia, które nadają sens budynkom.

¹⁹ Christian de Portzamparc, architekt i urbanista francuski, laureat Nagrody Pritzкера, uznawanej za najwyższe wyróżnienie w dziedzinie architektury. Sławę przyniósł mu w 1980 roku projekt Haute Formes Apartment.

²⁰ ALSOP + STORMER - Will ALSOP i Jan STORMER, uznani architekci prowadzący odrębne biura w Londynie i Hamburgu. Alsop, profesor architektury na University for the Creative Arts, zmarł w 2018 roku. Jan Stormer działa w Hamburgu.

²¹ SANAA - Kazuyo Sejima i Ryue Nishizawa - biuro tego duetu architektonicznego znane jest głównie z projektów budynków publicznych. Są laureatami Nagrody Pritzкера, uznawanego za architektonicznego Nobla. Dziełem biura SANAA jest Teatr Obywatelski i Centrum Sztuki w Almere.

²² Jean Nouvel, francuski architekt, laureat Nagrody Pritzкера, prowadzi renomowane w świecie biuro architektoniczne, łączące urbanistykę, planowanie przestrzenne i architekturę oraz architekturę krajobrazu. Autor wielu prestiżowych budynków użyteczności publicznej, w tym teatrów, sal koncertowych, muzeów itp.

²³ Opera w Oslo, jeden z najbardziej znanych budynków na świecie, zaprojektowany został przez słynne biuro SNR̥HETTA rezydujące w Oslo, które należy do najbardziej renomowanych, zintegrowanych biur architektonicznych na świecie. Prowadzi działalność projektową w dyscyplinach: architektura, architektura krajobrazu, wnętrz, meblarstwa i grafiki.

gnęło ono planowanego zaludnienia. Było miastem nierozwiniętym, raczej opustoszałym. Programowi rewitalizacji i rozwojowi początek dał właśnie budynek nowego Teatru. Dynamiczna bryła kryje ekspresyjnie zaprojektowane wnętrze z krętymi przestrzeniami zwężającymi się ku górze, w stronę dachu. Walory przestrzenne podkreślone są kolorami – to róże, pluszowa czerwień... zastosowane w dużej sali. Mała sala zaprojektowana została jako „black box”, o neutralnej formie dla wielofunkcyjnego teatru. Możliwość łączenia z innymi salami i sceną daje możliwość organizowania kongresów, czyniąc budynek otwartym na inne formy publicznej aktywności.

Natomiast Centrum Muzyczne w Helsinkach²⁵ wpisuje się w proces rewitalizacji zdefiniowanego obszaru centrum miasta. Powiązane z otoczeniem słynnej Finlandia Hall²⁶ i budynkiem Parlamentu, jest elementem kontynuującym kreację obywatelskiego placu, przy którym zielona łąka stanowi przedpole równie znanego ze swej unikalnej architektury budynku Muzeum Kiasma²⁷. Architektura Centrum Muzyki zapewnia jego otwartość na otaczający je świat zewnętrzny: świat otaczającej architektury i plac koncertowy. Twórcy „mezza voce” dążyli do defragmentacji i harmonizacji krajobrazu otaczającego budynek Centrum Muzyki, którego zwarta forma architektoniczna otwiera się przez przeszklone ściany w stronę parku, a na południe w kierunku placu i centrum miasta. Park stanowi idealną scenografię dla działań kulturowych wzbogacających atrakcyjność Centrum Muzyki. Otwarte foyer służy również jako kawiarnia i przestrzeń wystawiennicza stale dostępne dla publiczności. W Centrum Muzyki znajduje się też główna siedziba Uniwersytetu Muzycznego Sibeliusa, który wraz z dwiema orkiestrami i centralną lokalizacją oferuje niezwykle możliwości do tworzenia muzyki. Tej publicznej otwartości i nieskrępowanej dostępności służy główne wejście dostępne z różnych poziomów, prowadzące do serca Centrum Muzyki - sali koncerto-

wej i innych przestrzeni, w których odbywają się wydarzenia muzyczne.

Kolejny obiekt to Teatr Agder w Kilden²⁸ w Norwegii, obsługujący cały region Kristiansand. Z założenia miał być wyraźnie rozpoznawalnym i wyjątkowym budynkiem kultury. Często charakterystycznym elementem architektury budynków teatrów są strzelające w niebo wieże komina scenicznego kojarzące się z silosem. Dlatego Centrum Sztuk Scenicznych zbudowane zostało na innych założeniach. Teatr Agder Kristiansand, Philharmonic and Opera South to cztery sale koncertowe ustawione wzdłuż środkowej części budynku zwrócone w stronę portu, pozostawiając część zaplecza po stronie miasta. Główna koncepcja budynku oparta została na serii przestrzeni sal koncertowych, które zostały tak ukształtowane, aby działały jednocześnie jako punkt orientacyjny od strony wody. Z dalekich widoków od zachodu, budynek działa jako symbol miasta. Nadwieszony w stronę wody, ogromny skośny dach obiektu przykrywa zarazem publiczną przestrzeń otwartą w stronę morza, jak i przestrzeń foyer, które zapewnia dostęp do przestrzeni spektakli. Nadbrzeżna fasada obłożona lokalnym dębem, odpowiada formom określonym przez widownię sal i tworzy przestrzeń oddzielającą świat rzeczywisty od świata iluzji. Miejski charakter budynku teatru i sali koncertowej wyraża nie tylko funkcjonalność projektu, lecz również określa kulturową tożsamość miasta Kristiansand.

6. CZTERY OBIEKTY DLA MUZYKI W PRZESTRZENI ŻYCIA MIASTA

6.1. Wuxi Grand Theatre, Chiny²⁹

W pięknym otoczeniu krajobrazu nad jeziorem Lihu, z jego wody wyłania się kwitnąca orchidea - poetycko skomponowana architektura Wuxi Theatre. To jeden z kolejnych trzech tuzinów zrealizowanych w ostatnich latach budynków dla muzyki, który zda-

²⁴ Lelystad - miasto położone w środkowej Holandii. Budynek teatru AGORA THEATRE AND CONGRESS CENTRE, który dał początek rewitalizacji nowo zbudowanego lecz opustoszałego miasta. Autorem projektu jest biuro UN Studio, kierowane przez słynnego holenderskiego architekta Bena van Berkel.

²⁵ Centrum Muzyki w Helsinkach - ukończone w roku 2011. Architekt: LPR Architects, Turku, Finlandia.

²⁶ Finlandia Hall - budynek wielofunkcyjny w Helsinkach, mieszczący salę koncertową i centrum konferencyjne. Gmach został zaprojektowany przez Alvara Aalto.

²⁷ Kiasma Museum of Contemporary Art, rok 1998; Architekt: Steven Holl, amerykański architekt o światowej renomie, zaliczany do kierunku postmodernizmu i dekonstruktywizmu.

²⁸ Teatr Agder - Kristiansand Philharmonic and Opera South; The Kilden Performing Arts Centre/ Kristiansand, Norwegia; Architekt: ALA Architects/ Juho Grönholm, Główny Projektant, realizacja: 2012.

²⁹ Wuxi Grand Theatre, Chiny; Architekt: PES - Architects, Pekka Salminen and Tuomas Silvennoinen, Architects SAFA; realizacja: 2012, Pekka Salminen - fiński architekt i urbanista, urodzony w 1937 roku w Tampere w Finlandii, twórca i partner w biurze PES Architects Ltd., założyciel Unije Workshop International UWI, Centrum Architektury i Urbanistyki, Unije, Chorwacja, 1987–2016, przedstawiciel na Skandynawię w UIA Sports and Leisure Workgroup 1976–1989, Prezydent Finlandia Association of Architects SAFA 1986–1987, Prezes Stowarzyszenia Fińskich Biur Architektonicznych ATL 1998–1999, Członek Fińskiej Akademii Nauk Technicznych 2002-, Międzynarodowy konsultant China Bamboo Decoration Design Application and Promotion Center (Szanghaj) 2013-, Członek Chorwackiego Stowarzyszenia Architektów UHA 1996-, Członek Berlińskiej Izby Architektów, Niemcy 1997-, Honorowy członek OISTAT Finland (Międzynarodowa Organi-

niem Falka Jaegera³⁰, z pewnością zostanie zaliczony do grona międzynarodowych architektonicznych sensacji, podobnie jak na przykład Grand Theatre Zahy Hadid, czy Grand Theatre w Chongqing, Qingdao i Tianjin, zaprojektowane przez biuro von Gerkan, Marg i Partnerzy (ryc. 1).

Architektura Wuxi Grand Theatre - „zmaterializowana poezja” manifestuje się na tle miejskiego krajobrazu charakteryzującego się racjonalnością seryjnej produkcji wieżowców. Na tym tle Wuxi Theatre nabiera znaczenia jako ważny punkt orientacyjny Taihu New City. Symboliczna funkcja architektury teatru nabiera znaczenia, ponieważ Wuxi Theatre nie należy do żadnej tradycyjnej kategorii architektury teatru i nie wygląda jak „zwykły” budynek teatralny. Według Falka Jaegera, budynek Grand Theatre Wuxi jawi się jak kwitnąca nad jeziorem orchidea, jak rozwijające się liście lub skrzydła motyla....; pozwala obserwatorowi znaleźć więcej nowych porównań (ryc. 2).

Usytuowane na otoczonym z trzech stron półwyspie, sześciennne bryły budynku wznoszą się na podwyższonej platformie i są osłonięte gigantycznymi srebrnymi liśćmi. Ich abstrakcyjne formy wywołują raczej różnorodne skojarzenia niż konkretne konotacje (ryc. 3, 4).

Budynek teatru, otoczony z trzech stron wodą, wydaje się być skąpany w wodach jeziora Lihu. Pojętne rzeźbiarskie formy dachów usytuowanego nad jeziorem budynku definiują tożsamość publicznej przestrzeni spacerowego bulwaru, łączącego się z głównym wejściem do budynku teatru (ryc. 3a, 4a).

Przeszklona fasada głównego wejścia i centralnie usytuowany foyer jest flankowana przez bryły

budynków audytorium, usytuowanych po obu stronach wejścia. Zamiarem architekta było, aby zwrócone do wody foyer było otwarte i dostępne dla publiczności przez cały dzień, podobnie jak w Operze w Oslo i helsińskim Centrum Muzyki (ryc. 5).

