

# SODŲ TRADICIJOS ĮTAKA IRACIONALIOSIOS ARCHITEKTŪROS RAIDAI

*Gytis Oržikauskas*

VILNIAUS GEDIMINO TECHNIKOS UNIVERSITETO

ARCHITEKTŪROS FAKULTETAS

Trakų g. 1, LT-01132 Vilnius

gytisorzikauskas@yahoo.co.uk

Straipsnyje nagrinėjama Vakarų kultūros sodų ir parkų architektūros įtaka bendrai architektūros raidai bei sodų ir parkų architektūros bruožai iracionaliojoje architektūroje. Istorinių rezidencijų sodų architektūroje vyravo kaprizų (angl. *folly*) tradicija, kurią pradėjo Romos imperatoriaus Hadriano vila, buvusi pirmoji erdvės ir meninio laiko požiūriu visiškai fiktyvi pramogų erdvė. Vėliau meninė fikcija aktualizuota iracionaliosiose modernios architektūros kryptyse, kur išlaikyta orientacija į dirbtinį laiko (ateities) įvaizdį bei tie patys meniniai principai: gamtos ir žmogaus darbo formų sugretinimas, menų sintezė ir vizionieriškumas.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: iracionalizmas, sodų architektūra, istorinė bei naujienybės (sensacijos) architektūra

## ĮVADAS

Statyba – vienas iš ankstyviausių žmonijos poreikių, tačiau sunku nustatyti, kada utilitarių prieglaudų statyba virto meniškai įprasmtos architektūros kūrimu. Vienas iš bruožų, kuriuo architektūra pirmiausiai išsiskyrė kaip meno šaka, buvo alternatyvių realybei erdvių kūrimas. Tokia meninė fikcija itin sureikšmintą svarbiuose visuomeniniuose bei religiniuose kompleksuose, kuriuose buvo svarbu pabrėžti mecenato vaidmenį, bendruomenės idėją arba įpavidalinti mitologinį naratyvą. Nepaisant to, architektūros profesionalizavimas ir įmokslinimas pamažu atskyrė ją nuo spontaniško kūrybos proceso, kuris buvo sąlyginai

būdingas visoms pirmykštėms bendruomenėms. Jau išlikusiame ankstyviausiame senovės Romos architekturo Marko Vitruvijaus (70–15 m. pr. Kr.) architektūros traktate buvo ieškoma būdų ją racionalizuoti, t. y. universalių proporcijų ar principų<sup>1</sup>.

Paradoksalu, bet šio tradicinio architektūros teorinio veikalo santykis su šiuolaikinės architektūros meninių principų aiškinimu tebėra aktualus. Pavyzdžiui, 2014 m. įvykusioje konferencijoje *Architektūros kokybės kriterijai ir jų teisinė reikšmė* Sigitas Čereškevičius skaitė pranešimą „Svarbiausios architektūros objekto

<sup>1</sup> Vitruvius, *On Architecture*, translated by Richard Schofield, London, New York, Toronto, Dublin, Victoria, New Delhi, Johannesburg: Penguin Group, 2009, p. VIII.



1. Giovanni Battista Piranesi, *Hadriano vilos Tivolyje skulptūrų galerijos griuvėsiai*, iš ciklo *Romos vedutos*, graviūra, 1769–1771, in: Berlyno nacionalinis muziejus, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-10-29], [https://www.europeana.eu/portal/lt/record/2064108/Museu\\_ProvidedCHO\\_Kupferstichkabinett\\_\\_Staatliche\\_Museen\\_zu\\_Berlin\\_1018413.html?q=tivoli](https://www.europeana.eu/portal/lt/record/2064108/Museu_ProvidedCHO_Kupferstichkabinett__Staatliche_Museen_zu_Berlin_1018413.html?q=tivoli)

Giovanni Battista Piranesi, *Ruins of the Sculpture Gallery of Hadrian's Villa in Tivoli*

kokybės vertinimo ypatybės<sup>4</sup>, kuriame pabrėžė, jog Vitruvijaus architektūros apibūdinimas (t. y. trys svarbiausios architektūros ypatybės: stiprumas arba tvirtumas, naudingumas arba patogumas, grožis arba teikiamas malonumas) aktualus ir šiandien. Čereškevičius pabrėžė, jog apdovanojami architektūriniai objektai neretai vertinami pagal kriterijus „modernus“ ir „originalus“, tačiau moksliniai tyrimai rodo, kad visuomenė labiau vertina patogumą<sup>5</sup>.

Lietuvos architektūros teorijoje tokiai pozicijai priešingai iracionaliosios architektūros tendencijos. Rimantas Buivydas (1945–2017) rašė, kad iracionalizmo apraiškoms būdingas antitradiciškumas ir spontaniškumas<sup>6</sup>. Algimantas Mačiulis – kad iracionalizmas

- 2 Sigita Čereškevičius, „Svarbiausios architektūros objekto kokybės vertinimo ypatybės“, in: *Konferencijos „Architektūros kokybės kriterijai ir jų teisinė reikšmė“ pranešimų santraukų rinkinys*, 2014, p. 27–28
- 3 Rimantas Buivydas, „XX a. architektūra: iracionalizmas“, in: *Archiforma*, Vilnius, 1999, nr. 2, p. 71.

architektūroje pasirodo kaip priešprieša technicistinei morfologijai ir yra grįstas grubumo, dramatiško ekspresyvumo nuostatomis, pasireiškia dekoratyvumu, ornamentika, polichromija, formos ir konstrukcijos deformacijomis, daugiasluoksniškumo ir skulptūriškumo principais. Abu autoriai iracionalizmą vertino kaip priešingybę pragmatizmui ir kaip jo kūrybinius principus įvardijo spontaniškumą, intuityvumą, atsitiktinumą, individualizmą ir neapibrėžtumą<sup>4</sup>.

Iracionalizmas architektūroje niekada nebuvo suformuotas kaip atskiras manifestas, tačiau tai visada buvo savotiška reakcija į siekius aiškiai apibrėžti architektūros meninius principus bei juos grįsti racionaliais kriterijais. Šios tendencijos apraiškų galima matyti įvairių laikotarpių architektūroje, o šiuolaikiniėje architektūroje iracionalumu pasižymi vyraujančios postmodernizmo, dekonstruktyvizmo, aukštųjų technologijų (angl. *high tech*), biomorfinė ir blobizmo (aptakių gamtinių formų įkvėpta architektūra; angliškai *blob* reiškia lašelį) kryptys. Šios architektūros kryptys reiškiasi kaip alternatyvos, kurioms reikia palankaus konteksto leidžiant meninei ekspresijai tapti prioritetu.

Istorijos tėkmėje tokia palanki terpė buvo sodai ir parkai. Iki tol buvę praktiški, I a. pr. Kr. senovės romėnų sodai (lot. *hortus*) ėmė panėšėti į helenizmo valdovų sodus su kūdromis, fontanais ir skulptūromis<sup>5</sup>. Tačiau bene pati pirmoji privati rezidencija, kurioje sukurta išimtinai fikcinė architektūrinė erdvė, buvo Romos imperatoriaus Hadriano (76–138) vila Tivolyje. Hadriano vilos svarbą architektūros istorijoje lėmė jos neapibrėžtumas: kompleksą galima laikyti tiek prašmatniu helenizmo dvasia sukurtu sodu<sup>6</sup>, tiek

- 4 Algimantas M. Mačiulis, „Iracionalumo apraiškos XX a. užsienio ir Lietuvos architektūroje“, in: *Urbanistika ir architektūra / Town Planning and Architecture*, Vilnius, 2010, nr. 34 (2), p. 159.
- 5 *Antikos žodynas*, redagavo Dalia Staškevičienė, iš vokiečių k. vertė Antanas Trakymas, Vilnius: Alma littera, 1996, p. 463.
- 6 Frederick E. Winter, *Studies in Hellenistic Architecture*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2006, p. 219.

grandioziniu architektūros kūriniu<sup>7</sup>. Lauke ir uždaroje erdvėje eksponuota daugiau nei pusantrą tūkstančio skulptūrų<sup>8</sup> – jos buvo tokios išskirtinės kokybės, kad turėjo ne menkesnę meninį krūvį nei išskirtinai inovatyvios architektūros paviljonai<sup>9</sup>. Tačiau vila negali reprezentuoti savalaikių Romos imperijos architektūros idėjų (tokių kaip, pavyzdžiui, to paties imperatoriaus funduotas Panteonas), nes jos meninė koncepcija paprasčiausiai per daug nutolusi nuo realybės ir priimtų kanonų. JAV rašęs britų architektūros istorikas, teoretikas ir kritikas Colinas Rowe (1920–1999) Hadriano vilą Tivolyje laikė iš visų įmanomų kultūrinių įvaizdžių surinktu asambliažu, o tai daro ją artimą postmoderniosios architektūros pavyzdžiams<sup>10</sup>. Šiuo požiūriu vila – šiandieniniam suvokimui reikšmingas architektūros kūrinys. Ją taip pat galima laikyti pirmuoju pramogų parko prototipu.

