



GYTIS ORŽIKAUSKAS

Vilniaus Gedimino technikos universitetas, Lietuva
Vilnius Gediminas Technical University, Lithuania

ARCHITEKTŪROS ORIGINALUMO SĄSAJOS SU LAIKO PROGRESO IDĖJA

Connection between Originality of Architecture and Idea of Time Progress

SUMMARY

This article examines the connection between the originality of architecture and the idea of time progress from the start of professional Western architecture to contemporary architecture. The Ancient Greeks already knew how to exploit traditional similitude or highlighted innovation in architecture in order to express the necessary cultural message. Architectural progress was no longer so important during medieval period, because Christian culture established a finite concept of time, according to which both past and future were equally revealed. The progress of architecture was spontaneous up until 17th century, when the theory of architectural styles was established. During this period newly created retrospective architecture was considered to be equal to the architecture of past styles. However, at the beginning of 20th century architectural styles were diluted into one theory of decoration, which provoked the arrival of new uniform modernist architectural style. However, the theory of architectural styles is limited, because especially original architecture does not follow common established rules of architectural style. As such contemporary architecture must be evaluated by alternative concepts of progress, such as cyclic rotation of architectural trends and an established pluralism. Those circumstances are especially favorable for the rise of non-standard architectural expression.

SANTRAUKA

Straipsnyje nagrinėjama architektūros originalumo sąsaja su laiko progreso idėja nuo Vakarų profesionaliosios architektūros pradžios iki šiuolaikinės architektūros. Jau senovės Graikijos architektūroje suvokta, kad naujai kuriamos architektūros pabrėžtina inovacija arba perteiktas tradicijų tęsinys gali būti išnaudotas reikiamai kultūrinei žiniai perteikti. Viduramžių architektūroje progresas laiko tėkmėje nustojo aktualumo, kadangi krikščioniškoji kultūra tikėjo baigtine laiko koncepcija su nulemta pradžia ir pabaiga. Architektū-

RAKTAŽODŽIAI: šiuolaikinė architektūra, stilius, kryptis, savitumas, laiko kontekstas.

KEY WORDS: contemporary architecture, style, movement, individuality, time context.

ra organiškai plėtojosi iki pat XVIII a., kai buvo suformuota architektūros stilių teorija. Šiuo laikotarpiu buvo įtikėta, kad naujai kuriamą retrospektyvi architektūra gali lygiomis teisėmis atstovauti praėjusiems architektūros stiliams. Tačiau iki XX a. pr. plėtotą stilių raidos teorija visus istorinius architektūros stilius traktavo vienodai – kaip dekoru priemonę, į kurią buvo suformuotas reaktyvus, tačiau vienodas modernizmo stilius. Stilių raidos teorija yra ribota, kadangi itin originali, bendrų stiliaus nuostatų neatitinkanti architektūra lieka neįvertinta. Todėl šiuolaikinės architektūros progresas turi būti vertinamas alternatyviai: kaip cikliškos architektūros tendencijų kaitos bei vyraujančio kultūrinio daugybingumo apraiška. Šios sąlygos yra ypatingai palankios originaliai nestandartinei architektūros raiškai rastis.

ARCHITEKTŪROS KONTEKSTUALUMO LAIKO ATŽVILGIU SAMPRATOS GENEZĖ

Architektūra yra erdvių formavimo menas, kuriam, kaip ir kitoms meno šakoms, būdinga nuolatinė meninių idėjų pažanga. Būtent šis progresas dėl meninių idėjų plėtojimo gali būti įvardintas pagrindiniu architektūros raidos veiksniumi. Architektūros funkcija yra gana stabili konstanta: nors nuolat atsiranda naujos tipologijos pastatų, pačios pagrindinės pastatų funkcijos – gyvenamoji, ūkio, religinė, komercinė, edukacinė, valdžios ir administracinė, kariuomenės, transporto – atsirado jau seniausiais laikais. Funkcinių reikalavimų kaita ir technologijų plėtra yra svarbūs šiuolaikinės architektūros raidos faktoriai. Technologijų plėtos dinamika tokia stipri, kad galima patikėti, jog būtent ji verčia plėtotis architektūros idėjas. Vis dėlto apžvelgdami visą architektūros raidą nuo seniausiųjų laikų turime pripažinti, kad architektūros istorijoje technologijos ir pastatų infrastruktūra plėtojosi ne taip dinamiškai, kaip dinamiškai keitėsi architektūros meninės idėjos. Tad architektūros pažanga turi būti vertinama ne kaip statybos technologijų, bet kaip architektūros meninės įtaigos veiksnys.