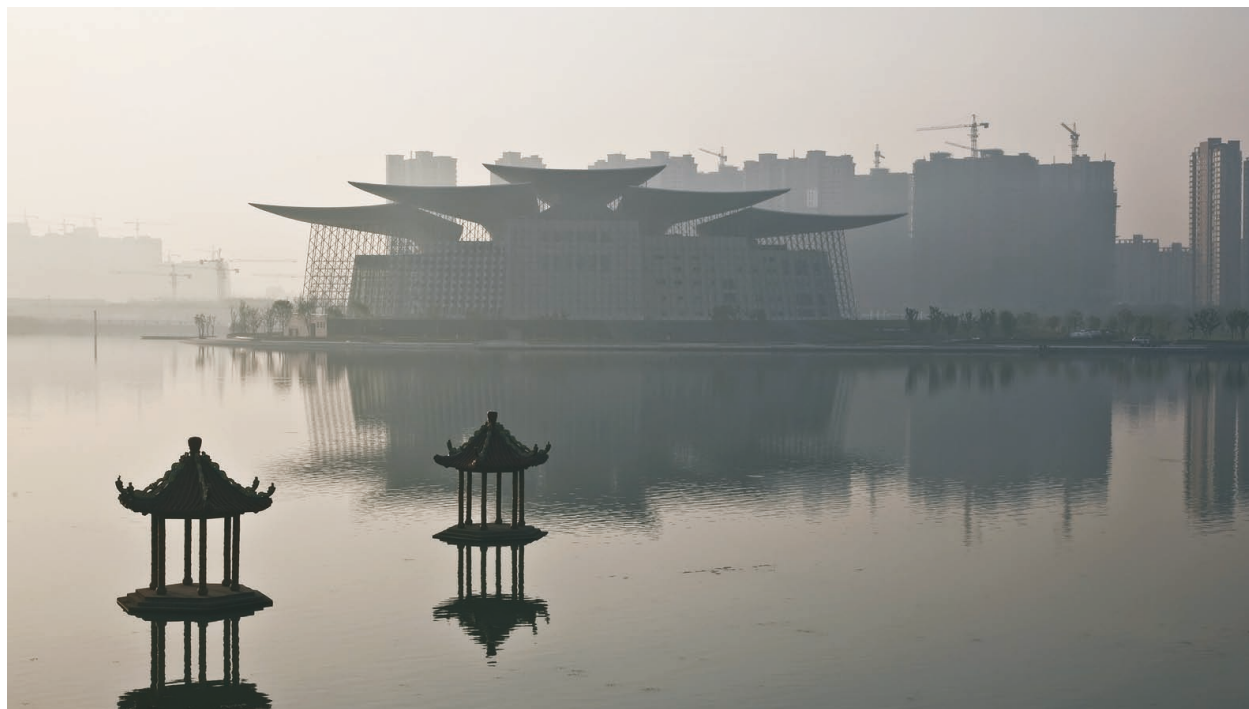
Wchodząc do teatru, gość doświadcza emocji z przebywania w wysokiej, wypełnionej światłem przestrzeni holu wejściowego i foyer, które przybiera postać publicznego pasażu (ryc. 5a). Tej zaprogramowanej swobodnej dostępności służy przeszklona ściana głównego wejścia i schodzący nad brzeg jeziora, przebiegający przez wejściowy taras, pieszy ciąg, którego atrakcją stanowi otwierający się na miasto widok. Wejściowy hol jako pasaż umożliwia wejście i przejście przez budynek z dwóch stron: od bulwaru nad jeziorem i od strony miasta. Hol wraz z foyer, jako wspólna przestrzeń, zapewnia gościom całodzienny dostęp do wewnętrznych publicznych przestrzeni. Do głównych funkcji dostępnych z wewnętrznej przestrzeni publicznej, jaką jest pasaż, należą: przylegająca bezpośrednio do niego przestrzeń wystawowa i znajdująca się od strony jeziora, dostępna również z bulwaru restauracja. Dla wzmocnienia efektu otwartości i powszechnej dostępności budynku teatru planowane jest dodatkowo utworzenie restauracji na dachu głównego audytorium. Restauracja, osłonięta „skrzydłami” dachu, zapewni gościom spektakularny widok na jezioro i panoramę miasta Wuxi. Zwiększenie obszaru wewnętrznej przestrzeni publicznej, dostępnej poza godzinami artystycznej działalności teatru, służyć ma budowaniu więzi mieszkańców miasta z nowym znakiem - symbolem miasta, i unaocznienie im zależności zachodzących pomiędzy kulturą, architektoniczną for-

zacja Scenografów, Architektów Teatru i Techników) 2009-, Honorowy Członek China Building Center (CBC) 2014-, Komandor Orderu Białej Róży Finlandii 2012, Order Chorwackiej Gwiazdy, Medal za Zasługi w Kulturze 2003, laureat niemieckiej Nagrody Architektury Betonowej 2003, niemieckiej Nagrody Architektury 2003, Nagrody Baltazara-Neumanna, Wyróżnienia Honorowego, niemieckiej Nagrody Państwowej 2002 Mecklenburg-Vorpommern, Niemcy 2002, fińskiej Nagrody Państwowej w dziedzinie Sztuki 2002, Profesor - tytuł honorowy przyznany przez Prezydenta Finlandii 1998, Medal SARP: *Bene Merentibus*, 2019. Pekka Salminen jest liderem jednej z najbardziej rozpoznawalnych międzynarodowych firm architektonicznych w Finlandii. Jego projekty obejmują złożone budynki publiczne, takie jak lotniska i terminale transportowe, teatry i sale koncertowe, szkoły, obiekty sportowe i obiekty wielofunkcyjne. PES-Architects Ltd. ma biura w Helsinkach i Szanghaju Koivisto-Salminen-Siivola Architects KSS 1968-1983, Pekka Salminen Architects 1983-2006, PES-Architects Ltd 2006 - PES-Architects Consulting (Shanghai) Co. Ltd, Chiny, 2011 - Partnerzy : Pekka Salminen (Prezes), Jarkko Salminen (Dyrektor Zarządzający), Tuomas Silvenoinen (Dyrektor Projektu) i Arttu Suomalainen (Dyrektor Projektu Transport) Główne prace: Port w Helsinkach, Terminal Zachodni 2, Port lotniczy Helsinki 2017, Finlandia, Molo Południowe Terminalu 2 2017, Rozszerzenie 2019 Chińsko-Fińskie Centrum Współpracy, Nanjing, Chiny 2016 - Wiskający most dla pieszych, Wuxi Xidong, Chiny 2015 Centrum Kultury i Sztuki Cieśniny, Fuzhou, Chiny, 2014-2018 Wieża Icon Yunduan, Chengdu, Chiny 2011-2017, Podziemna kolej pierścieni stacje, Finlandia 2008-2016, Wuxi Grand Theatre, Wuxi, Chiny 2008-2012 Vanke Deep Blue Club Building, Szanghaj, Chiny 2007, Siedziba Dong Feng Automobile Company, Wuhan, Chiny 2006, Concert Hall St. Mary Church, Neubrandenburg, Niemcy 2001, 2017 lotnisko w Helsinkach, Finlandia, Terminal 2, 1996, 1999; Terminal 3, 2001, 2004, Police College of Finland, Tampere, Finlandia 1992, 1999 Lahti City Theatre, Finlandia 1983, Lahti Sports Centre and Ski Museum, Finlandia 1977, 1999, 2015 PES-Architects office and atelier, Helsinki, Finlandia 1976, 1987, 2013. W sumie ponad 80 projektów i konkursów architektonicznych w Chinach w latach 2003-2017, z 14 nagrodami.

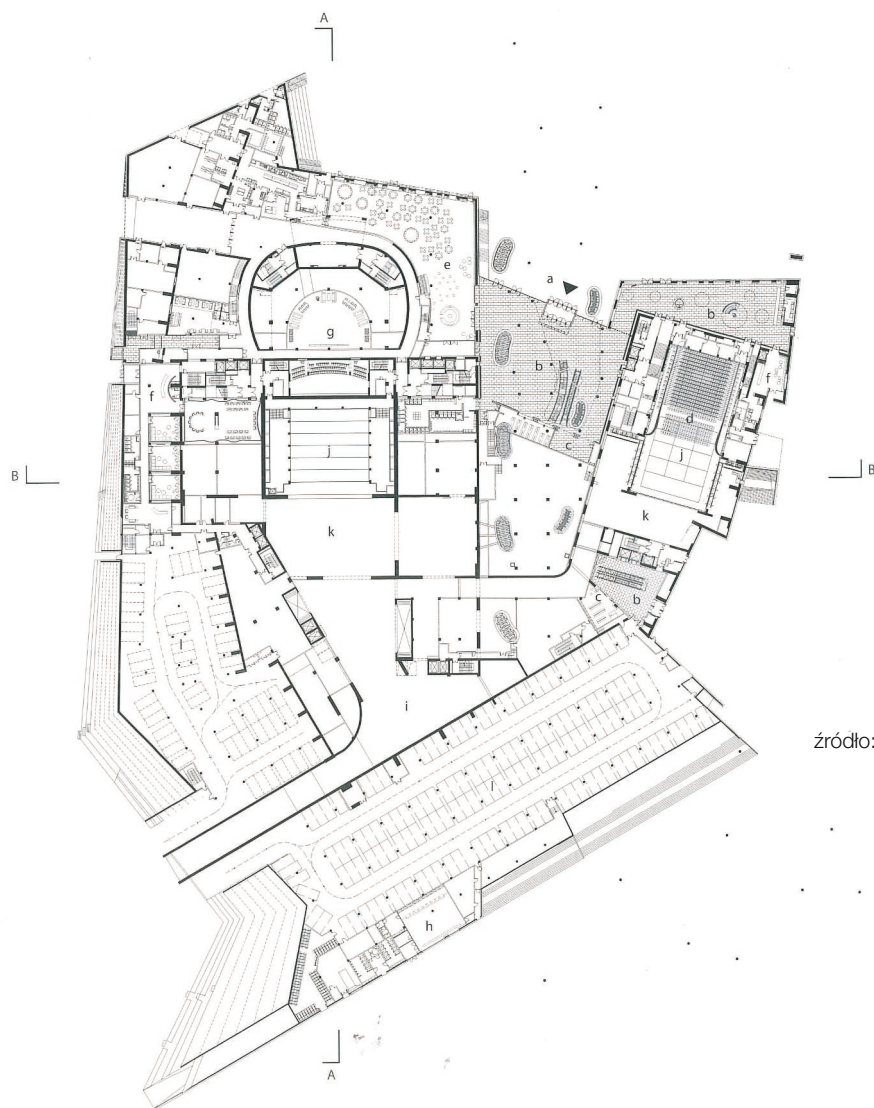
³⁰ Falk Jaeger - Profesor, dr Falk Jaeger studiował architekturę i historię sztuki na uniwersytetach w Brunzswiku, Stuttgartcie i Tybindzie w Niemczech. Od 1976 roku pracuje jako wolny krytyk architektury. W latach 1983-1988 był pracownikiem naukowym Instytutu Historii Architektury Politechniki Berlińskiej oraz adiunktem w zakresie krytyki architektury na różnych uczelniach. W latach 1993-2000 był profesorem teorii architektury na Uniwersytecie Technicznym w Dreźnie. Falk Jaeger opublikował ponad 30 książek nt. architektury i konserwacji budynków. Dziś pracuje jako wykładowca i pisarz w dziedzinie architektury w Berlinie. Falk Jaeger pisał m.in. o budynkach kultury zaprojektowanych przez europejskich architektów w Chinach.