Tačiau Hadriano vila tapo neįtikėtinai paveiki dar Renesanse<sup>11</sup>, nors jos griuvėsiai ir neatitiko visuotinai priimtą klasikinę Romos architekto tezės apie pagrindinius architektūros komponentus: patvarumą, naudingumą ir grožį. Lygiai taip pat į jos griuvėsius panašūs imperatoriaus Nerono (37–68) Aukso rūmų griuvėsiai nebuvo nei patvarūs, nei naudingi, be to, buvo sulaukėję iki tokio lygio, kad juos lygino su natūraliomis grotomis<sup>12</sup>. Apgauti akį padėjo ir tai, kad kai

kurios Aukso rūmų menės dirbtinai dekoruotos gamtinėmis formomis – kriauklėmis ir stalaktitais<sup>13</sup>.

Nepaisant prastos būklės, šių dviejų Antikos kompleksų griuvėsių įvaizdis davė pradžią manierizmo sodų (ital. *giardino*) architektūros tradicijai. Greta antikinės vilos liekanų Tivolyje pastatyta d'Este vila, Boboli sodai Florencijoje bei kiti vėlyvojo Renesanso sodai atgaivino užmirštą klasikinę tradiciją ir pakartotojo tokius pačius dviprasmiškus meninius principus: buvo kuriami natūralias formas imituojantys ar iliuziniai architektūros kūriniai. Kurti tokius sodų paviljonus buvo kviečiami skulptoriai ir *vice versa*: architektai projektavo skulptūrišką, gausiai dekoruotą raišką. Šie manierizmo sodai tiesiogiai įkvėpė Versalio rūmų architektūrą<sup>14</sup>, kuri savo ruožtu tapo daugelio Europos didikų rezidencijų prototipu. Privačių didikų sodų tradicija virto laisvalaikui praleisti skirtų parkų kūryba, kur svarbų vaidmenį dažnai atlikdavo dirbtiniai architektūros kaprizai (angl. *folly*). Sekant Hadriano vilos pavyzdžiu, tai buvo dirbtinio meninio laiko ir dirbtinės geografijos objektai. Pačių reprezentacinių rūmų statybą diktavo vyraujančios bendros architektūros tendencijos, o kaprizų statyba buvo laisva nuo bet kokių fantazijos apribojimų. Kaprizų dirbtinumą akcentavo ir tai, kad juos kurti buvo kviečiami ne tik architektai, bet ir dailininkai bei teatro dekoratoriai.

Daugelio Europos monarchijų žlugimas ženklina lūžį parkų tradicijoje. Parkus pradėta suvokti kaip viešą pramogų erdvę. Viešosiose erdvėse ir soduose ėmė rasti didelio mastelio skulptūriškų architektūros kūrinių, pradėjusių sensacijos, arba naujienybės architektūros (angl. *novelty architecture*), žanrą. Šios tradicijos ištakų galima ieškoti ir klasikinėje kultūroje: pavyzdžiui, Aukso rūmuose stovėjęs pats didžiausias Antikos laikų kolosas – imperatoriaus Nerono saulės

7 Frank Sear, *Roman Architecture*, Abingdon: Routledge, 2008, p. 172.

8 Jack Freiberg, *Bramante's Tempietto, the Roman Renaissance and the Spanish Crown*, New York: Cambridge University Press, 2014, p. 78.

9 David Watkin, *A History of Western Architecture*, China: Laurence King Publishing, 2015, p. 74.

10 David Rifkind, „Post-Modernism: Critique and Reaction“, in: *A Critical History of Contemporary Architecture 1960–2010*, edited by Elie G. Haddad, David Rifkind, Dorchester: Ashgate, 2015, p. 38.

11 Jack Freiberg, *Bramante's Tempietto, the Roman Renaissance and the Spanish Crown*, New York: Cambridge University Press, 2014, p. 78.

12 Beth Cohen, „The Grotte of Isabella d'Este reconsidered“, in: *The Rediscovery of Antiquity, the Role of the Artist*, edited by Jane Fejfer, Tobias Fischer-Hansen, Annette Rathje, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2003, p. 345.

13 Katherine M. D. Dunbabin, *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge, New York, Melbourne, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press, 1999, p. 241.

14 Michel Baridon, *A History of the Gardens of Versailles*, translated by Adrienne Mason, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003, p. 16.

dievo pavidalu skulptūra. Tačiau XIX a. pab.–XX a. pr. viešųjų parkų architektūroje pamažu nustota orientotis į dirbtinius praeities įvaizdžius, pradėta krypti į ateities bei modernumo ženklus. Viešuosiuose parkuose organizuotos parodos ir mugės suteikė pretekstą projektuoti unikalius architektūrinius sprendimus, kurie lemtingai paveikė moderniosios architektūros raidą. Konstrukcinių technologijų perversmą padarę objektai – Eifelio bokštas ir Krištolo rūmai – bei pirmieji žymiausių modernizmo architektų darbai pristatyti viešosiose erdvėse organizuotose parodose, kurios vėlgi leido atskleisti labiau individualų nei bendrą ar tipišką kūrybinį požiūrį. Tokia tradicija leido susiformuoti šiuolaikinėms „pramogų parko“ ar „architektūros parko“ sampratoms, kurios leidžia parką įsivaizduoti ne kaip želdyną, bet kaip fikcinę meninę arba eksperimentinės architektūros erdvę.

Šiuolaikinėje architektūroje vyrauja iracionalizmas, biomorfizmas, skulptūriškumas ir menų sintezė, architektūros tipologijos ignoravimas (išsiskirianti raiška suteikiama ir mažo mastelio bei menkesnės svarbos objektams), komplikuota ar vizionieriška tektonika ir individualaus požiūrio sureikšminimas, kuomet nereikalaujama siekti vienos srovės tapatumo, yra priimtinas architektūros krypčių daugybiškumas. Su iracionaliomis tendencijomis sietinas neapibrėžtumas – svarbi šiuolaikinės architektūros meninė koncepcija, kuri neretai vertinama priešaringai dėl tariamo paviršutiniškumo. Buivydas nuogaštavo, kad dekonstruktyvistinė architektūra kuo toliau, tuo labiau panašėja ir ima stereotipizuotis, vadinasi, netolimoje ateityje gali tapti savotišku antruoju „tarptautiniu stiliumi“<sup>15</sup>.

Be istorinio konteksto šiuolaikinės iracionaliosios architektūros kryptys gali atrodyti neturinės svaraus turinio. Vis dėlto, darant prielaidą, kad sodų ir parkų erdvė visoje istorijos tėkmėje buvo palanki terpė tokiai architektūrai rasti, galima ieškoti tapatumo

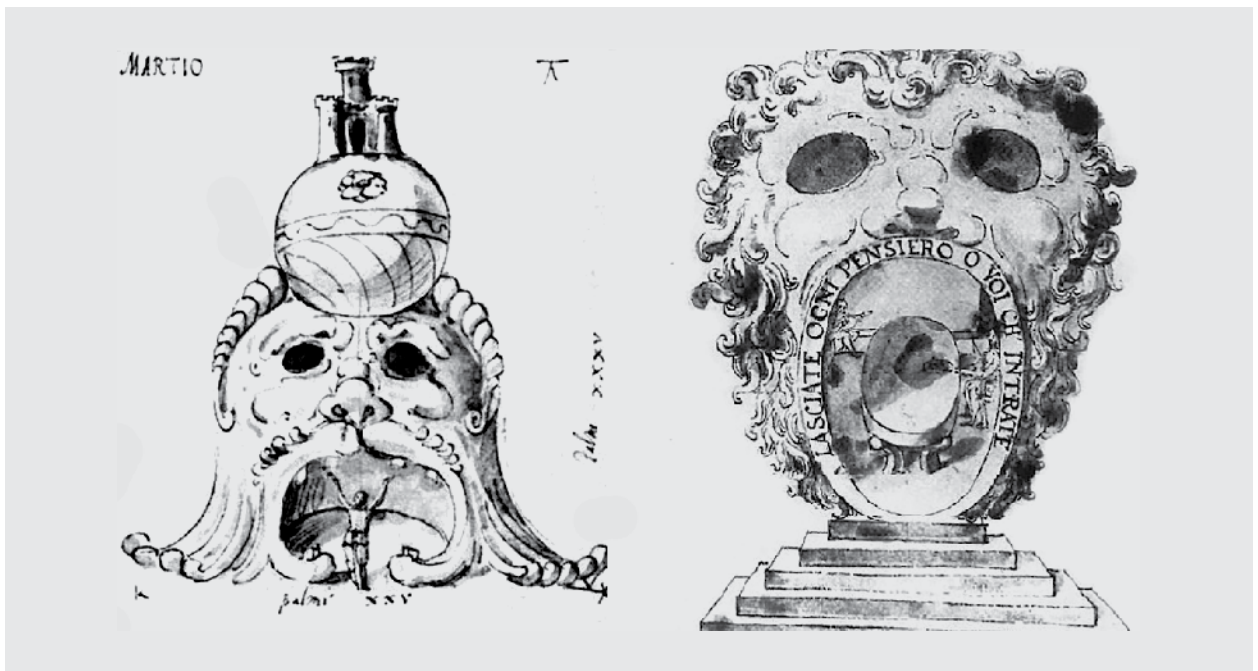
taškų tarp analogiškų bendroje architektūros raidoje pasikartojančių iracionaliųjų tendencijų. Šio straipsnio tikslas – atskleisti Vakarų kultūros sodų ir parkų architektūros įtaką bendrai architektūros raidai bei identifikuoti sodų ir parkų bruožus iracionaliojoje architektūroje. Šiam tikslui pasiekti naudojami komparatyvistikos, vizualiosios semiotikos ir fenomenologijos metodai.