Pažanga yra laikoma viena pagrindinių meno egzistavimo sąlygų, – kaip teigė vokiečių tapytojas ir meno profeso-

rius Willi Baumeisteris (1889–1955): „Mene nėra gerų konservatyvių kryptių – visos tik pažangios: žmogus ir menininkas panašus į dviratininką. Sustojęs – virsta.“⁴¹ Tai yra paradoksali ir dviprasmiška meno egzistavimo sąlyga, kadangi nors iš menininkų tikimasi sulaukti nematytų idėjų, unikalūs meno kūriniai nepraranda aktualumo slenkant laikui ir nėra pamirštami. Dėl šios priežasties menas neišvengiamai yra laikiškai kontekstualus – vertindami naują meno kūrinį, lyginame jį su praeityje sukurtais. Architektūra taip pat reflektavo savo kontekstualumą laiko požiūriu jau pačioje profesionalios architektūros pradžioje. Architektūrologė Sophia Psarra savo tyrimuose atskleidė, kaip laiko suvokimas buvo pabrėžtas Atėnų akropolio architektūrinėje kompozicijoje. S. Psarra tyrimų objektas buvo pabrėžtinai skirtinga dviejų panašiu laiku statytų statinių – Partenono ir Erechėjono – raiška. Partenonas yra dominuojantis aiškaus plano tradicinis simetriškas pastatas, o Erechėjonas yra komplikotos planinės struktūros kelių grindų lygių netaisyklingas pastatas – retas tokios klasikinės architektūros pavyzdys. Autorė atskleidė, kad šiuo dviejų ansamblio pastatų kontrastu buvo perteikta naujos santvarkos – demokratijos – viršenybės

idėja². Partenonas, priešingai nei paprastai manoma, nebuvo šventykla – jame iš tiesų nebuvo atliekami jokie religiniai ritualai, jis niekada neturėjo žynių, šventyklai būtinos įrangos ir kulto statulos³, pastatas neturėjo garbinimui reikalingo altoriaus. Erechėjonas – atvirkščiai, buvo ne vienam dievui skirta šventykla, kuri turėjo kelis altorius ir mistines vietas bei kultinę tariamai ne žmogaus rankų padarytą medinę Atėnės statulą, kuriai Panatėnųjų procesija aukodavo austą rūbą⁴. S. Psarra teigia, kad Partenonas buvo statytas kaip politinis paminklas, kuriam suteikta reguliari, nusistovėjusi tradicinės graikų šventyklos forma. O Erechėjonui – tikrajai senojo kulto vietai – buvo suteikta netaisyklinga, moderni ir avangardiška forma. Tyrėja rašo, kad „atėniečiai Atėnų akropolyje regėjo dabarties mistifikaciją ir praeities demistifikaciją: dabartis pavaizduota lyg sustingusios praeities formos, o praeitis tapo inovacija, gyvuojančia dabartyje. Partenonas idealizavo demokratiją ir Atėnų imperinę galią, o Erechėjonas, atvirkščiai, demonstravo, kad naujoji santvarka palaiko įvairialypį tikėjimo kultą, praktikuojamą archajinio miesto iščiose.“⁵ S. Psarra išvalgas, kad senovės graikai jau mokėjo manipuliuoti naujos architektūros santykiu su laiko kontekstu – tiek tradicijomis, tiek inovacija – patvirtina amžininko, graikų klasiko Plutarcho (46–120) žodžiai: „Periklio kūrinys kelia didžiulę nuostabą: tie darbai baigti per trumpą laiką, tačiau yra ilgalaikiai. Savo tobulyste kiekvienas pastatas jau tuomet atrodė senovinis; bet dėl savo šviežumo jie atrodo pastatyti ir pabaigti tik dabar. Taigi jų amžinas naujumas išgebėjo juos nuo laiko prisilietimo, tartum kūrėjas būtų suteikęs savo

kūriniam amžiną jaunystę ir įkvėpęs jiems amžiną gyvybę“⁶.

Visiškai kitaip manipuliuoja laiku viduramžių architektūra. Išgalėjęs krikščionybei, visuomenėje įsivyravo baigtinio laiko idėja. Krikščionys tikėjo, kad laikas yra tiesinė atkarpa, kurioje pradžios tašką žymi pasaulio sukūrimas, o pabaigą žymi apokalipsė. Šios atkarpos vidurio tašku laikyta Kristaus kančia ir nuodėmių atpirkimas, o abi laiko atkarpos dalys laikytos simetriškomis, todėl manyta, kad kiekvieną Senojo Testamento įvykį, asmenybę ar parabolę iki Kristaus atitiko Naujojo Testamento įvykis, asmenybė ar palyginimas⁷. Tačiau kartu su tiesine laiko samprata egzistavo ir cikliško laiko koncepcija – Kristaus gimimą, kančią ir prisikėlimą buvo privaloma išgyventi iš naujo per kiekvienių liturginius metus, kad šie įvykiai realiu laiku gyvuotų tikinčiųjų sąmonėje. Individas turėjo pasiekti rojų per tris kartojamus sureikšmintus momentus – prasidėjimą, išganyimą ir pasaulio pabaigą⁸. Dėl šios priežasties viduramžių bažnyčios ir katedros statytos savotiškame laiko vakuume, kada dabartis tapatinama tiek su praeitimi, tiek su būsima amžinybe. Sakralinių pastatų architektūroje aktualumą įgavo naratyvios kompozicijos, iliustruojančios Kristaus istoriją. Krikščionims tiek praeities, tiek ateities įvykiai atrodė žinomi, todėl idėjiniu lygmeniu akcentuoti naujos architektūros santykį su praeitimi ar pabrėžti inovacijas nebuvo svarbu.