Ryc. 1. Wuxi Grand Theatre, elewacja północna, widok od strony jeziora Lihu; źródło: dzięki uprzejmości arch. Pekki Salminena.



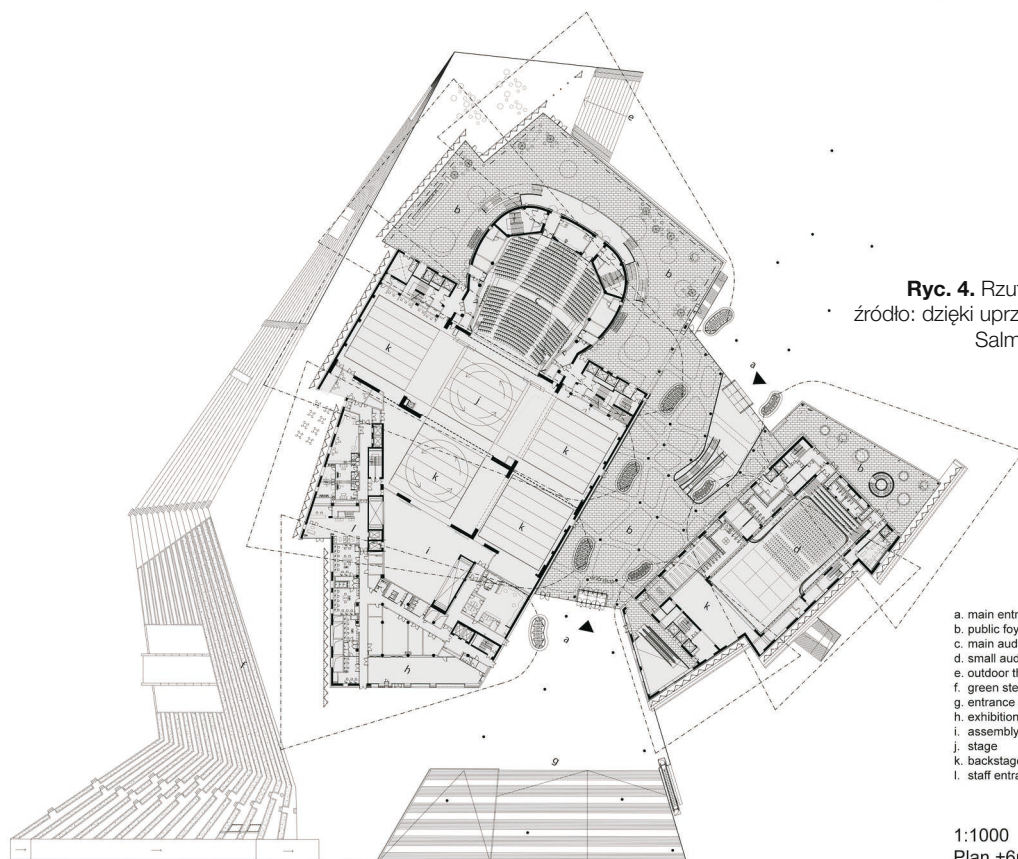
Ryc. 2. Wuxi Grand Theatre, elewacja zachodnia z panoramą miasta w tle; źródło: dzięki uprzejmości arch. Pekki Salminena.



Ryc. 3. Rzut poziomu +0;
źródło: dzięki uprzejmości arch. Pekki Salminena.

pohjapiirros +0m -taso / floor plan +0m level
1:1250

- a main entrance
- b public foyer
- c shop/exhibition
- d small auditorium, 700 seats
- e restaurant
- f VIP space
- g orchestra rehearsal
- h ticket shop
- i assembly and loading area
- j stage
- k backstage area
- l parking hall



Ryc. 4. Rzut poziomu +6;
źródło: dzięki uprzejmości arch. Pekki Salminena.

- a. main entrance
- b. public foyer
- c. main auditorium, 1800 seats
- d. small auditorium, 700 seats
- e. outdoor theater
- f. green steps
- g. entrance plaza and main entrance steps
- h. exhibition space
- i. assembly and loading area
- j. stage
- k. backstage area
- l. staff entrance / dressing room

1:1000
Plan +6m level



Ryc. 3a. Sytuacja; źródło: dzięki uprzejmości arch. Pekki Salminena.



Ryc. 4a. Widok od strony południowej z pasażem głównego wejścia; źródło: dzięki uprzejmości arch. Pekki Salminena.



Ryc. 5. Promenada od strony jeziora; źródło: dzięki uprzejmości arch. Pekki Salminenena.



Ryc. 5a. Foyer główne z widokiem na panoramę miasta; źródło: dzięki uprzejmości arch. Pekki Salminenena.

mą i tradycją miejsca - zależności służących kreowaniu tożsamości społeczeństwa. Architektura Wuxi Grand Theatre stała się częścią tożsamości miasta, dzięki gigantycznym srebrnym liściom, lub inaczej skrzydłom, które tworzą dach osłaniający kubiczne formy budynku. Abstrakcyjne formy dachu to potężne formy rzeźbiarskie o skali, która ma na celu wywołać efekt dalekiego zasięgu, wizualnego oddziaływania budynku w panoramie miasta. Pięć imponujących skrzydeł wznosi się na wysokość pięćdziesięciu metrów, wyginając się do dziewięćdziesięciu stopni nad głównym audytorium. Budynek, jego przepiękne otoczenie i wyjątkowa architektura wnętrza dużego i małego audytorium sprawiają, że opera lub koncert stają się przeżyciem dla wszystkich zmysłów. Główne audytorium wita gości ciepłą i intymną atmosferą, którą podkreśla wykonana z drewna bambusowego akustyczna boazeria, a pokryty płatkowym złotem akustyczny odbłyśnik, zainspirowany maską operową z Pekinu, tworzy dodatkowo atmosferę uroczystości (ryc. 6).

Wuxi Grand Theatre, jego współczesny paradygmat kształtowania wewnętrznych przestrzeni publicznych, tworzy warunki do pośredniej lub bezpośredniej interakcji pomiędzy jednostkami lub grupami. To przykład architektury, który unaocznia, że spójność dzieła architektonicznego i jego kontekstu, jego kulturowa jednorodność, tworzą warunki do kreacji społecznej i kulturowej identyfikacji miejsca i mieszkańców miasta Wuxi.



Ryc. 6. Główne audytorium; źródło: dzięki uprzejmości arch. Pekki Salminena.

6.2. Opera Krakowska³¹

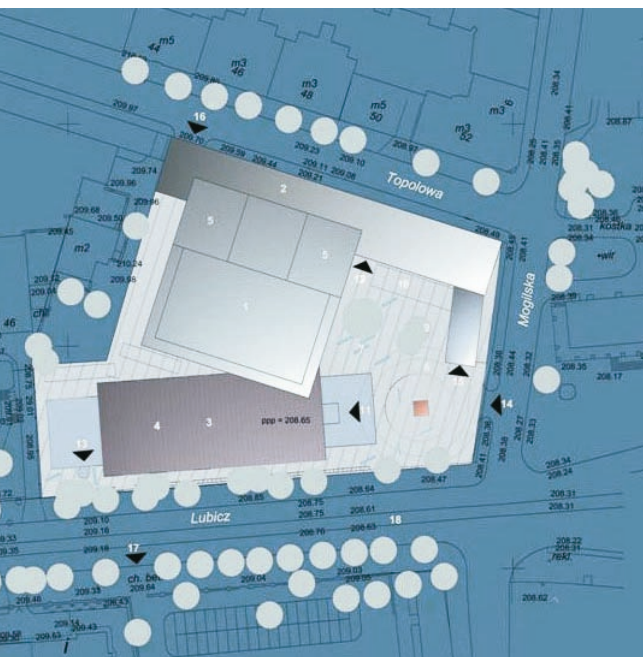
Opera Krakowska to nie budynek, lecz kompleks tworzący miejski krajobraz w miejscu jego lokalizacji. Zdeterminowany uwarunkowaniami lokalizacyjnymi i zabytkową bryłą dawnej austriackiej ujeżdżalni koni, otwiera się w kierunku przestrzeni publicznych prowadzących do centrum Krakowa i Nowej Huty. Składający się z trzech obiektów kompleks, oparty na kompozycji sekwencyjnie ułożonych brył, sygnalizuje jego łatwą dostępność. Czytelny układ brył połączony z ciekawymi deformacjami symbolizować ma trzy strefy: tradycję, ludzi i doświadczenie. Kompleks wstawiony w klinowo zbiegające się ulice, powiązane z przedpojem rond, dużego węzła komunikacyjnego, dominuje w przestrzeni również poprzez odważne zestawienie kolorów. Użyty język abstrakcyjnych architektonicznych form kreuje zmienność jego image'u w zależności od generowanego przezeń i odbijającego się w nim światła (ryc. 7). Budynek Opery Krakowskiej, „*architektoniczna aurora*”, tworzy swój wewnętrzny świat, adresowany dla emocjonalnego odczuwania otaczającej go przestrzeni i doświadczeń wywołanych elementami szklanych i ka-

miennych membran – okładzin elewacyjnych, absorbujących zmienny kolor nieba i otaczającego Operę dynamicznego „teatru ulicy”.