#### ISTORINIŲ REZIDENCIJŲ SODŲ ARCHITEKTŪRA

Hadriano vilos teritoriją sudarė 1 km<sup>2</sup> sodas su įvairias pastatais: lošimo namais, gladiatorių arena, lošimų ir graikų raštų bibliotekomis, filosofijos menė, vandens teatru ir šventyklomis. Šią vilą galima vadinti pirmuoju tikru pramogų parko prototipu; skirtingi rezidencijos kampeliai buvo pavadinti pagal vietas, kurias imperatorius aplankė keliaudamas. Meninę fikciją kūrė skirtingų realių geografinių ir fantastinių vietų kompiliacija. Viloje statyti Knopo miestą su Nilo upe Egipte bei Tempės slėnį Graikijoje simbolizuojantys kampeliai, egiptiečių ir persų kultūrų atributai, pomirtinių mitologinių Eliziejaus laukų ir Stikso upės reprezentacijos<sup>16</sup>. Kartu su menine geografija sukurtas ir alternatyvus meninis laikas: imperatoriaus soduose stovėjo klasikinių senovės graikų pastatų – Erechėjono ir Knido Afroditės šventyklos – imitacijos. Toks eklektiškas svetimų kultūrų mišinys šiandienos akimis neatrodo itin conceptualus. Vis dėlto Hadriano vilos sodai galėjo būti sumanyti tik pliuralistinėje daugiakryptėje kultūrinėje terpėje. Vadovaujantis Romos imperijos politika, užkariautos tautos nebuvo verčiamos atsisakyti savito identiteto – atvirkščiai, romėnai jį inkorporuodavo į savo kultūrą. Tokie kultūriniai mainai lėmė poreikį transformuoti svetimų kultūrų elementus į vietos gyventojams suprantamą formą.

16 Mortimer Wheeler, *Romos menas ir architektūra*, iš anglų k. vertė Ona Daukšienė, Singapūras: R. Paknio leidykla, 1999, p. 138.

15 Rimantas Buivydas, *op. cit.*, p. 77.



2. Giovanni Guerra, *Beprotybės kaukė ir Pragaro burna*, pagal Bomarzo Šventosios giraitės paviljonus, piešiniai, 1603, in: *Nanquick: Nan Quick's Diaries for Armchair Travelers*, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-10-29], <https://nanquick.com/2015/01/11/two-mannerist-gardens-in-northern-lazio-italy/>

Giovanni Guerra, *Mask of Insanity and Mouth of Hell*, based on the pavilions of Bomarzo's Sacred Grove, drawings, 1603

Pavyzdžiui, Romoje esanti Kajaus Cesijaus piramidė, pastatyta 18–12 m. pr. Kr., išoriniu pavidalu primena senovės Egipto architektūrą, tačiau savo masteliu ir tipologija yra tapati kitiems nedideliems romėnų laikotarpio mauzoliejams (pvz., Atoban mauzoliejui Dugoje, Tunise). Taip pat ir Hadriano vilos soduose buvo statytos šventyklos Egipto dievams Kanopui ir Serapiui, tačiau jomis nesistengta tiesmukai imituoti egiptiečių architektūros. Vilos sodo pastatų ir skulptūrinių akcentų įforminimas demonstravo Rytų ir Romos kultūrų sintezę. Statiniai neturėjo atlikti jokios konkrečios praktinės paskirties – tik semantiškai reprezentuoti imperijos kultūrinę įvairovę. Toks architektūros perkeltinės prasmės sureikšminimas ir svetimų kultūrų elementų perėmimas darė vilos architektūrą savotiškai artimą postmodernizmo idėjoms.

Toks vilos pastatų įforminimo nepraktiškumas jau sukūrimo metu susilaukė prieštaringos reakcijos. Architektas Apolodoras iš Damasko sukritikavo

imperatoriaus sumanytus neįprastos konfigūracijos puskupolius, dėl to buvo nušalintas nuo statybų (ir galimai nubaustas mirtimi)<sup>17</sup>. Nors ir prieštaringos, įgyvendintos vilos paviljonų konstrukcijos tapo to meto inžinerine inovacija<sup>18</sup>. Jeigu vilos architektūra būtų turėjusi atitikti konkrečią funkcinę paskirtį, jai greičiausiai būtų suteikta nusistovėjusi įprastinė raiška. Tačiau norint įgyvendinti realybei alternatyvų erdvės įforminimą, teko ieškoti inovatyvių morfologijos ir tektonikos sprendimų. Būtent tai – kad kompleksas kurtas kaip pramogų sodas, o ne kaip funkcinė architektūra – sukūrė precedentą soduose rasti iracionaliai, kone eksperimentinei, architektūrai.

Apie 1480-uosius Romos visuomenę šokiravo iki tol sulaukėjusiomis grotomis laikytose erdvėse

17 Thorsten Opper, *Hadrian: Empire & Conflict*, London: Harvard University Press, 2008, p. 103.

18 Frank Sear, *Roman Architecture*, Abingdon: Routledge, 2008, p. 176.



3. Anton Pichler, *Imperatoria Nerono Aukso rūmai*, imaginacinė rekonstrukcija, vario raižinys, 1797, in: *Gemälde und Grafik online*, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-10-29], <https://www.gemaeldeundgrafik.de/graphik/dekorative-graphik-vor-1800/antike/villa-domus-aurea-palast-kaiser-nero-rom-antike-palatin-architektur-roma-circus-maximus/a-46903/>

Anton Pichler, *Emperor Nero's Golden Palace*, imaginary reconstruction, copper engraving, 1797

atrastos imperatoriaus Nerono (38–68) Aukso rūmų (*Domus Aurea*, 64–68) menės<sup>19</sup>. Kaip liudijo meno istorikas Giorgio Vasari (1511–1574), šių menių dekoras stebino tuo, kad jame buvo jungiami natūralizmas ir fantastika<sup>20</sup> – kitaip nei italų Renesanso dailėje, kuri iki tol iš esmės buvo orientuota į daugiau ar mažiau natūralistiškus atvaizdus. Taip pakartotinai įsisąmoninta, kad menas gali būti skirtas vaizduoti ne tik tikrovę, bet ir iškreiptą realybę. Kaip meninė reakcija į šį atradimą radosi grotesko (nuo žodžio „grotą“) žanras, kuris pradžioje reiškėsi tik kaip nuo Antikos freskų nukopijuotas madingas ornamentas (Romantizme sąvoka įgavo kitą atspalvį).

<sup>19</sup> Susanne Piepei, „The Artist's Contribution to the Rediscovery of the Caesar Iconography“, in: *The Rediscovery of Antiquity, the Role of the Artist*, p. 345.

<sup>20</sup> Giorgio Vasari, *Vasari on Technique*, translated by Louisa S. Maclelose, New York: Dover Publications, 1960, p. 246.

Pasikeitusi meno funkcijos samprata ženkliai paveikė toliau kurtą manierizmo laikotarpio architektūrą. Tiek Aukso rūmų, tiek Hadriano vilos griuvėsiai padėjo iš naujo suvokti imaginacinę architektūros potencialą. Šalia Hadriano sodo liekanų Tivolyje statyta d'Este vila (archit. Alberto Galvani, Pirro Ligorio, XVI a.) ir Boboli sodų grotos (archit. Giorgio Vasari, Bernardo Buontalenti, Giulio Parigi, XVI–XVII a.) buvo grįstos tokiu pačiu gamtos užvaldytos architektūros įvaizdžiu. Toks architektūros kūrimo metodas skyrėsi nuo šiuolaikinės architektūros krypties – bio-nikos, kuomet gamtinių elementų struktūra transformuojama į pastatų konstrukcinę schemą. Manierizmo architektai siekė, kad dirbtinės uolos ir kriokliai, integruoti į sodų paviljonų architektūrą, ženklintų sąmoningo žmogaus darbo ir stichiškų (iracionalių) gamtinių formų derinį. Taip pasiekta stichiško, atsitiktinio

kūrybos proceso imitacija. Tokiai dirbtinei architektūrai kurti buvo kviečiami ne įprastine logika vadovavęsi architektai, bet dailininkai ir skulptoriai.