Tokią kūrybinę intenciją geriausiai iliustruoja Pizos katedros Stebuklų lauko ansamblis. Pati Pizos katedra, statyta 1064 m., atitinka tradicinę griežtą bažnyčių orientaciją pasaulio šalių atžvilgiu, kai altorius tiksliai atgręžtas į Rytus. Katedrą ir 1152 m. statytą krikštyklą jungia

simetrijos ašis, tačiau kompleksą užbai-
gianti 1173–1372 m. statyta varpinė yra
patraukta į šoną nuo bendros ansamblio
simetrijos ašies. Dėl tuo metu galiojusio
romėnų papročio kapines iškelti už
miesto ribų Pizos katedra su numatytais
palaidojimais buvo statyta atvirose pie-
vose⁹, todėl norint visus tris komplekso
pastatus buvo galima be kliūčių išdėsty-
ti pagal vieną simetrijos ašį. Išderintą
kompoziciją galima paaiškinti tuo, jog
Stebuklų lauko pastatai statyti prasikei-
čiantys tarpusavyje taip, kad lankytojas
juos visus tris iš karto matytų vos įžen-
gęs pro uždaro šventoriaus vartus. Šie
trys pastatai akcentuoja svarbiausius
žmogaus gyvenimo momentus: prasidė-
jimą, išganymą ir gyvenimo pabaigą,
kuriuos atitinka krikštykla, katedra ir
varpinė (varpais skambinta per laidotu-
ves). Lankytojas buvo tiesiog priverstas
įsisąmoninti šiuos tris aspektus, kadangi
į Pizos katedrą buvo įleidžiama ne pro
pagrindines, bet pro galines duris prie
varpinės, todėl norintys patekti į bažny-
čios vidų tikintieji turėjo pereiti visą
šventoriaus teritoriją ir apžvelgti visus
tris pagrindinius pastatus. Tačiau Pizos
katedros ansamblio pastatai iliustruoja
ne tik įprastą sekuliarų gyvenimo nara-
tyvą. Žinoma, kad apvalainų Italijos
krikštyklų forma buvo nusižiūrėta nuo
antikos ir Karolingų laikų mauzoliejų.
Toks paradoksalus faktas aiškinamas tuo,
kad krikštas laikytas mistine mirtimi ir
atgimimu Kristuje, kaip mokė šv. Pau-
lius. Krikštijama tuomet buvo ne bet

kada, o tik tris kartus per metus, taip pat
per Velykas – prisikėlimo šventę¹⁰. Savo
ruožtu apvalios atskirai stovinčios var-
pinės nebuvo būdingos Italijos viduram-
žių architektūrai. Laikantis Senojo ir
Naujojo Testamentų simetriškumo kon-
cepcijos, teologas Bernardas Klervietis
(1090–1153) ėmė tapatinti Švč. Mergelę
Mariją su Saliamono Giesmių giesmėje
apdainuota nuotaka, kurios kaklas lygi-
namas su dramblio kaulo bokštu. Todėl
nuo XII a. Marijos visuotiniu ikonogra-
finiu simboliu tapo dramblio kaulo bokš-
tas¹¹. Tik pastatyta Pizos katedra buvo
konsekruota Švč. Mergelės Marijos Ėmi-
mo į dangų vardu, todėl apvali balto
marmuro Pizos katedros varpinė gali
simbolizuoti tiek pačią Mergelę Mariją,
tiek (kaip raiški vertikale) jos žengimą į
dangų. Šiomis prasmėmis Pizos katedros
pastatai perteikia kitą tiesinio laiko na-
ratyvą apie sekuliarią mirtį ir atgimimą
Kristuje (krikštykla), kančią (kryžiaus
konfigūracijos katedra) ir žengimą į rojų
(varpinė). Tokia savarankiška laiko sam-
prata – kai gimimas ir mirtis yra pu-
siasusvyrą sudarantys laiko momentai, –
įsisąmoninta kaip vykstanti realiu laiku.
Galime pažymėti, kad iki pat XIX a.
bažnytinėje dailėje vaizduotos savo lai-
ko, o ne Kristaus epochos rūbais vilkin-
čios asmenybės. Architektūroje tokią
laiko sampratą iliustruoja tai, kad iki pat
modernizmo laikotarpio skirtingų stilių
krikščionių bažnyčių architektūra buvo
daugiau ar mažiau nusistovėjusi ir su-
formuota pagal tą patį modelį.