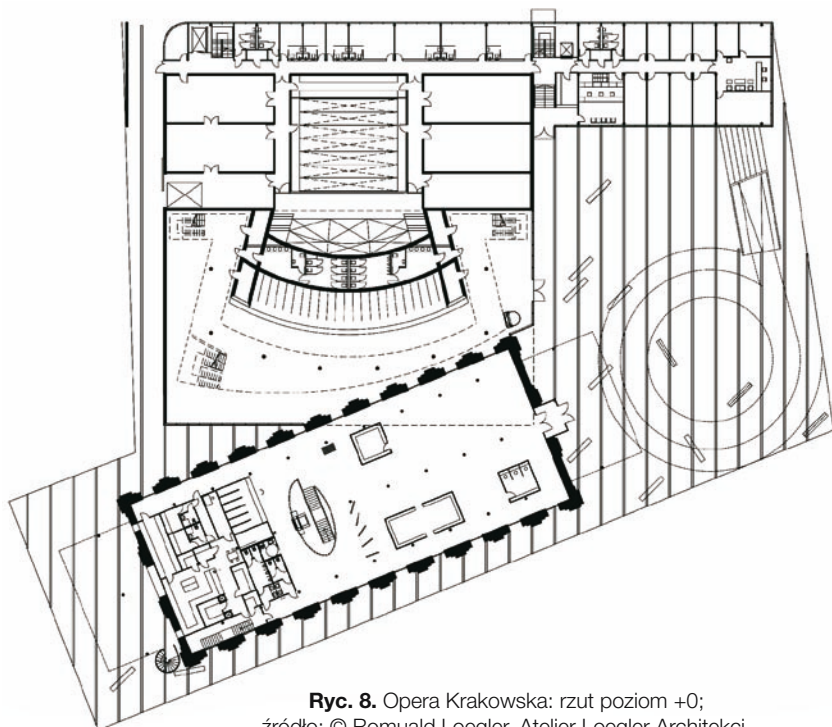
Zapisana w architektonicznej wizji symbolika wyrażona „budynkiem” o wielu fasadach to rezultat specyficznych, lokalizacyjnych, historycznych i funkcjonalnych uwarunkowań. Tym samym bryła całego kompleksu opowiada swą materialną powłoką o złożoności przestrzeni wewnętrznej i jej programu funkcjonalnego. Otwarta dla wszystkich, przepiękna światłem przestrzeń kompleksu operowego demonstrowa swój demokratyczny charakter. Wzajemne przenikanie zewnętrznej i wewnętrznej przestrzeni publicznej staje się centralnym elementem koncepcyjnej architektury budynku (ryc. 8, 9, 10).

Budynek frontowy z funkcją wejściową o rozpoznawalnym kształcie przestrzeni dawnej ujeżdżalni oferuje gościom dodatkową wielofunkcyjną przestrzeń. W zaadaptowanej przestrzeni ujeżdżalni, transparentne ściany głównego holu wejściowego zapraszają do wewnętrznej przestrzeni publicznej, która oprócz holu kasowego, dzięki antresoli zawieszanej w próżni dawnej

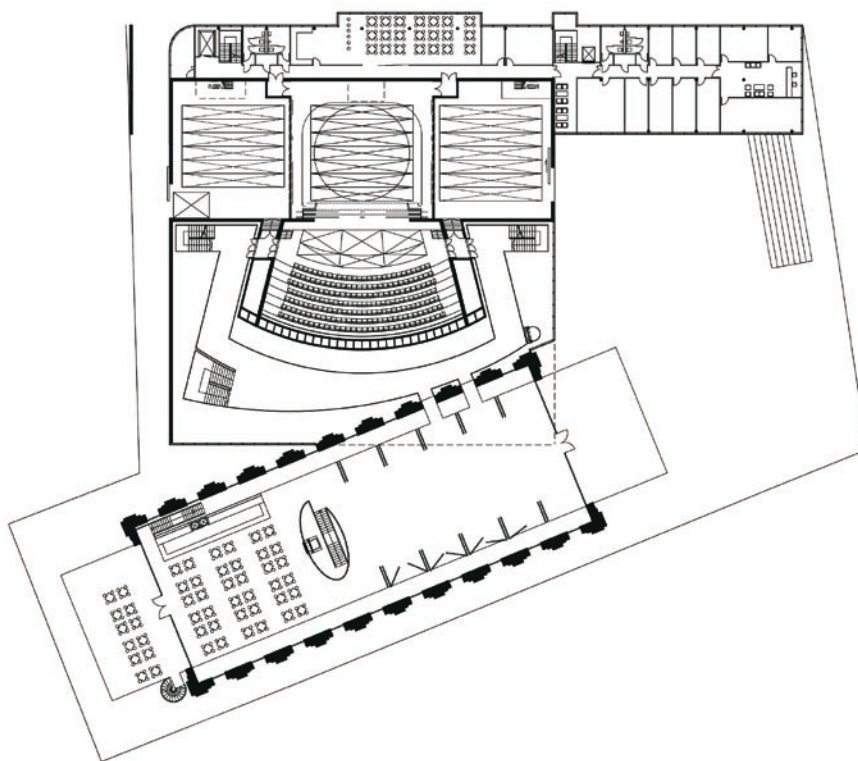
³¹ Budynek Opery Krakowskiej, Kraków; Architekt: Romuald Loegler, realizacja: 2008.



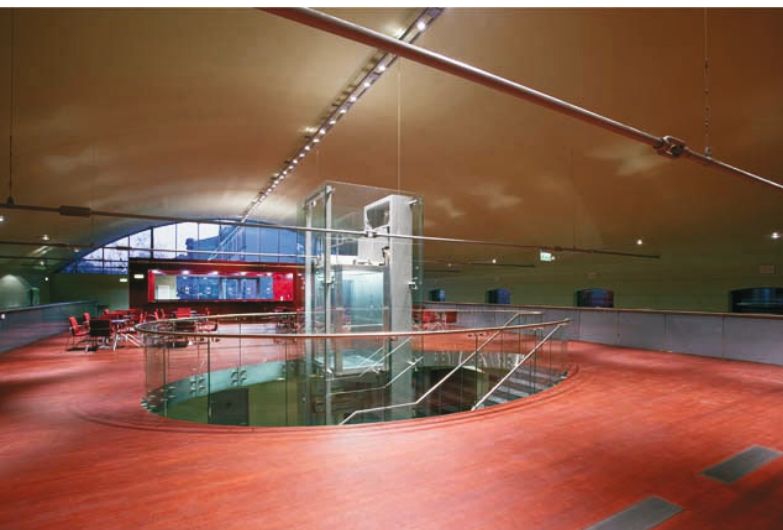
Ryc. 7. Opera Krakowska: sytuacja;
źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architekci.



Ryc. 8. Opera Krakowska: rzut poziom +0;
źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architekci.



Ryc. 9. Opera Krakowska: rzut poziom +1; źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architekci.



Ryc. 10. Opera Krakowska: sala wielofunkcyjna;
źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architektki.



Ryc. 11. Opera Krakowska: spotkanie jubileuszowe w foyer;
źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architektki.



Ryc. 12. Opera Krakowska: interakcja wewnętrznej i zewnętrznej przestrzeni publicznej;
źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architektki.

ujeżdźalni, oferuje użytkownikom możliwość korzystania z foyer, sal wystaw okolicznościowych lub artystycznych i z restauracji/ kawiarni pełniącej także funkcje sali bankietowej lub balowej. Standard estetyczny przenikających się zewnętrznej i wewnętrznej przestrzeni publicznych budynku Opery sprawia, że spektakle operowe

lub koncerty, stają się doskonałym przeżyciem tak dla gości przebywających w budynku, jak i przechodniów oglądających budynek z zewnątrz (ryc. 11, 12). Adaptowany budynek dawnej ujeżdźalni tworzący pierzeję ulicy Lubicz i budynek administracyjny z zapleczem dla artystów, usytuowany w pierzei ulicy Topolowej, to dwa ele-



Ryc. 13. Opera Krakowska: główne audytorium; źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architekci.

menty kompozycji; wiąże je trzeci, dominujący element. Zbudowany głównie ze szkła, mieści pomieszczenia recepcyjne, główną salę teatralną z dwoma balkonami i scenę pudełkową. Dwie przeszklone ściany wysokiego foyer sprawiają wrażenie otwartości, zapraszającego gestu, przez co wnętrze wydaje się należeć do świata zewnętrznego. Dominująca kolorystyka czerwieni wnętrza widowni przenika do zewnętrznej przestrzeni publicznej miasta (ryc. 13, 14, 15).

Czerwony, wykreowany świat budynku Opery staje się rozpoznawalny w anonimowej poniekąd przestrzeni go otaczającej. Gdy podczas spektakli rozświećta się pełne widzów foyer, czerwona prostopadłościen-

na główna bryła kompleksu ożywa, staje się ważnym dla kultury miasta znakiem, określającym tożsamość miejsca. To obsesyjne, totalne użycie czerwieni jest czytelnym pastiszem wnętrza tradycyjnych budynków operowych i ich powiązanej z erotyzmem semantyki. „Czerwień jako kolor aktywny, miłości, krwi i namiętności, wypełniając bez reszty i pokrywając budynek kreuje nowe związki między obiektem kultury a przestrzenią publiczną miasta”³². Budynek swą architekturą oddziałuje jak krajobraz, wygenerowany swoim wewnętrznym i zewnętrznym światem, zarezerwowanym dla emocjonalnego odczuwania otaczającej go publicznej przestrzeni - teatru ulicy.

³² M. Leśniakowska, Opera Krakowska, <https://www.theatre-architecture.eu/pl/dB.htm?theatreId=112>.





Ryc. 16. Filharmonia Łódzka:
portal wejścia głównego;
źródło: © Romuald Loegler, Atelier
Loegler Architekci.