Šis laikotarpis pasižymėjo ryškia menų sinteze, kuomet skulptoriai buvo kviečiami projektuoti architektūrą, o architektai projektavo skulptūrišką paviljonų raišką. Lygiai kaip ir Hadriano vila, Šventoji giraitė Bomarzo miestelyje, Italijoje (spėjamas archit. Pirro Ligorio, XVI a.), yra laikytina vienu pirmųjų pramogų parko prototipu. Sodą po žmonos mirties fundavo to meto mecenatas Pieras Francesco Orsinis (dar žinomas kaip Vicino, 1528–1588). Sodo skulptūros vaizdavo makabriškus siužetus arba grotesko žanrui būdingus neologiškus, fantastinius pavidalus. Ribų tarp žmogiškos sąmonės ir stichiškos gamtos susiliejimą sode pastebimai akcentuoja chtoniškų (pusiau antropomorfiškų, pusiau zoomorfiškų) deivių atvaizdai. Siurrealių sodo atmosferą kuria iškreiptos erdvės ir laiko įvaizdžiai: pavyzdžiui, išsižiojusių monstrų veidų pavidalo paviljonai, į kuriuos galima patekti per burnas, provokuoja lankytoją įsijausti į menamą realybę, o neva apgriautas mauzoliejus, senovės romėnų ir etruskų architektūrą kopijuojantys elementai bei tariamai griūvantis bokšto formos paviljonas kuria dirbtinį neatmenamos senovės įspūdį. Be to, Bomarzo sodas pasižymėjo dar platesne menų sinteze – įvairūs poetai sukūrė sentencijų, kurios buvo išraižytos ant paviljonų ir skulptūrų tam, kad būtų pabrėžtas mistinis Šventosios giraitės naratyvas.

1604 m. tapytojas ir grafikas Giovanni Guerra (1544–1618) aplankė Bomarzo sodą ir sukūrė graviūrų seriją, kuri išaiškina kai kurių paviljonų potekstę – pavyzdžiui, raižiniai *Beprotybės kaukė* ir *Pragaro burna*. Šio parko paviljonai ir skulptūros prieštaravo brandžiojo Renesanso sodų meniniams principams: disharmoningos kompozicijos buvo skirtos ne sužavėti, bet nustebinti stebėtoją, o patys mažosios architektūros elementai buvo išdėstyti ne reguliariai, bet vadovaujantis laisvu planavimu.

Baroko laikotarpiu tokių sodų-architektūros kaprižų tradicija išplėtota dar neregėtu mastu. Renesanso

sodų tradicija tiesiogiai paveikė Prancūzijos karaliaus Liudviko XIV rezidencijos – Versalio (*Château de Versailles*) – architektūrą<sup>21</sup> (archit. Louis Le Vau, François d'Orbay, Charles'is Le Brunas, André Le Nôtre, Jules'is Hardouin-Mansart'as, Robert'as de Cotte'as, Ange-Jacques'as Gabrielis, 1623–1744). Versalio kompleksas turi aiškiai įformintą meninę fikciją, persmelktą saulės – visa matančio valdovo – simbolikos<sup>22</sup>. Tokia meninė idėja<sup>23</sup> gali atrodyti perdėm pompastiška, tačiau rūmų paskirtis buvo labai racionali. Liudvikas XIV pradėjo valdyti esant nestabiliai politinei situacijai, todėl tam, kad įtvirtintų absoliučią savo valdžią, pastatė ištisą rūmų kompleksą su milžiniškais sodais – kad dvariškiai gyventų izoliuotoje, prižiūrimoje vietoje kartu su karaliumi ir būtų pakankamai užimti pramogomis<sup>24</sup>. Rowe Versalio kompleksą laiko racionalaus planavimo pavyzdžiu, kitaip nei Hadriano vilą Tivoljuje<sup>25</sup>. Kita vertus, įdomu, kad Versalio komplekso išdėstymas buvo labai panašus į tai, kaip amžininkai įsivaizdavo Nerono Aukso rūmus – milžiniškas, beveik simetriškas pagal centrinę ašį suprojektuotas valdovo rūmų kompleksas.

Versalį mėgdžiojusios didikų rezidencijos neturėjo absoliučiosios valdžios potekstės ir praktinės būtinybės visus didikus sutelkti į vieną teritoriją, todėl jų sodai buvo panašesni į italų manierizmo pavyzdžius. Galima pastebėti dvejopą tokių rezidencijų architektūros pradą: pačių rūmų statyba atitiko visuotinai priimtus tuo metu madingo architektūros stiliaus kanonus, o štai laisvalaikiui leisti skirtų parkų paviljonų architektūra buvo laisva ir pasižymėjo ekscentrišku savitumu. Parkas tapo kone archetipine iškreiptos realybės erdve. Hadriano vilos pavyzdžiu dažnai statyti svetimų architektūros tradicijų pastatai – pavyzdžiui, Sanssouci rūmų Potsdame parke statytas Drakono

21 Michel Baridon, *op. cit.*, p. 73.

22 Pamela Cowen, *A Fanfare for the Sun King: Unfolding Fans for Louis XIV*, London: Third Millennium Publishing, 2003, p. 177.

23 Michel Baridon, *op. cit.*, p. 31–32.

24 *Ibid.*, p. 27.

25 David Rifkind, *op. cit.*, p. 38.



4. Konceptualią architektūrą vaizduojantys Engelberto Kremserio fotomontažai, XX a. 7 dešimtmetis, in: *Tumblr*, [interaktyvus], žiūrėta 2017-11-15], <http://blatc.tumblr.com/>

Engelbert Kremser's photomontages representing conceptual architecture, 1960s

namas (t. y. kinų pagoda, archit. Carlas von Gontardas, 1770–1772), Kinų namas su natūralaus dydžio paaukuotomis kinų skulptūromis (archit. Johannas Gottfriedas Būringas, 1755–1764) ir mečetės pavidalo vandens siurblinė (archit. Ludwigas Persius, 1841–1843), Tsarskoe Selo rūmų šalia Sankt Peterburgo parke pastatyta Girgždanti pagoda (archit. Georgas von Veldtenas, 1778–1786), kinų miestelis (archit. Antonio Rinaldi, Charlesas Cameronas, 1779–1818) ir olandų stiliaus admiralitetas (t. y. valtinės, archit. Vasili Ivanovich Neyelov, 1773), Chanteloup dvare greta Ambuazo miesto Prancūzijoje buvo pastatyta pagoda (archit. Louis Denis Le Camus, 1775–1778) ir kt.

Be erdvės iliuziškumo, parkų architektūra pasižymėjo dirbtinio meninio laiko objektais: pavyzdžiui, Šenbruno rūmuose Vienoje pastatyti dirbtiniai romėnų griuvėsiai (archit. Johannas Ferdinandas Hetzendorfas von Hohenbergas, 1778), Sanssouci rūmų komplekse statyti vartai su obelisku, ant kurio imituoti egiptietiški rašmenys (archit. Georgas Wenzelasas von Knobelsdorffas, skulpt. Friedricho Christiano Glumė's dirbtuvės, 1747), taip pat antikinė šventykla (archit. Carlas von Gontardas, 1768–1769), romėnų pirtys (archit. Karlas Friedrichas Schinkelis,

1834–1840), „Ruinenberg“ dirbtiniai antikiniai griuvėsiai (archit. Peteris Josephas Lenné, Georgas Wenzelasas von Knobelsdorffas, Ferdinandas von Arnimas, teatro scenos dekoracijų dail. Innocente Bellavite, 1780–1846), italų romanikos stiliaus Taikos protestantų bažnyčia (archit. Ludwigas Persius, 1845–1854) ir Oranžerijos rūmai, imituojantys italų Renesanso vilų stilių (archit. Friedrichas Augustas Stüleris, Ludwigas Ferdinandas Hesse, 1851–1864). Visai netoliese, bet jau pietų Berlyno teritorijoje, pastatytas apgriuvusios anglų pilies formos Pfaueninsel dvaras su gotikos griuvėsių formos pienine (archit. Johannas Gottliebas Brendelis (?), 1793–1797). Panašūs – dirbtiniai bokšto griuvėsiai pastatyti Tsarskoe Selo (archit. Jury Veltenas, 1771).