ARCHITEKTŪROS STILIŲ PAŽANGOS TEORIJA

Renesanso laikotarpio kultūroje vėl
įsisąmonintas santykis su praėjusių laikų

kultūra – buvo iš naujo atsigręžta į anti-
kos humanizmo tradicijas. Vis dėlto

krikščioniškosios viduramžių kultūros įtaka galėjo lemti tai, kad beveik iki pat XVIII a. nebuvo aktualizuota savistaba, kokią vietą naujai kuriama architektūra užima laiko tėkmėje. Architektai kūrė šiuolaikiniu (t. y. to meto) stiliumi, todėl architektūros pažanga vyko organiškai. Viduramžių architektūra tiesiog laikyta netobula, todėl architektūra vystėsi tobulėjant įgūdžiams, žinioms ir technologijoms. Savistabos trūkumą iliustruoja tai, kad antikiniame Vitruvijaus traktate *Dešimt knygų apie architektūrą* nurodytas architektūros skirstymas į tvirtumą, naudingumą ir grožį buvo aktualizuotas tiek viduramžių, tiek renesanso ir baroko architektūroje, tačiau nebuvo stebimasi, kodėl interpretuojant tą patį teorinį šaltinį buvo pastatyta skirtingų stilių architektūra. Nebuvo suformuota ir pati architektūros stiliaus sąvoka. Šiai sąvokai atsirasti padėjo Švietimo epochoje pradėti nuoseklūs istorinės architektūros tyrimai. Klasicizmo architektūroje iš naujo imta orientuotis į antikos laikotarpį, tačiau, kitaip nei renesanse, orientuotasi ne tik į idėjas, bet remtasi detaliomis graikų ir romėnų architektūros studijomis bei Pompėjų archeologiniais tyrimais. Tyrinėjant praeityje kurtos architektūros raišką įsisažemoninta kaip „stiliai“ arba alternatyvūs būdai įpavidalinti architektūrą. Ilgainiui išnyko nuostata semtis įkvėpimo tik iš antikos – sampratos lūžis įvyko tada, kai apie 1770 m. Anglijos premjero sūnus Horace'as Walpole'as (1717–1797) nusprendė parodyti savo antikvarinius polinkius ir savo užmiesčio namą Stawberry Hill'e pasistatė gotikos stiliumi¹². Platesni istorinės architektūros tyrimai sudarė prielaidą retrospektyviems „atgimimo“ (angl. *revival*), arba neo-stiliams atsirasti, nes su-

vokta galimybė orientuotis į platų praeities stilių spektrą. Kai XIX a. architektūroje pradėjo vyravti istorizmo stilius, atsirado ir architektūros stilių raidos mokslas, aiškinantis, kaip nuosekliai iš vienu architektūros formų vystėsi kitos architektūros formos. Stilių teorija buvo aktualizuota XIX a. anglų meno kritiko Johno Ruskino (1819–1900) 1851–1853 m. veikale *Venecijos akmenys*, taip pat vokiečių meno teoretikų Carlo Friedricho von Rumohro (1785–1843), Gottfriedo Semperio (1803–1879), Alois Rieglio (1858–1905) darbuose ir tęsiama XX a. pradžioje vokiečių meno istoriko Heinricho Wölfflino (1864–1945) ir čekų kilmės meno istoriko Paulo Franklo (1878–1962).

Ieškant nuorodų istorinėje architektūroje tikėta, kad pačius istorinius architektūros stilius galima tęsti. Pavyzdžiui, 1923 m. Lietuvoje išleistoje Kazimiero Jasėno knygoje *Visuotinė meno istorija. Architektūra* teigta: „Klasicizmas, virtęs paskutinėj savo evoliucijoj empiriu, dingo kartu su galinguoju globėju. Praūžus pragaištingų karų audrai, sukėlusiai tiek nesveikų, mirtingų dulkių ir paplūdusiai kraujo tvanais, niekas apie jį ir girdėti nebeįnorėjo. Tačiau augštesnieji luomai, akademijos ir mokslo vyrai antikės išsižadėti nemanė. Metę sausą ir kaulingą klasicizmą, jie tikėjosi helenizme rasią idealą ir sutarė grįžti į pirmąpradį statymo būdą. <...> Taigi, šalin Romos išdidžių imperatorių stilių, šalin išdykusio uzurpatoriaus prasimanymus, teatgims-ta gryna, sveika ir nemirtinga helenų statyba savo nedilstančiu grožiu! Deja, helenizmas apsigimė negyvėlis ir greitai laiku buvo palaidotas. Po 1850 m. niekas juo statyti nebeįnorėjo ir jis paskendo užuomaršos bangose. <...> Helos gyven-tojai jau senai miegojo amžinu miegu ir

su jais dingio jų idealai, papročiai ir kultūra.“¹³ Šiandieną net tobulai pakartota istorinė architektūra laikoma ne praėjusio amžiaus kultūros, bet būtent šiuolaikinės architektūros pavyzdžiu, kadangi poreikis pastatyti retrospektyvų pastatą kilo dabartyje ir buvo veikiamas dabar vyraujančio architektūros suvokimo. Taip pat galime įvertinti, kad istorizmo architektūra daugeliu atžvilgių visiškai skiriasi nuo pasirinktų istorinės architektūros prototipų. Taip įvyko dėl to, kad būtent nuo Apšvietos amžiaus – romantizmo laikotarpiu – buvo iškeltos vadinamosios „architektūros sistemos“ idėjos ir teigta, jog visų senojo pasaulio kultūrų – Egipto, Tarpupio, graikų ir romėnų, Bizantijos ir t. t. – architektūrą sudarė trys dėmenys: konstrukcija, forma ir dekoracija¹⁴. Dėl tokio požiūrio visi istoriniai stiliai traktuoti kaip dekoras – išorinis kiautas, kurį galima „užmauti“ ant reikiamos struktūros pastato. Tokį požiūrį iliustruoja leisti architektūros katalogai, leidę užsakovui pasirinkti iš kelių alternatyvių to paties pastato stilių variantų. Visi istorizmo architektūros pastatai – kad ir kokie skirtingi jie atrodytų – iliustruoja tokią būtent XIX a. įsivyravusią sampratą ir sukūrimo epochą. Remdamiesi šiuo pavyzdžiu galime teigti, kad nukrypti nuo tiesinės architektūros pažangos ir grįžti praktiškai yra neįmanoma.