6.3. Filharmonia Łódzka

Usytuowany w pierzei ulicy Gabriela Narutowicza autorski budynek Filharmonii Łódzkiej, wielopoziomowym foyer zwrócony jest do przestrzeni publicznej miasta, która dzięki specyficznej formie fasady budynku Filharmonii nadaje jej nową jakość. Ikoniczny charakter architektury w sposób czytelny nawiązuje do historii miejsca. Architektoniczny obraz budynku przypomina świetność miejsca lokalizacji Filharmonii, świetność naznaczoną nieistniejącym już dziś budynkiem dla muzyki - dawnym Domem Koncertowym, autorstwa Ignacego Vogla. Klarowna współczesna architektoniczna kompozycja o spokojnej formie unaocznia obserwatorowi historyczny kontekst miejsca nowego domu dla muzyki (ryc. 16). W ciemne wieczory wewnętrzna przestrzeń dla publiczności komunikuje się z miastem filtrowanym światłem, perspektywicznymi zbiegami monumentalnej przestrzeni foyer, lekkością zawieszonych w niej pomostów i skalą gładkich ścian. Subtelny i elegantski zarazem język architektury wnętrz oferuje zgromadzonym w foyer gościom szeroki widok na oświetlone wieczorem miasto (ryc. 17, 18). Charakterystyczna dla przestrzennych relacji zachodzących na styku miejskiej i wewnętrznej przestrzeni publicznej jest swoista kom-

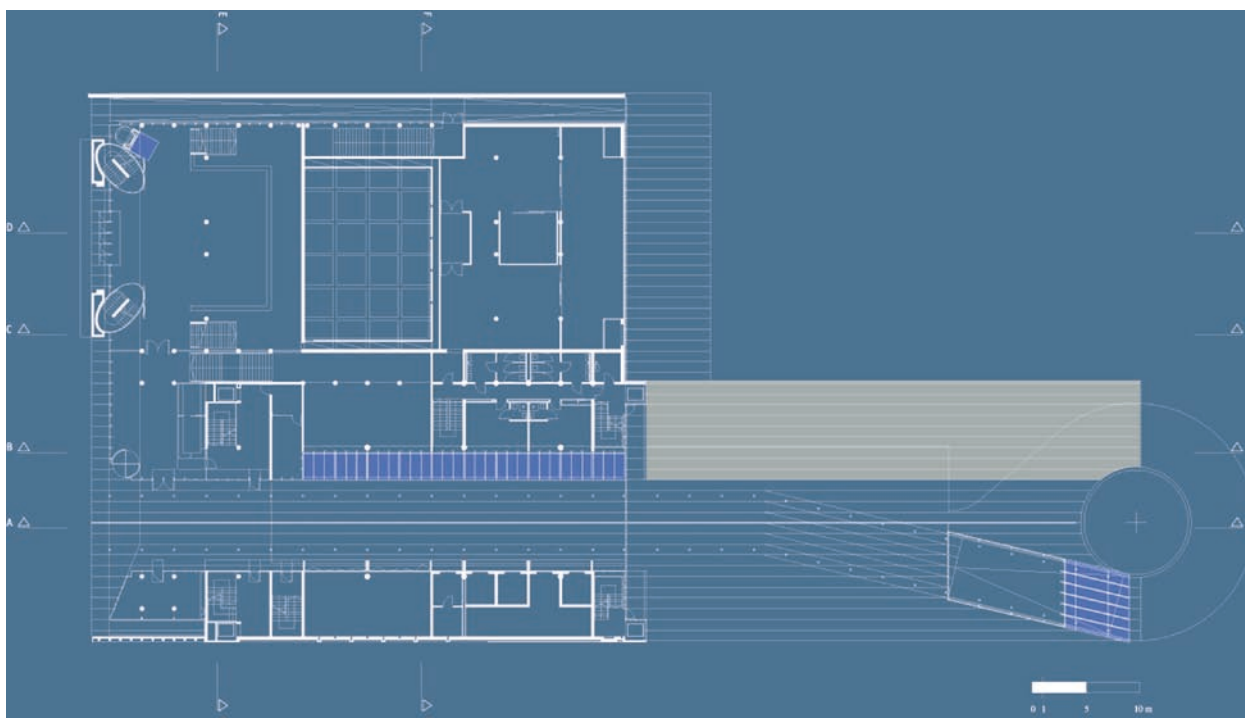
pozycyjna dychotomia, odczytywana na wielu poziomach struktury przestrzennej wnętrza budynku. Dotyczy ona relacji pomiędzy wnętrzem a zewnątrz (ryc. 19). Architektura wnętrza foyer ujawnia dynamikę układów przestrzennych wewnętrznej strefy publicznej, kojarzącej się nieodparcie z pełną kontrastów muzyczną kompozycją. Łatwo dostępna dla przechodnia, przenikająca się z przestrzenią ulicy, przestrzeń wejściowego holu i przestrzeń foyer usytuowanego na górnych poziomach staje się sceną kontaktów gości nie tylko w czasie antraktów, jakimi jest przyglądanie się ludzi samym sobie, ale też publiczną wewnętrzną przestrzenią dla zdarzeń innych niż muzyczne i koncertowe (ryc. 20, 20a, 20b, 21). Swobodny dostęp do publicznych wewnętrznych przestrzeni budynku Filharmonii Łódzkiej to także dostęp do kawiarni, do której prowadzi niezależne wejście z pasażu łączącego ulicę Narutowicza z usytuowanym w oficynie kinem Bałtyk. Dzięki składanej ścianie akustycznej kawiarnia w godzinach wieczornych, po koncertach ma zapewnioną możliwość prowadzenia w sali głównej działalności muzycznej, kabaretowej, spotkań literackich, itp. wydarzeń (ryc. 22).



Ryc. 17, 18. Filharmonia Łódzka: wewnętrzna przestrzeń budynku odczytywana z publicznej przestrzeni miasta;
 źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architektki.



Ryc. 19. Filharmonia Łódzka: audytorium główne; źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architekci.



Ryc. 20. Filharmonia Łódzka: rzut poziomu +0; źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architekci.



Ryc. 20a, 20b, 21. Filharmonia Łódzka: publiczna wewnętrzna przestrzeń - miejsce kontaktów, wystaw artystycznych...;
źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architekci.





Ryc. 22. Filharmonia Łódzka: restauracja/kawiarnia dostępna w godzinach wieczornych z możliwością prowadzenia działalności muzycznych; źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architekci.

6.4. Wizja Teatru Muzycznego w Poznaniu³³ - interferencja publicznych przestrzeni teatru miasta

Architektura jest jak muzyka; buduje się ją, by się nią rozkoszować i nią uszczęśliwiać ludzi - to myśl przewodnia dla kreacji nowego Teatru Muzycznego w Poznaniu. Zlokalizowany w miejscu, gdzie siatka ulic spotyka się ze spektakularnym krajobrazem kolejowych torowisk, Teatr Muzyczny ma się jawić jako obiekt architektury wpisujący się w ten specyficzny kontekst miejsca. Ma stać się odbiciem klimatu miejsca i jego uwarunkowań, jakimi są przeszłość i obecny czas utrwalaony otoczeniem sąsiadujących z terenem lokalizacji Teatru budynków, historycznymi symbolami projektującymi ich przeszły czas do przyszłości. Pomiędzy budynkiem Akademii Muzycznej a przyszłą siedzibą Teatru Muzycznego, w miejscu obecnie istniejącego parkingu, wykreowana ma być nowa jakość - publiczna przestrzeń integrująca oba, poświęcone muzyce, budynki. Proponowane przekształcenie tego obszaru, odzwierciedlać ma witalność i kreatywność przyszłego teatru, teatru, którego „ciało” swym abs-

trakcyjnym wyrazem symbolizować ma szlachetność muzyki, anonsując zarazem w pejzażu ulicy dziejące się w nim muzyczne wydarzenia. Innymi słowy, ma się dokonać wzbogacenie istniejącego kontekstu poprzez dialog akceptujący obecność i tożsamość nowej siedziby Teatru Muzycznego przez istniejące budynki Akademii Muzycznej i zlokalizowane nieopodal budynki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza. Wzbogacenie kontekstu ma się dokonać za sprawą realizacji nowego Teatru Muzycznego, wyjątkowego obiektu miejskiego, który respektuje istniejącą konfigurację przestrzenną miejsca lokalizacji. Budynek Teatru Muzycznego ma być nowym „sąsiadem” tego, co już istnieje. Sąsiedztwo jest ryzykowne, gdyż otwiera i stawia pytania: jaką jakość może wnieść do miejsca lokalizacji, do jego przyszłości, nowy budynek teatru? Jak odpowiedzialnie kreować rozwiązania w uwarunkowaniach, które nie do końca definiują przyszłość jego otoczenia wskutek braku planistycznych decyzji określających docelową wizję krajobrazu urbanistycznego? Teatr, zlokalizowany w przestrzeni publicznej ulicy Św. Marcin, zmie-

³³ Teatr Muzyczny w Poznaniu, Poznań, Architekt: Romuald Loegler, planowany rok realizacji 2023.

ni krajobraz miasta. Tworzy jego nowe perspektywy. Sprawia, że panorama postrzegana z bram miasta ukazuje jego zmieniającą się w czasie historię, stanie się atrakcją w miejscu, w którym spotykają się ulice Św. Marcin i Roosevelta. Ukazuje doświadczenia tradycji, nadaje miastu nowy koloryt, tworzy nowe miejsce spotkań ludzi (ryc. 23). Otwierający się na trzy strony front budynku (ryc. 24, 25, 26) kreuje synergię i interakcję między miastem a wewnętrzną przestrzenią publiczną teatru, zapewniając miejskiemu życiu nowy wymiar architektonicznym obrazem, który jawi się jak tajemnica, która nie jest daleka od uwodzenia zmieniającym się światłem dnia i nocy, a które pozwala odgadnąć jego wnętrze.