Tokia dirbtinės architektūros tradicija pasiekė ir Abiejų Tautų Respubliką. Valdovo Stanislovo Augusto Poniatovskio rezidencijos – Lazienkų rūmų – parke statyta Dianos (Sibilės) šventykla (archit. Jakubas Kubickis, apie 1820), dirbtiniai amfiteatro griuvėsiai (archit. Janas Chrystianas Kamsetzeris, 1790–1793), klasikinės apvalios šventyklos formos vandens bokštas (archit. Janas Christianas, 1777–1778 ir 1822) ir egiptiečių šventykla (archit. Jakubas Kubickis, 1822). Radvilų



šeimai priklausiusiame Arkadijos dvare tarp Lovičiaus ir Neboruvo miestų Lenkijoje statyti dirbtiniai akveduko griuvėsiai (archit. Szymon Bogumił Zugas, 1784), magistro namo griuvėsiai (archit. Szymon Bogumił Zugas, Franciszek Maria Lancis, 1795, rekonstruoti XIX a. vid.), gotikos stiliaus namas (archit. Aleksanderis Orłowski, Szymon Bogumił Zugas, 1795–1797), Sibilės grotos (archit. Szymon Bogumił Zugas, 1781), hierarcho šventykla (archit. Szymon Bogumił Zugas (?), apie 1783), Dianos šventykla (archit. Szymon Bogumił Zugas, 1783) ir amfiteatras (archit. Henrykas Ittara, 1801).

Parkuose kurta meninė fikcija pakito Romantizmu, kada terminas „groteskas“ įgavo kitokią prasmę. Jį pradėta taikyti keistiems, stebinantiesiems, bjauriems, nemaloniems ar šlykštiems dalykams nusakyti. Toks neįprastumo kriterijus aktualizuotas kaip atskira meninė kryptis: pagrindiniu meno kriterijumi tapo emocinis poveikumas, o ne harmonija, akcentuota Renesanso soduose bei Baroko ir Klasicizmo parkuose.

Pagrindiniai Romantizmo meniniai principai suformuluoti filosofo Edmundo Burke'o traktate *Filosofinis mūsų prakilnumo ir grožio idėjų kilmės tyrinėjimas* (1757), kur remtasi Antikos filosofo Longino traktato teiginiais, kad estetinį malonumą gali žadinti ne tik grožio, bet ir prakilnumo suvokimas. Prakilnumo sampratą Burke'as susiejo su tokiomis atstumiančiomis ypatybėmis kaip nesaikingas dydis, tamsa ar begalinis išstėjimas<sup>26</sup>. Taip iš naujo aktualizuotos Bomarzo Šventojoje giraitėje išreikštos disharmonijos idėjos. Šią koncepciją įgyvendino Désert de Retz parke Prancūzijoje (architektas-savininkas François Racine'as de Monville'is (?), François Barbier, 1781). Spėjama, kad šis parkas buvo įkvėptas fantasmagorišką architektūrą vaizduojančių architekto ir grafiko Giovanni'o Battistos Piranesi'o (1720–1778) graviūrų. Jis buvo kupinas tokių masonų įvaizdžius perteikiančių ir pramogų parkui priskirtinų pastatų kaip piramidės formos

26 William Vaughan, *Romantizmas ir menas*, iš anglų k. vertė Irena Varnaitė, Singapūras: R. Paknio leidykla, 2000, p. 32–33.

ledainė, obeliskas, gotikinės bažnyčios griuvėsiai, atsisukęs namelis, kinų paviljonas, dirbtinė „laimės sala“, nefunkcionalus pieninė su valstiečių kotedžu, totorių palapinė, imituojanti medžiagą, bet pagaminta iš plieno ir kt. Šiame sode viskas buvo intencionaliai apgaulinga, o labiausiai lankytojus priblokšti turėjo 25 m aukščio nulaužtos kolonos formos pastatas. Tuo metu buvo madinga žavėtis per archeologinius tyrimus aptiktų griuvėsių didingumu, o *Nulaužtos kolonos* pastato architektūra didingumo idėją perteikė pažodžiui – versdama lankytoją įsivaizduoti neva kažkada stovėjusią visas žmogiško mastelio ribas viršijančią šventyklą<sup>27</sup>. Taip apeliuota į stebėtojo emocinio komforto ribas viršijančius šokiruojančius pastatus. Nors originali *Nulaužtos kolonos* pastato intencija buvo iliustruoti ezoterines masonų judėjimo tiesas, ji galima priskirti prie vienu pirmųjų sensacijos, arba naujienybės architektūros, pavyzdžių. Šį projektą galima drąsiai lyginti su vėlesniu pastatu *Chicago Tribune* (pirmojo projekto autorius archit. Adolfas Loosas, 1924; įgyvendinto projekto autorius archit. Robertas A. M. Sternas, 1980).

Istorinių rezidencijų sodų kaprizai nebuvo praeities ar svetimos kultūros architektūros kopijos – veikiau imitacijos, įformintos pagal vyraujančią šių aspektų suvokimą. Tokių butaforinių pastatų statyba kūrė savotišką paradoksą, kuomet gamtos užvaldytų „sugriautų“ arba dirbtinai senesnių statinių meninis laikas visiškai prieštaravo natūralaus architektūros objektų gyvavimo esmei. Funkcijos neturinčių kaprizų tradicija taip pat suliejo ribas tarp architektūros ir dailės, kadangi juos projektuoti galėjo ir dailininkai ar teatro dekoratoriai. Tokie objektai galėjo įgauti neregėtą mastelį – pavyzdžiui, Bavarijos karaliaus Liudviko II funduotą Noišvanšteiną (1883–1886) ir Sakalų akmenis<sup>28</sup> pilį (nepastatytą) projektavo scenos

27 Ronald W. Kenyon, *Monville: Forgotten Luminary of the French Enlightenment*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013, p. 116.

28 Vok. Falkenstein.

dekoracijų dailininkas Christianas Jankas (1833–1888). Tokių iracionalių rezidencijų statyba lėmė Liudviko II žlugimą, o pati rezidencijų sodų architektūros tradicija, monarchijoms silpnėjant, pasiekė pabaigą. Tačiau suformuluoti pagrindiniai šios architektūros principai buvo perimti ir aktualizuoti ir vėlesniais laikais.

#### ĮTAKA MODERNIAJAI IR ŠIUOLAIKINEI ARCHITEKTŪRAI

Žlugus daugelio Europos šalių monarchijoms, iracionali privačių rezidencijų sodų paviljonų architektūra nustojo aktualumo. Buvę privatūs sodai tapo viešaisiais parkais, kuriuose tęstas „sensacijos architektūros“ žanras. Šiam žanrui ženklios įtakos turėjo parkuose organizuotos mugės ir kiti vieši renginiai. Kai kurie šių pastatų buvo tokie vizionieriški, kad iš esmės pakeitė tolesnę architektūros raidą. Tai trumpoms parodoms suprojektuoti didelio mastelio iracionalūs pastatai – Haid Parke Londone stovėję Krištolo rūmai (archit. sodininkas Josephas Paxtonas, 1850–1851), davę pradžią gausiai įstiklintai architektūrai, ir Paryžiaus Marso laukuose pastatytas Eifelio bokštas (archit. Stephenas Sauvestre'as, inžinieriai Maurice'as Koechlinas, Émile'is Nouguieras, 1887–1889), kur sumaniai išnaudotos lengvos metalo konstrukcijos<sup>29</sup>.

Šie pastatai – kaip ir didikų kaprizai – neturėjo konkrečios racionalios paskirties, išskyrus stebinti parodų lankytojus. Vis dėlto šių pastatų meninė koncepcija buvo orientuota į industrinės ateities įvaizdžius. Tokiu būdu viešuosiuose parkuose organizuotos parodos tapo erdvėmis naujoms vizionieriškoms architektūros koncepcijoms pristatyti. Įvairiose parodose pristatyti pirmieji modernizmo architektūros darbai, kurti kaip konceptualūs paviljonai, pavyzdžiui: 1914 m. Bruno Tauto (1880–1938) suprojektuotas stiklo paviljonas „Werkbund“ parodai Kiolne, 1924 m. Le Corbusier

(1887–1965) suprojektuotas „Naujosios dvasios paviljonas“ (*Pavillon de l'Esprit Nouveau*) Paryžiaus dekoratyviojo meno parodai (*Paris Exposition des Arts Décoratifs*), 1929 m. Mieso van den Rohe's (1886–1969) suprojektuotas „Vokiečių paviljonas“ Pasaulinėje mugėje Barselonoje ir 1939 m. Oscaro Niemeyerio (1907–2012) bei Lúcio Costos (1902–1998) suprojektuotas Brazilijos paviljonas Pasaulinėje mugėje Niujorke. Kitaip nei į praeitį orientuotas meninis laikas, šių objektų koncepcija buvo orientuota į ateitį, progresą, statybos ir technologijų revoliuciją.