Atsiribojimas nuo istorinių stilių ir pažangos idėja dar palyginti neseniai – XX a. 1–7 dešimtmečiais – buvo pagrindinis naujos architektūros idėjinis pagrindas. Pavyzdžiui, vienas ryškiausių modernizmo architektūros atstovų Le Corbusier (1887–1965) 1929 m. vykusios paskaitos metu viešai perbraukė istorinės architektūros iliustracijas teigdamas,

kad „tai – ne architektūra, tai – stiliai“. Savo 1923 m. knygoje *Architektūros link* jis rašė, kad „Liudviko XIV, XV ir XVI ar gotikos stiliai architektūrai ne daugiau kaip plunksna ant moters galvos: kartais gražu, bet ne visada ir ne kažkas daugiau“¹⁵. Šios pastabos rodo, kad dar XX a. pradžioje visa istorinė architektūra vis dar traktuota vienodai – kaip išorinės architektūros dekoracijos. Tokia skirtingų istorinių tradicijų samplaika į vieną reiškinį buvo palanki tuo, kad modernizmas kurtas kaip reaktyvus, t. y. neigiantis, architektūros stilius. Sukurti prieštarą visam kaleidoskopui skirtingų kultūrinių tradicijų būtų buvę sudėtinga, todėl buvo surastas bendras istorinės architektūros vardiklis – dekoras. Dekoras ir dailiųjų menų įtaka itin aktualizuoti modernizmo architektūros teoretikų pareiškimuose, pvz., architektas Adolfas Loosas (1870–1933) 1908 m. paskelbė šūkį „puošmenos – nusikaltimas“¹⁶, o 1978 m. Toronte vykusioje konferencijoje buvo svarstoma „skulptūros prieš architektūrą“ tema su šūkiu: „Atsiriboti nuo architektūros – vienas iš visuomeninių dailės uždavinių!“¹⁷

Laiko pažangos sampratos atžvilgiu modernizmo teoretikai įvedė tiesinį suvokimą su dvi atkarpos atskiriančiu lūžio tašku – istorinis laikotarpis iki modernizmo ir įsivyravęs modernizmas. Galbūt dėl tokio savarankiško kultūrinės raidos suvokimo modernizmo architektūros stilius buvo labiausiai aktualizuotas globalizmo kultūroje bei totalitariniuose režimuose. Modernizmo architektūra tiesiogine šio žodžio prasme turėjo įkūnyti pažangos idėją: architektūroje aktualiizuota industrializacija, technizavimas, socialinė lygybė ir naujovės. Technologijų ir inovacijų raida buvo sutapatinta su

architektūros meninės įtaigos raida. Juo inovatyvesnė atrodė architektūra, juo kokybiškesnė ji buvo laikoma. Tačiau paradoksalu, kad statybų pažanga iš tiesų neturėjo sąsajų su architektūros originalumu, kadangi galiausiai globaliu mastu paplito unifikauta, nuspėjama ir nuobodi architektūra. Viena vertus, taip nutiko todėl, kad pats avangardo reiškinys yra ribotas – ilgainiui tai, kas nauja ir netikėta, tampa norma. Prabėgus kuriam laikui, modernizmo architektūra tapo visiškai nebe nauja ir paaiškėjo, kad dalis vieninteliam kokybiniam kriterijui – nauju-

mui – angažuotos architektūros nebeatrodo išskirtinės. Antra vertus, modernizmo teoretikai istoriją, kurios reikėjo atsakyti, suvokė ne kaip labai įvairų, bet kaip stereotipizuotą reiškinį. Todėl kaip atsakas į istorinę architektūrą buvo pasiūlytas tik vienas globaliu mastu paplitęs architektūrinės raiškos variantas – vadinamasis „tarptautinis stilius“. Modernizmas buvo paskutinis architektūros stilius, kadangi po modernizmo sukurta architektūra priskiriama kryptims, nebe stiliams. Taip buvo baigta architektūros stilių pažangos samprata.