Teatr szanuje zastaną scenerię urbanistyczną, dopisując do niej nowy budynek, który wzbudzić ma u przechodnia potrzebę odgadywania i przeżywania jego wnętrza - wewnętrznej przestrzeni publicznej. Intrygujące i inspirujące architektonicznym uformowaniem bryły wnętrze, z widownią powiązaną z foyer i wewnętrznymi przestrzeniami publicznymi, zapewnia balans pomiędzy performance i przerwami, pomiędzy czasem dedykowanym teatralnym spektaklom a czasem dedykowanym publiczności, czasem pomiędzy prezentacją przedstawień a wzajemnymi relacjami widzów. To obiekt, który ma stworzyć przestrzeń do celebracji i komunii - połączenia się w celu wspólnego działania. Wieczorem obiekt stać się ma miejscem powstawania obrazów, kolorów i światła, będących wyrazem intensywnego życia wewnętrznego, złożonego i różnorodnego ŚWIATA MUZYKI! Półprzeźroczyste fasady, zbudowane z akustycznych ustrojów - fiszbin, umożliwiają widoki na miasto i sąsiednią architekturę. W nocy fasady stają się ekranami do projekcji obrazów wewnętrznego życia budynku - tych pozbawionych realności semi-transparentnych powłok elewacji i tych realistycznie rozpoznawalnych, emitowanych z wnętrza

publicznych przestrzeni teatru do zewnętrznego świata przez przeszklenia północnej elewacji. Wewnętrzna „ulica”, pełna różnych aneksów funkcjonalnych, podąża śladem sklepu muzycznego, baru, restauracji i kawiarni, której kulminację tworzy foyer oddzielające je od widowni teatralnej (ryc. 27, 27a, 28, 29a, 29b, 29c). Wnętrze to świat kontrastów, niespodzianek, przestrzenny labirynt tworzący specyficzny krajobraz. Z jednej strony amfiteatr - świat muzyki z towarzyszącą mu bogatą roślinnością, z drugiej strony publiczne wnętrza łączące poszczególne jego aneksy. W przeciwieństwie do atmosfery wnętrza widowni, „świecącego czerwonego serca budynku”, zdefiniowanego rysunkiem ozdobnych fałd akustycznej okładziny (ryc. 29b, 30a, 30b), publiczne wewnętrzne przestrzenie z pochylniami - pnącą się po fasadzie frontowej „ścieżką”, tworzą architektoniczny pejzaż, w warstwie estetycznej zdominowany językiem abstrakcji. Kontakt z każdym fragmentem publicznej wewnętrznej scenarii, z jej wysublimowanym detalem, ma być okazją do doświadczania czegoś nowego, ale wyrosłego z lekcji architektury, której nie wolno nam zapomnieć. Nadanie szczególnego znaczenia wewnętrznym przestrzeniom publicznym teatru to rezultat przekonania, że budynek staje się architekturą, gdy pojawiają się w nim ludzie: pracujący i odwiedzający.

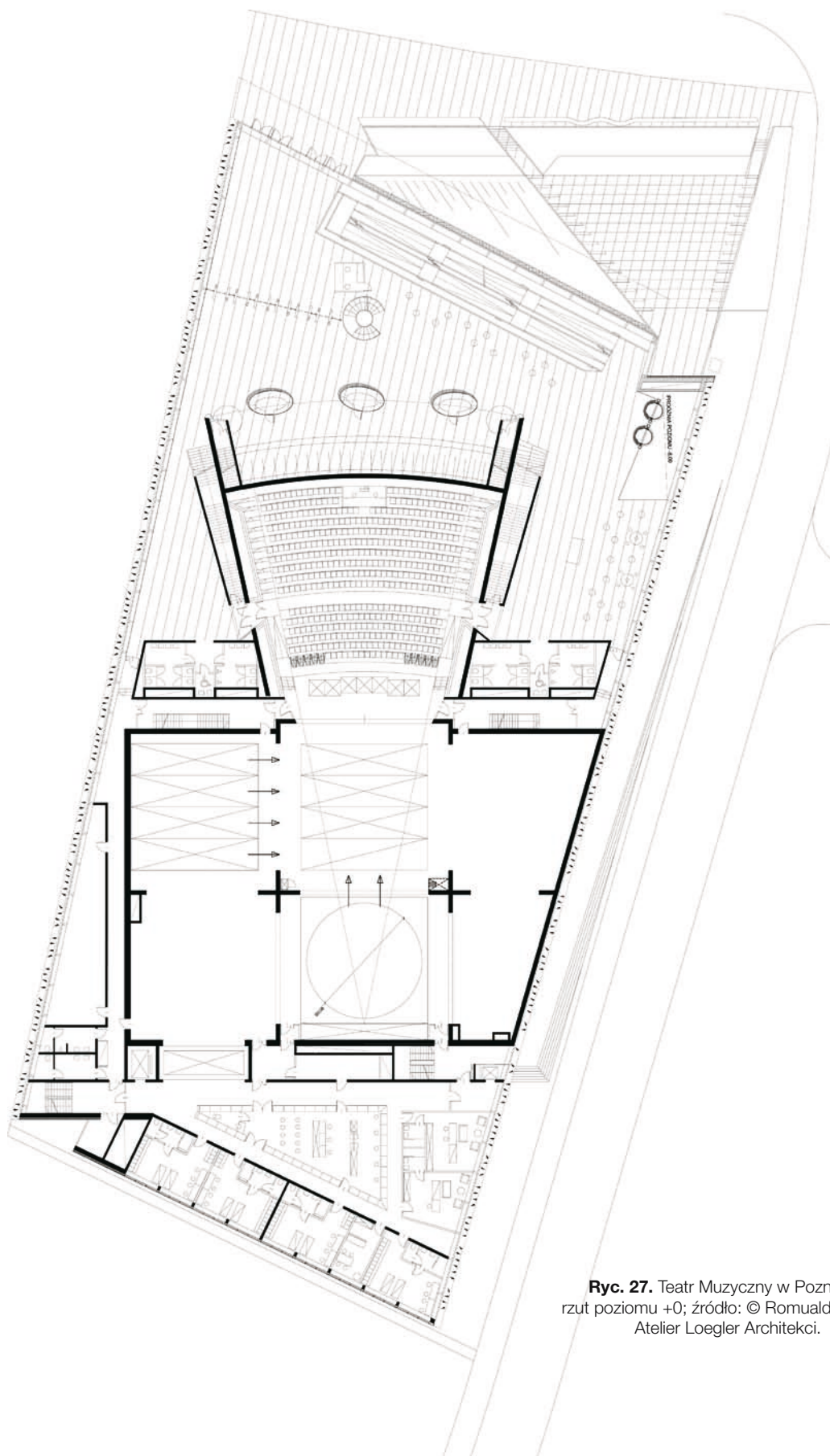
Łatwo rozpoznawalna forma teatru przeszklona fasadą otwiera się nie tylko na sekwencje architektonicznych zdarzeń miasta. Geometria bryły budynku, będąc kluczem do organizacji wewnętrznej przestrzeni, jest rezultatem wektora widoków zachodniej strony miasta, zdominowanej sylwetą biurowca „Bałtyk” i targowymi terenami wystawowymi Targów Poznańskich - kultowym miejscem Poznania. Koncepcja budynku Teatru Muzycznego nie ogranicza się jedynie do samego budynku i jego najbliższego otoczenia. Naturalną konsekwencją przyjętej idei jest osadzenie budynku



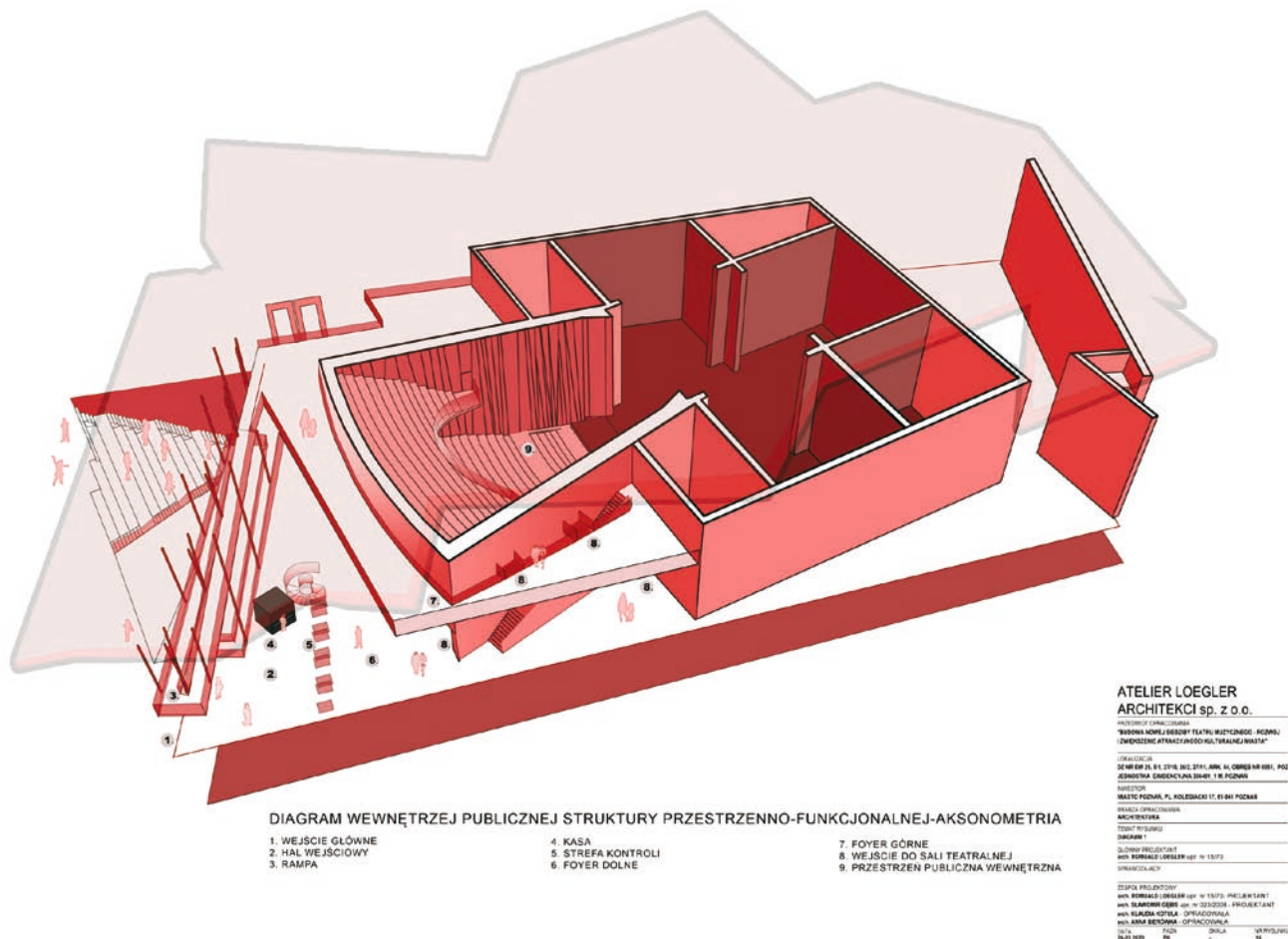
Ryc. 23. Teatr Muzyczny w Poznaniu stworzy nowy koloryt i panoramę; źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architekci.