Tarpukario Lietuvoje tokia fikcinio laiko idėja buvo panaudota Vytauto Didžiojo karo muziejaus sodelio Kaune architektūroje (archit. Vladimiras Dubeneckis, Karolis Reisonas ir Kazimieras Kriščiukaitis, 1929–1936). Muziejaus sode išdėstyti elementai – Laisvės paminklas, amžinosios ugnies aukuras su vaidilutės atvaizdu ir nežinomo kareivio kapu, kryžių kalnelis ir tautai nusipelnusių asmenų biustai – aiškiai įformina šią erdvę kaip savotišką Lietuvos panteoną. Tačiau komplekso architektūroje pabrėžtas fiktyvus laiko – senovės ir inovacijos – derinys. Muziejaus kompoziciją grindžia Renesanso principai – iš esmės tai modernizuotas *palazzo*, t. y. simetriško plano pastatas su atiku ir dviem išryškintais kraštiniais rizalitais bei atskirai stovinčia kampanile. Šį išpūdį dar labiau sustiprina raiškūs išoriniai pagrindinio įėjimo laiptai, ties kuriais stovi iš Astravo dvaro atvežtos Medici liūtų skulptūrų Florencijoje replikos, bei atvira šoninė arkada. Istoriškumo išpūdį dar labiau sustiprinti turėjo į Vytauto Didžiojo atminimą orientuoti elementai.

Pirmieji architekto Vladimiro Dubeneckio eskizai rodo, kad pastatas galėjo turėti smailiaarkius langus ir kuorus, kurie turėjo dar labiau išryškinti pagrindinio fasado panašumą į Gediminaičių stulpus<sup>30</sup>. Menų sintezę sodelio architektūroje iliustruoja tai, kad joje bandyta įforminti Mikalojaus Konstantino Čiurlionio paveikslų motyvus. Dubeneckio eskizuose fiksuota, kad

29 Algimantas Mačiulis, *Architektūra: stiliai, kompozicija, menų sąveika*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997, p. 96.

30 Projekto iliustracija, in: *Naujas žodis*, Kaunas, 1930, nr. 23–24.



5. Michael Hansmeyer, lazeriu pjautos paviljono kolonos, 2010, in: *Architizer*, [interaktyvus], [žiūrėta 2017-10-29], <https://architizer.com/blog/mad-out-of-hand/>

Michael Hansmeyer, *Laser-cut columns of a pavilion*, 2010

priešingas pastato fasadas (korpusas, kuriame įsikūręs M. K. Čiurlionio dailės muziejus) simbolizuoja karūną iš paveikslų *Rex* (1909) ir *Karalių pasaka* (1909)<sup>31</sup>. Muziejaus sodelyje galima įžiūrėti ir daugiau Čiurlionio paveikslų motyvų.

Virš Karo muziejaus sodelio galime regėti ant Žaliakalnio šlaitų pastatytą Prisikėlimo bažnyčią (archit. Karolis Reisonas, 1933–1940). Karo muziejus ir Prisikėlimo bažnyčia sumanyti kaip vientisas kompleksas. 1922 m. pasiūlyta, kad nepriklausomos Lietuvos simboliu turėtų tapti naujai pastatyta katalikų bažnyčia, turėjusi iškilti vietoje ant kalvos stovėjusio, caro valdžią simbolizavusio pabūklo. Bažnyčios šventorių su Karo muziejaus sodu turėjo jungti Aušros alėja, dekoruota įvairias Lietuvos istorijos scenas vaizduojančiais

skulptūriniais reljefais<sup>32</sup>. 1928 m. surengtas konkursas, kuriame nugalėtojo neišrinko, tačiau bažnyčios projektuotoju pasirinktas latvių kilmės architektas Reisonas.

Konkursinis Reisono projektas buvo fantastinis ir siurrealus – jis vaizdavo bažnyčią su dviem smilkyklėmis vainikuotais bokštais ir zikurato formos stogu<sup>33</sup>; tai buvo aiški nuoroda į Čiurlionio paveikslus *Auka* (1909) ir *Altorius* (1909). Antrasis Reisono projektas buvo ne mažiau fantastiškas – neoklasicizmo bruožų, vėliau neogotikinė bažnyčia turėjo 83 m aukščio spiralės formos bokštą, vainikuotą 7 metrų aukščio prisikėlusio Kristaus skulptūra<sup>34</sup>. Šis projektas vėl buvo

31 In: Kauno apskrities archyvas, f. 156, ap. 1, b. 25, . 9.

32 Morta Baužienė, „Architektas Karolis Reisonas. Didžiausio Lietuvos nepriklausomybės dešimtmečio paminklo autorius“, in: *Žemaičių žemė*, Palanga, 2007, nr. 4, p. 48.

33 Projekto iliustracija, in: *Meno Kultūra*, Kaunas, 1928, nr. 7–8, p. 18.

34 Morta Baužienė, *op. cit.*, p. 47; Jolita Kančienė, „Prisikėlimo bažnyčia. Kaunas“, in: *Archiforma*, Vilnius, 1999, nr. 3, p. 84–86.

aiški nuoroda į Čiurlionio paveikslą – *Pilies pasaka* (1909). Projektas sukėlė visuotinį skandalą ir buvo iš esmės per brangus įgyvendinti. Tuomet 1933 m. Reisonas pristatė visiškai kitokį, *art deco* stilistikai artimą, Prisikėlimo bažnyčios projektą, kuris realizuotas kaip didžiausia bazilika visose Baltijos šalyse.

Nors stilistika kitokia, bažnyčios architektūrą vis tiek galima traktuoti kaip „čiurlionišką“. Vienas esminių Čiurlionio paveikslų kompozicijos elementų yra kontrapunktas – to paties elemento kartojimasis priešingame plane ar planuose<sup>35</sup> (žr. paveikslus *Mintys, Pasaulio sutvėrimas XI, Allegro (Saulės sonata), Diena, Tiltai (Fantazija), Fuga* ir kt.). Kitame kampe virš Karo muziejaus pastato iškilusios Prisikėlimo bažnyčios siluetą sodelyje atkartoja laiba kampanilė ir vertikalus *Laisvės* paminklas, kurio pjedestalo autorius taip pat buvo Reisonas. Pirmesniame Prisikėlimo bažnyčios projekte bokštas turėjo tarnauti kaip pjedestalas prisikėlusio Kristaus skulptūrai – tokia idėja realizuota *Laisvės* paminkle, tik sumažintu masteliu. Tokiu būdu – per asociacijas su Čiurlionio paveikslais – Karo muziejaus sodas kompoziciškai jungiasi su Prisikėlimo bažnyčia, nors numatytoji jungianti ašis – Aušros alėja – niekada nerealizuota.

Šitaip Karo muziejaus sodelyje realizuota tautinius motyvus perteikianti meninė fikcija. Dvejopas – į praeitį ir inovaciją – orientuotas meninis laikas padėjo įforminti idėją, kad ką tik įkurta Lietuvos Respublika yra validi kultūrine prasme ir sykiu orientuota į pažangias Europos valstybes. Tokie išskirtiniai sprendimai galėjo rasti tik todėl, kad Karo muziejaus kompleksas projektuotas atsižvelgiant tiek į istorinių reprezentacinių Renesanso sodų, tiek į viešuosiuose parkuose kuriamos inovatyvios architektūros tradicijas. Mačiulis ir Buivydas Karo muziejų priskyre iracionaliosios architektūros gretoms<sup>36</sup>.

Greta modernizmo judėjimo, XX a. pr. architektūroje skleidėsi alternatyvios raiškos idėjos, kurios išnaudojo tiek paviljono tipologiją, tiek modernistinėje architektūroje nepriimtina sąryšį tarp skulptūros ir architektūros. 1959 m. skulptorius ir architektas Frederickas Johnas Kiesleris (1890–1965) suprojektavo *Begalinio namo* skulptūrą. Pasak architekto,

Begalinis namas vadinosi „begaliniu namu“, nes „visi galai formoje jungiasi ir jungiasi be galo, <...> [kurio forma] ne amorfinė, bet laisva nuo bet kokių formų. <...> jausminga kaip moters kūnas, kontrastuojantis su vyriška aštrių kampų architektūra. <...> Kai ateina momentas ir mes norime patraukti sieną, laisviau kvėpuoti – taip, tada, kai norime aukštesnių lubų, ar kad visa erdvė įgautų visai kitokią formą, – čia pasirodo Begalinis namas.<sup>37</sup>

Nors *Begalinį namą* planuota pastatyti tikru masteliu vieniems metams Moderniojo meno muziejaus Niujorke kieme, dėl kaštų projektas tepasiekė koncepcijos stadiją. Plastiškų gamtinių formų aktualizavimas priminė Barselonoje Antonio Gaudí'o (1852–1926) suprojektuotą Guelio parką (1900–1914). Šio parko atgarsius galima matyti ir austrų kilmės Naujosios Zelandijos dailininko ir architekto Friedensreicho Hundertwasserio (1928–2000) bei lenkų kilmės vokiečių dailininko ir architekto Engelberto Kremserio (g. 1938) kūryboje. 1985 m. Kremserio suprojektuota kavinė „Café am See“ Britzer Garten parke Berlyne iš dalies primena Guelio parką. Autorius kūrė fotomontažus, vaizduojančius sudėtingos geometrijos biomorfinius paviljonus, kurių dėl tuometinės statybų technologijos ribotumų nebuvo galima įgyvendinti.