PLIURALISTINĖ ŠIUOLAIKINĖS ARCHITEKTŪROS PAŽANGOS TEORIJA

Alternatyvi architektūros stilių pažangos teorija buvo pradėta dar XX a. pradžioje. Vokiečių istorikas ir filosofas Oswaldas Spengleris (1880–1936) savo svarbiausiame veikalė *Vakarų saulėlydis* pasiūlė kiekvieną kultūrą traktuoti kaip uždara sistemą, kurioje architektūros stiliai sietini su filosofinio mąstymo pobūdžiu, matematika ir kt. Autoriaus manymu, kiekviena kultūra turi savo nepakartojamą stilių, kuris apima matematikos ypatybes, politinės valdžios tipus, dominuojančius menus ir architektūros formas¹⁹. O. Spenglerio veikalas buvo svarbus ir tuo, kad jame teigta, jog atskirų civilizacijų raida yra panaši ir vyksta pagal bendrus istorijos dėsnius. Tokios idėjos sutapo su to meto architektūros teorijomis, kuriomis teigta, kad architektūros stilių raidoje vyksta cikliška rotacija tarp racionalių ir iracionalių architektūros tendencijų. Šios tendencijos nebūtinai siejamos su konkrečiu vyraujančiu architektūros stiliumi, tačiau keli

autorai išgrynintoms racionalioms architektūros tendencijoms pavadinti vartojo subendrintą sąvoką „klasicizmas“, o iracionalioms tendencijoms apibūdinti vartojo subendrintą sąvoką „barokas“. Pavyzdžiui, prancūzų meno istorikas Henri Focillonas (1881–1943) 1934 m. knygoje *Formų gyvenimas* rašė, kad kiekvieno istorinio meno stiliaus evoliucija pereina keturias fazes: eksperimentų tarpsnį, klasikos amžių, perdirbimo ir baroko²⁰. H. Wölfflinas teigė, kad „Barokas ir klasika egzistuoja ne tik naujaisiais amžiais ir ne tik antikos architektūroje, bet ir tokioje svetimoje dirvoje kaip gotika. [...] Kiekvienas Vakarų Europos stilius, be savo klasikinės epochos, turėjo ir savo baroką, jeigu jam buvo duota laiko pastarąjį išgyventi. [...] Vėlyvasis stilius pats savaime gali būti išreikštas kuo įvairiausiai pavidalais, nes jo pradinė stadija tėra apribota tik bendriausia gyvybės forma.“²¹ Jurgis Baltrušaitis (1903–1988) plėtojo panašias idėjas teig-

damas, kad Šumero menas turi organišką ir klasicizmo laikotarpį, Egipto Senosios karalystės architektūra „išdirba beveik visas vėlesnių klasikinių statybų formules“, tačiau „Saiso Imperija atgaivina [...] naują baroko formą“²², griežtą dorėninį graikų orderį keitė plastinis jonėninis ir pikturalinis korintinis bei romėnų nesuvaržomas architektūrinis eklektiškumas, gotikos ekspresyvumą (vadinamąjį *flameboyant* – „liepsnojančiosios“ gotikos stilių) keitė Renesanso logika²³. Panašią idėją vėliau teigė postmodernizmo filosofas ir rašytojas Umberto Eco (1932–2016): „Kiekviena epocha, atskiras stilius turi savo postmodernizmą, panašiai kaip kiekviena epocha gali turėti savąjį manierizmą. Kiekvienas stilius prasideda avangardu ir baigiasi manierizmu (postmodernizmu). Avangardizmas pirmiausiai siekia sugriauti praeitį, deformuoja senas formas. Tačiau ateina toks laikas, kai avangardas (modernas) neturi kur toliau eiti ir vėl atsigręžiama į praeities vertybes, istorizmą ir meninės vertybės turi būti įvertintos iš naujo“²⁴, lygiai taip pat teigia postmodernizmo filosofas Wolfgangas Welschas (g. 1946). Savo knygoje *Mūsų postmodernioji modernybė* W. Welschas tapatina postmodernizmo architektūrą su pliuralizmu ir aiškina, kad skirtingas architektūros kalbų kombinavimas (t. y. postmodernizmas) yra būdingas romėnų architektūrai, vėlyvojo baroko stiliaus Šv. Karlo bažnyčiai Vienoje ir architekto Karlo Friedricho Schinkelio (1781–1841) darbams²⁵. Architektūros kryptčių raidoje pastebima cikliška rotacija, kai racionaliąsias architektūros tendencijas – klasiikinę antikos architektūrą, renesansą, klasicizmą ir modernizmą – keitė iracionaliosios architektūros tendencijos – helenizmas, vėlyvoji

gotika, barokas, modernas (secesija, arba *Art Nouveau*) ir postmodernizmas. Kiekviena naujesnė architektūros tendencija gimė kaip vėlyvoji iš įprastų normų iškrypusi egzistavusios tendencijos atmaina, arba kaip nauja reakcija į prieš tai buvusią architektūros tendenciją. Architektūros originalumas gali būti traktuojamas kaip reakcija į prieš tai aktualizuotą raiškos formą.