Ryc. 24, 25, 26. Teatr Muzyczny w Poznaniu: otwierający się na trzy strony front budynku kreuje synergię i interakcję między miastem a wewnętrzną przestrzenią publiczną teatru; źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architekci.



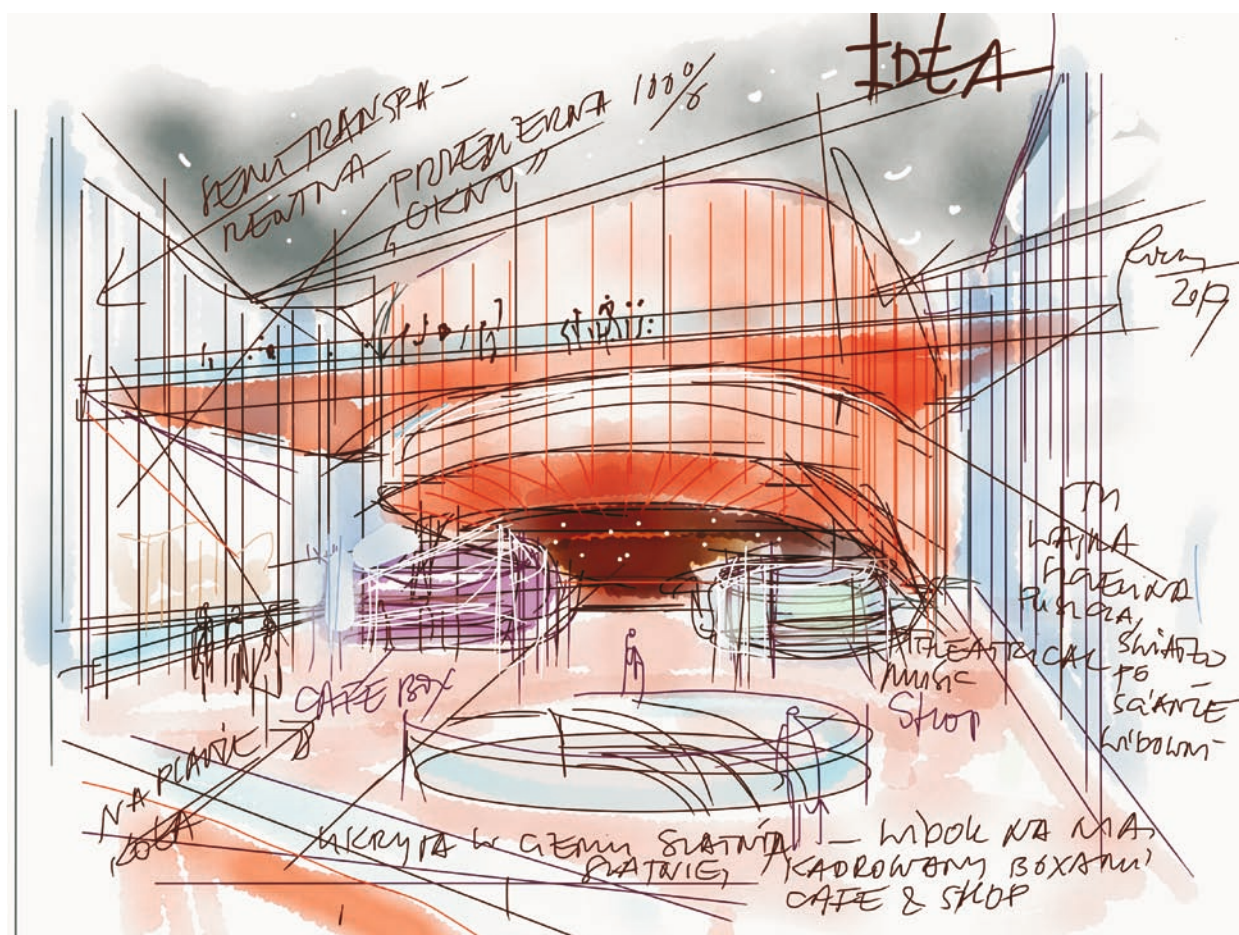
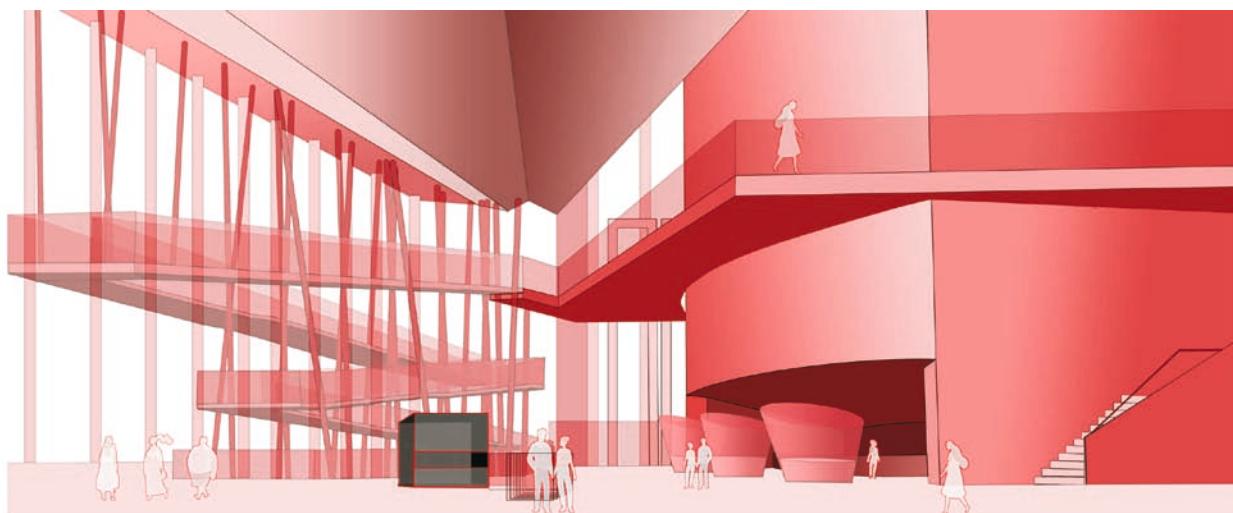
Ryc. 27. Teatr Muzyczny w Poznaniu:
rzut poziomu +0; źródło: © Romuald Loegler,
Atelier Loegler Architekci.



Ryc. 28. Teatr Muzyczny w Poznaniu: geometria bryły budynku klucz do organizacji przestrzeni wewnętrznej;
źródło: © Romuald Loedler. Atelier Loedler Architekci.

teatru w geometrycznie uformowane plateau - PARKU OBRAZÓW I DŹWIĘKÓW MUZYKI MIASTA (Ryc. 32). Rozciąga się ono od ulicy Św. Marcin wzdłuż nitki torów kolejowych, w stronę dworca kolejowego. Przestrzeń parku definiuje zarówno geometria jego planu, ale też drzewa wyrastające z zielonych, kolistie uformowanych trawników - świadków obecności natury skontrastowanej z architektonicznym pejzażem całości założenia. Wykreowana przez park publiczna przestrzeń nie ma być odbierana jako architektoniczny gest. Jest przemysłaną aranżacją publicznej przestrzeni, w której światło, obrazy i dźwięki miasta, jego odgłosy, stworzyć mają atmosferę pełną zaskoczeń i niespodzianek. Park stanowiący scenerię dla Teatru Muzyki, służy idei stworzenia przestrzeni prostymi środkami, przestrzeni pozwalającej przechodniom nie tylko doświadczyć miasta, ale ma im pozwolić położyć się na trawie, usiąść lub wstępu-

chać się w jego dźwięk. Stojące na granicy pomiędzy terenem kolejowym a kreowaną przestrzenią parku, istniejące budynki, świadkowie historii tego fragmentu miasta przyjmują nowe funkcje. Zaadaptowane mają być na klub muzyczny „live music”, gastronomię, galerie sztuki teatralnej scenografii czy otwarte dla wszystkich studio nagrań. Koncepcja Teatru Muzyki podpowiada też kierunek kreacji szerszego kontekstu. W miejsce istniejącego przy Akademii Muzycznej parkingu sugeruje ona wykreowanie nowej jakości przestrzeni publicznej, oddanej ludziom a nie samochodom, przestrzeni dopełniającej integrację obu budynków poświęconych muzyce. Proponowane przekształcenie tego miejsca w prestiżową przestrzeń spotkań przy ulicy Św. Marcin ma odzwierciedlać i symbolizować witalność nie tylko miejsca lokalizacji przyszłego Teatru Muzycznego, ale też całego miasta Poznania.