Taip pat ir pasaulinėse parodose pristatyti pokario modernizmo architektūros objektai, tokie kaip

35 Liudvika Pociūnienė, Petras Savickis, „Televizijos laida Čiurlionio kodas“, 11 dalis, iš ciklo *Laiko ženklai*, in: LRT Mediateka, [interaktyvus], 2009, [žiūrėta 2018-02-13], <http://www.lrt.lt/mediateka/irasas/26577/laiko-zenklai-ciurlionio-kodas-xi-d>.

36 Rimantas Buivydas, *op. cit.*, p. 74; Algimantas M. Mačiulis,

„Iracionalumo apraiškos XX a. užsienio ir Lietuvos architektūroje“, p. 157.

37 Stephen Phillips, „Introjection and projection, Frederick Kiesler and his dream machine“, in: *Surrealism and Architecture*, sud. Thomas Mical, New York: Routledge, 2005, p. 149–151.



6. Gediminas ir Nomedas Urbonai, *Pelkių paviljonas* Venecijos 2018 m. Architektūros bienalei, 2017, vizualizacija, Laimono Zako nuotrauka, in: *15min.lt* [interaktyvus], [žiūrėta 2017-10-29], <https://www.15min.lt/kultura/naujiena/vizualieji-menai/menininkas-gediminas-urbonas-venecijos-architekturos-bienale-galima-prilyginti-olimpinems-zaidynems-929-866238>, LATGA, Vilnius 2018  
Gediminas and Nomedas Urbonas, *Swamp Pavilion* for the Venice Biennale of Architecture in 2018, 2017, visualisation

„Philips“ paviljonas Tarptautinėje parodoje Briuselyje (archit. Le Corbusier, 1958), Šveicarų armijos paviljonas Šveicarijos parodoje (archit. Janas Bothas, Carlos Fingerhuthas, 1964), Kanados paviljonas 1964 m. „Expo“ parodoje (archit. Rodas Robbie, Colinas Vaughanas), JAV paviljonas 1967 m. „Expo“ parodoje (archit. Buckminsteris Fulleris) buvo ženkliai nutolę nuo tuo metu visuotinai priimtoms funkcionalizmo estetikos ir artimi ekspresionizmo bei blobizmo architektūros kryptims. Tokia tradicija lėmė tai, kad pati sąvoka „parkas“ šiandien naudojama ženklini nebe tik želdynams, bet ir konceptualia architektūra įformintoms erdvėms.

Dekonstruktyvizmo krypties architektas Bernardas Tschumis (g. 1944) 1984–1987 m. sukūrė Viletės parką Paryžiuje, kuriame meninę fikciją kuria tokios vietos kaip Kinematikos promenada, Vėjo ir Kopų sodas, Rūko sodas, Veidrodžio sodas ir Vaikiškų Baimių

sodas, sukurtas skirtingų dizainerių. 2007 m. šešiolika kvietinių architektų suprojektavo Dzinhua architektūros parką Kinijoje, kurio paviljonai išsiskiria neįprasta morfologija. Būtent mažo mastelio paviljonus galima panaudoti siekiant eksperimentuoti su architektūros inovacijomis.

2009 m. architektas Andrea Morgante (g. 1972) pirmą kartą panaudojo 3D spausdintuvą, kad sukurtų 3 m aukščio paviljoną. 2008 m. architektai Alanas Dempsey ir Alvinas Huangas suprojektavo „[C] space paviljoną“ Architektų sąjungos architektūros mokyklos Londone kieme. Šio paviljono architektūra paprastesnė: 3D spausdintuvu išspausdinti plokšti kreivalinijiniai paviršiai, surinkti į tūrinę kompoziciją. Katalonijos pažangiosios architektūros institutas (IAAC) 2016 m. 3D spausdintuvu pagamino 12 m ilgio pėsčiųjų tiltą Alcobendas kvartalo parke Madride, Ispanijoje. Šis tiltas šiuo metu yra didžiausias šia

technologija įgyvendintas architektūros objektas – tačiau trimačių objektų spausdinimo technologija plėtojama toliau.

Kolumbijos universiteto dėstytojas architektas Michaelas Hansmeyeris (g. 1973) kuria konceptualią architektūrą, kuri apskaičiuojama kompiuteriu, tačiau nėra paprastai įgyvendinama. Vienas konceptualių architekto projektų – 2010 m. pagamintos neįtikėtinais sudėtingos, iki 16 000 briaunų turinčios geometrizuotos kolonos. Joks 3D spausdintuvas negalėtų realizuoti tokio sudėtingo objekto, tačiau kompiuterinis projektavimas leidžia Hansmeyerui padaryti tūkstančius plokščių tokio sudėtingo objekto pjūvių. Konceptualų ultramodernių kolonų projektą architektas realizavo išpjaudamas šių pjūvių profilius iš kartono. Galutinis rezultatas iš į vieną objektą surinktų profilių – fantastiškos raiškos objektai, kurie turi pakankamą laikomąją gebą, kad tarnautų kaip laikinas paviljonas.

2014 m. Vestminsterio architektūros studentas Joshas Haywoodas festivaliui *Degantis žmogus* suprojektavo Hayam saulės šventyklą – įmantrų lazeriu pjautą medžio plokščių paviljoną, ornamentuotą islamui būdingu ornamentu.

Belgų menininkas Wimas Delvoye (g. 1965) kuria įmantrią gotikos architektūrą primenančius lazeriu pjautus objektus. Autorius gotikai būdingą ornamentinį ažūrą pritaiko mažosios architektūros objektams: pavyzdžiui, plieninė Mona kopyčia Tasmanijoje (2012) ir Venecijos bienalėje pristatytas 10 m aukščio „Bokšto“ paviljonas (Torre, 2009). Šios technologijos ateityje gali būti išstobulintos ir panaudotos didelio mastelio architektūros objektams, tačiau šiuo metu pasitelkiamos tik nedidelio mastelio sodų ir parkų architektūrai.

Kaip per šimtmečius susiformavusi sodų architektūros tradicija ir XIX a. pab.–XX a. susiformavusi viešuosiuose parkuose vystomų vizionieriškų sprendimų tradicija veikia šiuolaikinės architektūros raidą, geriausiai rodo menininkų Nomedos ir Gedimino

Urbonų kuriamas „Pelkių paviljonas“ 2018-ųjų Venecijos bienalėje. 2017 m. Nacionalinėje dailės galerijoje vykusiame paviljono pristatyme autoriai paviljono architektūrą grindė iracionaliosios architektūros bruožais – neapibrėžtumu, nepraktiškumu ir artumu stichiškoms gamtos formoms.

Autoriai teigia, kad urbanistine prasme pats Venecijos miestas yra iracionalus: dėl pirklių vizionieriškumo ir ypatingų inžinierių pastangų ši vieta atsirado neįmanomoje vietoje – tiesiog pelkėje ant vandens. Venecijos centras – *Giardini della Biennale* (ital. *Bienalės sodas*). Šioje vietoje įvyko pirmoji žemės ūkio paroda, kur didžiausią geopolitinę galią turėjusios šalys pasistatė stacionarius paviljonus. Vėliau ši paroda išaugo į Venecijos bienalę, tačiau, nors buvo suplanuota išvystyti didesnę teritoriją, dalis jos taip ir liko pelke. Tarp galingų šalių pastatų neliko vietos įsiterpti mažesnės įtakos šalims, todėl galima traktuoti, kad jas reprezentuoja pelkė.