Tokia cikliškos architektūros tendencijų kaitos teorija leidžia geriau įvertinti neįprastas, vienetines architektūros raiškas. Architektūros stilių teorija yra grįsta raiškos bendrumu ir panašumu, todėl kūrėjai, netelpantys į bendrus epochos rėmus, architektūros istorijoje dažnai būdavo ignoruojami. Pavyzdžiui, slovėnų kilmės architekto Jože Plečniko (1872–1957) darbai pradėti vertinti tik po 1970-ųjų todėl, kad jo kūryba nepritiko prie bendrų modernizmo stiliaus bruožų, o *sui generis* dailininkas ir architektas Friedensreichas Hundertwasseris (1928–2000) apskritai nėra vertinamas kokio nors architektūros stiliaus ar krypties kontekste. Ignoruoti ne tik pavieniai kūrėjai, bet ir konkretūs judėjimai, pavyzdžiui, įtakingas architektūros kritikas ir istorikas Sigfriedas Giedionas (1888–1968) 1941 m. išleistoje knygoje *Erdvė, laikas ir architektūra. Naujos tradicijos augimas* atmetė XX a. I pusės ekspresionizmo architektūrą kaip „neadekvačią“²⁶, kadangi ji neturėjo sąsajų su modernizmo stiliumi. Tačiau nuo tiesinės stilių raidos atribota architektūros tendencijų teorija leidžia sieti originalias architektūros kryptis su platesniu kontekstu – pavyzdžiui, skirtingų laikotarpių romantizmo, modernio, ekspresionizmo ir futurizmo architektūra priskirtina tai pačiai iracionalizmo architektūros tendencijai.

Kitas įsisažmonintas architektūros pažangos bruožas yra įsivyravęs architektūros pliuralizmas. Iki pat XVIII a. tuo pačiu metu formaliai galėjo egzistuoti tik viena architektūrinės raiškos alternatyva. Kiekvienas naujas architektūros stilius organiškai pakeisdavo prieš tai buvusį – vyko stilių rotacija. Tačiau romantizmo laikotarpiu, kada pradėta orientuotis ne tik į antikos, bet ir į kitus istorinius stilius, atsirado architektūros raiškos daugybingumas. Romantizmo architektūros kryptis (vėliau išsiplėtojusi į istorizmo stilių) nepakeitė tuo metu vyravusio klasicizmo stiliaus – abi alternatyvos egzistavo kartu. Vėlesnė istorizmo stiliaus architektūra pati savaime buvo daugybė: romantizmo laikotarpiu dar stengtas išlaikyti daugiau ar mažiau vieningą būdingą pasirinkto istorinio stiliaus raišką, o istorizmo laikotarpiu buvo galima ne tik rinktis iš gausybės galimų pritaikyti istorinių stilių paletės, bet ir juos maišyti tarpusavyje – taip atsirado eklektikos architektūros kryptis. Vieningą architektūros raišką dar bandyta įdiegti modernio ir modernizmo architektūros stiliais. Tačiau modernizmo kultūrinis laikotarpis visuotinai baigėsi tada, kai buvo nustota tikėti, kad bet kuriai problemai spręsti egzistuoja vienas globalus būdas. Taip pat nustota manyti, kad kuri nors kultūrinė terpė, pasaulėžiūra ar idėja yra pranašesnė už kitas, ir visuotinai akcentuotas individualumas – prasiėjo postmodernizmo kultūrinis laikotarpis²⁷. Įprasta manyti, kad postmodernizmo architektūra vyravo ne ilgiau nei XX a. 8–9 dešimtmečiai (Lietuvoje dešimtmečiu ilgau). Postmodernioji architektūra Lietuvoje vertinama prieštarinčiai – siejama tik su kičo, eklektikos ir dekoratyvumo apraiškomis²⁸, moderniz-

mo nuostatų neigimu, kitoniškumu ir klasikinės architektūros elementų skolinimusi²⁹. Tačiau W. Welschas postmodernizmą architektūroje pirmiausia sieja su daugiakalbiškumu (t. y. daugiaformiškumu), teigdamas, kad „Objektyviai nagrinėti daugiakalbę postmoderno architektūrą yra nepalyginamai sunkiau už vienkalbę. Daugybingumas trukdo dermei. Kita vertus, jis atveria duris – labai gaila – beatodairiai. [...] Dažniausiai trokšamos įvairovės klaidos – kratinys ir disneilendiškumas. Kad tai šovimas pro šalį, nesunku pastebėti: juk beatodaira įvairovės nedidina, o, priešingai, ją niveliuoja, nes gimdo abejingumą. [...] Kaip tik tai brėžia ribą tarp postmodernybės aukštos ir žemos prabos formų arba postmodernybės ir makalynės.“²⁹

Šiuolaikinėje architektūroje koegzistuojanti skirtingų paralelių architektūros krypčių gausa patvirtina W. Welscho įžvalgą. Ryškios šiuolaikinės architektūros kryptys yra dekonstruktyvizmas, aukštųjų technologijų architektūra (*high-tech*), blobizmas (bionika), brutalizmas, neomodernizmas (minimalizmas). Maža to, architektūra laiko požiūriu gali būti orientuota tiek į praeitį (tradicionalizmas, neoistorizmas ir neoklasicizmas), tiek į ateitį (ultra-moderni ir futurizmo architektūra). Toks daugybingumas yra pagrindinis besitęsiančios postmodernizmo kultūrinės terpės požymis. Lietuvos architektūros teorijoje nėra įprasta traktuoti, kad šiuolaikinės architektūros kryptis taip pat atstovauja postmodernizmui, tačiau tokia traktuotė yra įprasta Vakarų architektūros teorijoje. Pavyzdžiui, dekonstruktyvizmo architektūros kryptis atstovaujantys architektai Frankas O. Gehry (g. 1929), Peteris Eisenmanas (g. 1932), Bernardas Tschumi (g. 1944),