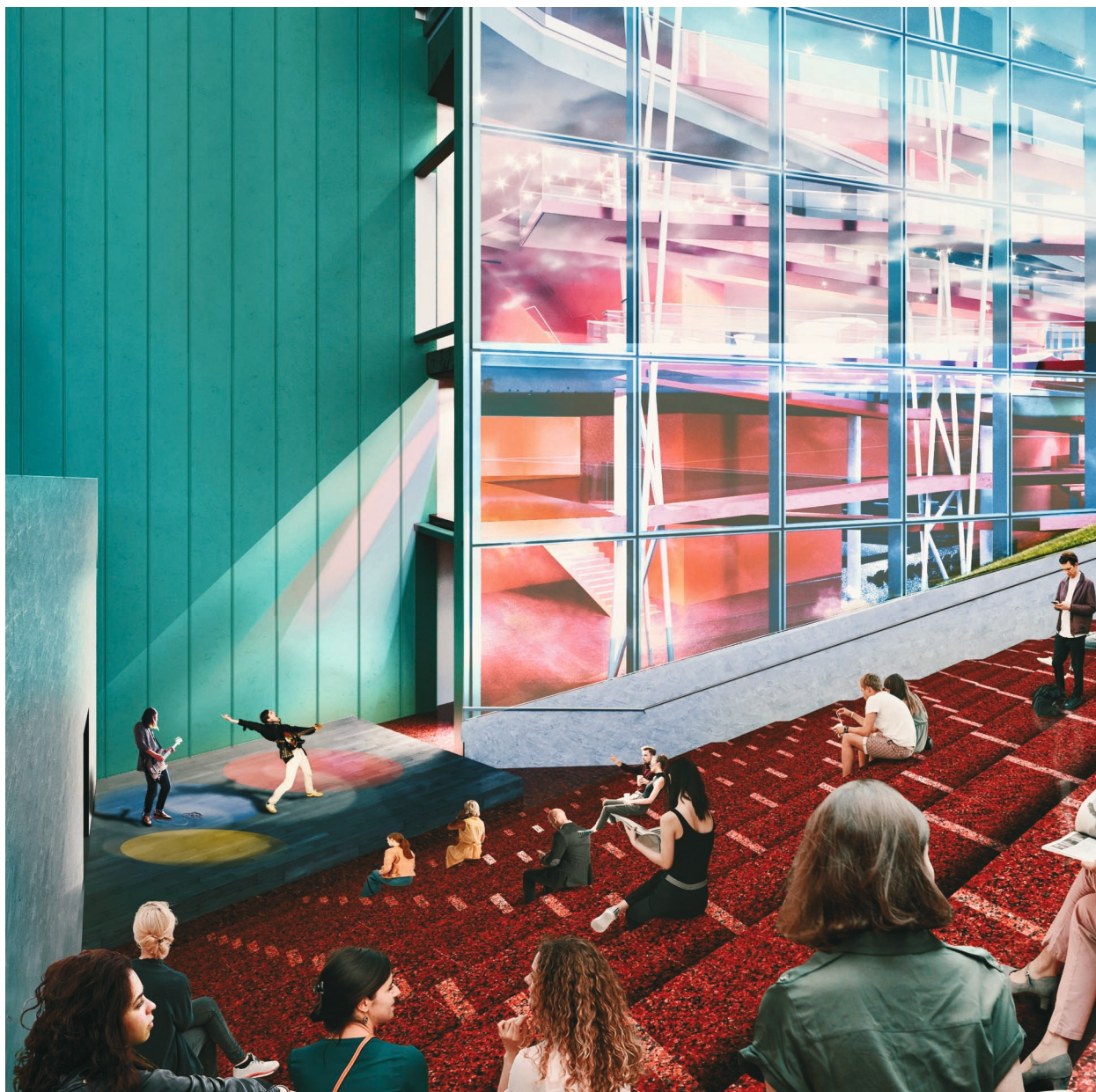
Ryc. 29a, 29b. Teatr Muzyczny w Poznaniu: foyer - wewnętrzna ulica pełna różnorodnych aneksów funkcjonalnych - sklep muzyczny, baru restauracji, kawiarni; źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architekci.



Ryc. 29c. Wizualizacja foyer; źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architekci.



Ryc. 30a, 30b. Teatr Muzyczny w Poznaniu; audytorium główne;
źródło: ©Romuald Loegler, Atelier Loegler Architekci.



Ryc. 31. Wizualizacja amfiteatru; źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architektki.



Ryc. 32. Teatr Muzyczny w Poznaniu: projektowany Park Obrazów i Dźwięków Muzyki Miasta scenią dla Teatru Muzycznego; źródło: © Romuald Loegler, Atelier Loegler Architektki.

PODSUMOWANIE

Muzea, teatry, sale koncertowe, kina, galerie sztuki... Place publiczne są jednocześnie punktami spotkań, scenami, teatrami, miejscami do obserwowania życiowych zdarzeń i bycia widzianymi. Są oazami relaksu, są też częścią krajobrazu, w którym toczy się życie ludzi. Nierzadko to miejsca sygnalizujące nowy czas, swój własny estetyczny wymiar, kreujący nowe wzorce. Ujawniają ewolucję kulturowych zjawisk, które są wyrazem pokoleniowych różnic, cywilizacyjnego postępu i odwiecznej chęci wyrażania się społeczeństwa.

Spośród wszystkich wewnętrznych przestrzeni publicznych największym przemianom wydają się podlegać obiekty dla kultury. Skutkiem reinterpretacji roli sztuki w życiu społeczeństw pojawiła się konieczność otwarcia dostępu do wewnętrznych przestrzeni publicznych teatrów, sal koncertowych, bibliotek. Są to miejsca definiowane przez przychodzących ludzi, którzy w taki czy inny sposób przyczyniają się do sukcesu instytucji kultury. Dzięki nim, w życiu publicznym miasta tworzy się jego nowa jakość budująca kontakty międzyludzkie. Tworzenie tych miejsc to zadanie nie tylko dla kreatywnych architektów. To również zrozumienie problemu i odpowiedzialność inwestora i użytkownika. Analiza współczesnej architektury obiektów dla kultury, teatrów, muzeów, sal koncertowych, centrów sztuki... projektowanych lub zrealizowanych, potwierdza utrwalanie się tendencji wpisującej się w budowanie relacji pomiędzy wewnętrznymi przestrzeniami obiektów dla kultury a zewnętrzną przestrzenią publiczną miasta. Nakładanie się symultanicznych zdarzeń otwiera kulturowe granice, umożliwiając ich nakładanie się na siebie i przenikanie. Rezultatem tego procesu interferencji jest zaistnienie nowych form i sytuacji kulturalnej aktywności mieszkańców i miasta. Percepcja wewnętrznej przestrzeni odbywa się z różnych punktów jej obserwacji, niejednokrotnie z ukrycia. Elementy zewnętrznego świata wpływają na odbiór wewnętrznej scenarii, są filtrowane przez osobistą wrażliwość, warunki życia i aktualną sytuację. Kontrola naszej percepcji postrzegania świata uwarunkowana jest okolicznościami dziejącymi się niezależnie od nas. Powstają skojarzenia, tworzą się historie, wirtualne obrazy, budzą się uczucia, zapewniają nam poczucie bezpieczeństwa lub zagrożenia. Jawią się różne kategorie sposobów postrzegania środowiska, które nas otacza.

Nie będzie obarczone ryzykiem dużego błędu twierdzenie, że blisko 90 procent naszego czasu spędzamy w bliższym lub dalszym otoczeniu architektury. Wszystko, co stanowi o naszym życiu, dzieje się zgodnie ze scenariem zdefiniowaną architekturą, jej krajobrazami. Wewnętrzne i zewnętrzne przestrzenie obiektów

stworzonych dla muzyki należą do tego architektonicznego pejzażu, który kształtuje rzeczywistość naszego istnienia. Ona i nasza tożsamość są współzależne, obie zwiększają poczucie świadomości otaczającego nas środowiska. Nawet jeśli budynek, jego wewnętrzna i zewnętrzna przestrzeń nie są w centrum naszej uwagi, to nadal na nas wpływają. Nieświadomie, w sposób przez nas niezauważalny, nierozpoznawalny, architektura ma ogromny wpływ na nasze „bycie”, a wraz ze wzrostem i rozwojem miast, sama staje się celem. Zwrócenie na nią uwagi staje się bardziej świadomie kontrolowane, a jej znaczenie otwiera się przed nami.

Porównanie zrealizowanych obiektów, Wuxi Grand Theatre, Łódzkiej Filharmonii i Opery Krakowskiej, stanowiło inspirację do sformułowania myśli przewodniej projektu Teatru Muzycznego w Poznaniu. Dążeniem było odejście od archetypu architektury obiektów teatralnych, uniknięcie schematyzmu w kształtowaniu formy architektonicznej i włączenie wewnętrznych przestrzeni publicznych Teatru Muzycznego w publiczne życie miasta, w jego mikrokosmos. Teatr Muzyczny, jako budynek dla sztuki, wykreowany został jako obiekt sztuki - „duża rzeźba”, przeciwieństwo historycznych i współczesnych sąsiadujących z nim brył. To rzeźba złożona z dwóch faktur spójnych materiałowo. Jakościowo spójnemu powiązaniu budynku teatru z organizmem miasta służyć ma przekształcenie bezpośredniego jego otoczenia - zdegradowanych przestrzeni terenów kolejowych - w Park Muzyki stanowiący integralną część całościowej kompozycji budynku Teatru Muzyki, zapewniającą mu otwartość miejsca i dostęp do niego.

Ta holistyczna układanka wewnętrznych przestrzeni publicznych teatru i zewnętrznych przestrzeni miejskiego organizmu zgodna jest z misją sztuki: pobudzenia kreatywności mieszkańców!

LITERATURA:

1. **Dymnicka M. (2013),** *Przestrzeń publiczna a przemiany miasta*, Warszawa.
2. **Gajewski P. (2001),** *Zapisy myśli przestrzeni*, Kraków.
3. **Gehl J. (2017),** *Miasta dla ludzi*, RAM, Kraków.
4. **Gehl J., Gemzøe L. (2003),** *New City Spaces*, Copenhagen.
5. **Hollenstein R. (2009),** *Raum für Spiele - Entwicklungen und Tendenzen in der Theaterarchitektur*, „Detail” no. 3.
6. **Kaufmann E. (1952),** *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, and Lequeu*, American Philosophical Society, Filadelfia.
7. **Kovačević I., Lopatová K., Rolnik J.K., Schlachertová D., Svoboda O. (2010),** *Beyond*

- Everydayness Theatre Architecture in Central Europe*, Prague.
8. **Kozień–Woźniak M. (2015)**, *Teatry Interferencji. Współczesna architektura teatralna a nieformalna przestrzeń teatru*, Kraków.
 9. **Kraus P. (2006)**, *Architektura Dźwięku. Romuald Loegler - państwowa Filharmonia im. Artura Rubinsteina w Łodzi*, Kraków.
 10. **Leśniakowska M.**, *Opera Krakowska*, <https://www.theatre-architecture.eu/pl/dB.htm?theatreId=112>.
 11. **Lütke E. (2009)**, *Daldrup und Peter Zlonicky*, Berlin.
 12. **Nurmi T. (2013)**, *Finnish Architecture with an Edge*, Helsinki.
 13. **Olkarinen E. (2019)**, *Ode to Everything*, „Arkkitehti” no. 1/ ark, Helsinki.
 14. **Savela M. (2019)**, *Editorial 1/19: Urban Treshold*, „Urbanity” no. 1.
 15. **Venturi R., Scott Brown D., Izenour S. (2013)**, *Uczyć się od Las Vegas*, Wyd. Karakter, Kraków.
 16. **Wang W. (2013)**, *Culture: City*, Berlin.