Zaha Hadidas (1950–2016), Hiromi Fujii (g. 1932), Remas Koolhaasas (g. 1944), Danielis Libeskindas (g. 1946) ir Coop Himmelb(l)au architektų grupė (įkurta 1968 m.) yra nedviprasmiškai įvardijami postmodernios architektūros kūrėjais³⁰. Modernizmo stiliaus architektūra buvo vertinama pagal tai, kaip sukurtas pas-

tatas atitiko bendras šio stiliaus nuostatas ir idėjas, o šiuo metu vyraujantis architektūrinis daugybingumas leidžia atsiskleisti nestandartinėms idėjoms, kurios negali būti vertinamos šabloniškai iš vieno požiūrio taško. Tai yra pagrindinė šiuolaikinės architektūros originalumo sąlyga.

Literatūra ir nuorodos

- 1 Wolfgang Welsch, *Mūsų postmodernioji modernybė*. Vertė Alfonsas Tekorius. Vilnius: Alma littera, 2004, p. 180.
- 2 Sophia Psarra, The Parthenon and the Erechtheion: the architectural formation of place, politics and myth, *The Journal of Architecture* 9, 2004, p. 100.
- 3 Mary Beard, *The Parthenon*. London: Profile Books, 2002, p. 45.
- 4 Sophia Psarra. *Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning*. Routledge, 2009, p. 24.
- 5 Sophia Psarra, The Parthenon and the Erechtheion, p. 100.
- 6 Anatolijus Varšavskis, *Perlų vėrinys*. Vertė Irena Jašinskaitė. Vilnius: Vaga, 1982, p. 102.
- 7 Aronas Gurevičius, *Viduramžių kultūros kategorijos*. Vertė Vanda Nekrašienė. Vilnius: Mintis, 1982, p. 117.
- 8 Ten pat, p. 101.
- 9 Leonardo Benevolo, *Europos miesto istorija*. Vertė Aušra Čižikienė. Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 34, 44–45.
- 10 Roger A. Staley, *Early Medieval Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 1999, p. 60.
- 11 Marcus Graham Bull, *The Miracles of Our Lady of Rocamadour. Analysis and translation*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 1999, p. 29.
- 12 Ernst Hans Gombrich, *Meno istorija*. Vertė Irena Jomantienė. Vilnius: Alma littera, 1995, p. 476–477.
- 13 Kazimieras Jasėnas, *Visuotinė meno istorija I. Architektūra*. Kaunas: Mintauja, 1923, p. 391–392.
- 14 Richard A. Etlin, *Frank Lloyd Wright and Le Corbusier: The Romantic Legacy*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1994, p. 12–13.
- 15 Ten pat.
- 16 Jonas Minkevičius, *Architektūros kryptys užsienyje*. Vilnius: Mintis, 1971, p. 7.
- 17 Juozas Adamonis, *Nuo taško iki sintezės*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008, p. 38.
- 18 Wolfgang Welsch, *Mūsų postmodernioji modernybė*, p. 304–305, 343–344.
- 19 Ten pat, p. 19–20.
- 20 Jurgis Baltrušaitis, *Visuotinė meno istorija I*. Kaunas: Šviesa, 1992, p. 5.
- 21 Heinrich Wölfflin, *Pamatinės meno istorijos sąvokos. Stiliaus raidos problema naujajame mene*. Vertė Jurgita Liudavičienė. Vilnius: Pradai, 2000, p. 241–242.
- 22 Jurgis Baltrušaitis. *Visuotinė meno istorija I*. Kaunas: Šviesa, 1992, p. 269.
- 23 Jurgis Baltrušaitis. *Visuotinė meno istorija II*. Kaunas: Šviesa, 1992, p. 265–274.
- 24 Umberto Eco, *Rožės vardas*. Vertė Inga Tuliševskaitė. Vilnius: Alna, 1991, p. 105.
- 25 Wolfgang Welsch, *Mūsų postmodernioji modernybė*, p. 211, 215–220.
- 26 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1967, p. 487.
- 27 Algimantas Mačiulis, Iracionalumo apraiškos XX a. užsienio ir Lietuvos architektūroje. *Urbanistika ir architektūra* 3(34), 2010, p. 156.
- 28 Vereta Rupeikaitė, Pernelyg susireikšminę pastatai rodo vertybių krizę. *Kauno diena*, 2011 03 14, p. 12.
- 29 Wolfgang Welsch, *Mūsų postmodernioji modernybė*, p. 24, 71.
- 30 Tim Woods, *Beginning Postmodernism*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1999, p. 106.