Autoriai čia įžvelgia įtampą tarp galios ir nacionalinės reprezentacijos ženklo – architektūros ir natūralios gamtos. Pelkė jų meninėje koncepcijoje išryškinama ir kaip simbolis to, kas žmogui visada atrodo kliūtis: modernizmo laikotarpio racionalaus planavimo ir kraštovarkos praktikoje pelkės buvo traktuojamos kaip maliarijos šaltinis, kliūtis vandens keliams bei žemdirbystei arba kaip tiesintinos upių vagos. Toks racionalizavimas nulėmė atsakomuosius reiškinius: dirvos eroziją, bioįvairovės nykimą ir ryšio tarp žmogaus ir dirvos bakterijų sunykimą. Tačiau autoriai šiuos reiškinius traktuoja ne tik kaip ekologijos problemas, bet kaip ir tarptinklinių iracionalių gamtinių ryšių tarp mūsų ir nesąmoningų gamtos dėsnių pažeidimą. Numatomą pelkės paviljoną autoriai taip pat sieja su šimtmečiais trukusia architektūros kaprizų tradicija – teigia, kad šie paviljonai turėjo tam tikrą pedagoginę funkciją. Dėl šios priežasties jie taip pat siekia orientuotis į edukaciją, savo kūrinių vadindami ne architektūra, bet instaliacija. Dailininkai apskritai siekia sukurti neapibrėžtą kūrinių, kuris atspindėtų logikos,

žmogaus ir nežmogaus žinių, meno, mokslo, architektūros, urbanistikos ir visų disciplinų hibridiškumą<sup>38</sup>.

Šiame konceptualiaame projekte matome pasikar-tojančius iracionaliosios architektūros principus: paviljono architektūrą kuria ne architektai, bet menininkai, jo raiška priešina natūralias gamtos formas ir sąmoningą žmogaus darbą. Paviljonas nepasižymės architektūros darbams būdinga tektonika, tačiau nebus ir tikra pelkė – veikiau imitacija, prilygstanti architektūros kaprizams. Vis dėlto „Pelkės paviljonas“, net neatitinkdamas pačių pagrindinių architektūros kriterijų, geba perteikti itin aktualias šiuolaikinės architektūros ir net urbanistikos temas – jį iš esmės galima laikyti dearchitektūros pavyzdžiu, kviečiančiu mąstyti, ar esame pasirengę modifikuoti statybos formas, atsižvelgdami į tai, jog mūsų kasdienybėje neišvengiamai bus vis daugiau vandens. „Bienalės sode“ kuriamą „Pelkės paviljoną“ galima laikyti iracionaliosios sodų ir parkų architektūros tąsa; tai įrodo, jog ši tradicija iki šiol išlaikė turėtą eksperimentų erdvės statusą.

## IŠVADOS

Įvairiais atvejais kaip architektūros pagrindinės ypatybės įvardijama: atskirtis nuo gamtinės aplinkos (architektūra yra žmogaus logiško mąstymo, skirtingo nuo stichiškos gamtos, rezultatas), atskirtis nuo kitų menų (kitaip nei skulptūroje, pagrindiniai architektūros komponentai yra tektonika, proporcijos, mastelis ir racionalumas), sąsaja su realybe (tipologija, kontekstualumas, funkcionalumas ir konstruktyvinė logika) bei aiški architektūros meninė raiškos klasifikacija (dažnai teigiama, kad architektūros kūriniai turi atitikti bendrą stilistinę raidos kontekstą).

Aiškiai apibrėžiamiems architektūros meniniams principams priešinama iracionalioji architektūra. Ji

niekada nesireiškė kaip atskiras stilius ar kryptis – vien kaip pastovi per visą istoriją egzistavusi meninė alternatyva. Iracionaliosios architektūros meninėje koncepcijoje galima pastebėti siekį grįžti prie pirmykštės kūrybinio proto būsenos, kuri reiškiasi impulsyvumu ir improvizacija, žavėjimusi per atsitiktinumą susiformavusiomis gamtinėmis formomis, tikrovės iškraipymo ar iliuziškumo priešininimą racionaliam protui.

Sodų architektūra, neturėjusi itin reikšmingos praktinės paskirties, istoriškai tapo palankia terpe tokiems meniniams principams plėtoti. Menkstant didikų įtakai, sodų architektūros tradicija transformavosi į visuomenės pramogai skirtos parkų architektūros tradiciją. Ši tradicija leido rasti naujiems architektūros žanrams – tokiems kaip sensacijos architektūra – ar kurti vizionieriškus konceptualius projektus, kurie turėjo milžiniškos įtakos statybų technologijų ir inovatyviosios architektūros raidai.

Nors tikslai ir skirtingi, visoje istorijos tėkmėje galima pastebėti bendrus iracionaliosios architektūros principus. Vienas iš pagrindinių principų – meninės fikcijos sureikšminimas. Tokiai fikcijai sukurti dažnai buvo pasitelkiama žmogaus kurtų ir gamtinių formų sintezė, menų sintezė, daugiasluoksniškumas, multikultūriškumas ir svetimų kultūrų interpretacija bei realybei alternatyvios erdvės ir alternatyvaus laiko (orientuoto į praeitį arba ateitį) kūrimas.

Sodų (vėliau – viešųjų parkų) tradicija ženkliai veikė iracionaliosios architektūros raidą nuo seniausiųjų laikų iki šių dienų. Dar Antikos ir vėlyvojo Renesanso laikotarpiu suformuoti iracionaliosios architektūros meniniai principai pasireiškia ir šiuolaikinėje architektūroje, kuomet suliejamos ribos tarp architektūros bei skulptūros ar dizaino objektų bei gretinamos ar priešinamos gamtiškos ir žmogaus suprojektuotos formos. Kaip ir istoriniais laikais, parkų architektūra išliko eksperimentų erdve: paviljonams yra išbandomos naujos kompiuterinės projektavimo technologijos, kurių kol kas negalima pritaikyti didelio mastelio pastatams. Taip šiuolaikinė architektūra palaiko

38 Nomeda ir Gediminas Urbonai, *Pelkė: mūsų smegenys, planetos inkstai ir bendrabūvio architektūra*: paskaita, iš ciklo „Architektūros [pokalbių] ciklas“, in: *Vimeo*, [interaktyvus], 2017, [žiūrėta 2018-02-13], <https://vimeo.com/239608821>.

tradiciją, kada vizionieriškas idėjas pirmiausia bando ma pritaikyti utilitarios paskirties neturintiems arba mažo mastelio paviljonams. Dėl tokių dėsnų ir meninės koncepcijos tapatumo sodų architektūros tradiciją galima laikyti svarbiu iracionaliosios architektūros raidos veiksniumi.

Gauta 2017 11 02

#### LITERATŪRA

*Antikos žodynas*, redagavo Dalia Staškevičienė, iš vokiečių k. vertė Antanas Trakymas, Vilnius: Alma littera, 1996.

Baridon Michel, *A History of the Gardens of Versailles*, translated by Adrienne Mason, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003.

Baužienė Morta, „Architektas Karolis Reisonas. Didžiausio Lietuvos nepriklausomybės dešimtmečio paminklo autorius“, in: *Žemaičių žemė*, Palanga, 2007, nr. 4, p. 46–50.

Buivydas Rimantas, „XX a. architektūra: iracionalizmas“, in: *Archiforma*, Vilnius, 1999, nr. 2, p. 71–77.

Cohen Beth, „The Grotte of Isabella d’Este reconsidered“, in: *The Rediscovery of Antiquity, the Role of the Artist*, edited by Jane Fejfer, Tobias Fischer-Hansen, Annette Rathje, Copenhagen: Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen, 2003, p. 323–370.

Cowen Pamela, *A Fanfare for the Sun King: Unfolding Fans for Louis XIV*, London: Third Millennium Publishing, 2003.

Čereškevičius Sigitas, „Svarbiausios architektūros objekto kokybės vertinimo ypatybės“, in: *Konferencijos „Architektūros kokybės kriterijai ir jų teisinė reikšmė“ pranešimų santraukų rinkinys*, 2014, p. 27–29.

Dunbabin Katherine M. D., *Mosaics of the Greek and Roman World*, Cambridge, New York, Melbourne, Cape Town, Singapore, São Paulo: Cambridge University Press, 1999.

Freiberg Jack, *Bramante’s Tempietto, the Roman Renaissance and the Spanish Crown*, New York: Cambridge University Press, 2014.

Kančienė Jolita, „Prisikėlimo bažnyčia. Kaunas“, in: *Archiforma*, Vilnius, 1999, nr. 3, p. 84–86.

Kenyon Ronald W., *Monville: Forgotten Luminary of the French Enlightenment*, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013.

Mačiulis Algimantas, *Architektūra: stiliai, kompozicija, menų sąveika*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 1997.

Mačiulis Algimantas M., „Iracionalumo apraiškos XX a. užsienio ir Lietuvos architektūroje“, in: *Urbanistika ir architektūra / Town Planning and Architecture*, Vilnius, 2010, nr. 34 (2), p. 151–160.

Opper Thorsten, *Hadrian: Empire & Conflict*, London: Harvard University Press, 2008.

Phillips Stephen, „Introjection and projection, Frederick Kiesler and his dream machine“, in: *Surrealism and Architecture*, edited by Thomas Mical, New York: Routledge, 2005, p. 140–155.

Rifkind David, „Post-Modernism: Critique and Reaction“, in: *A Critical History of Contemporary Architecture 1960–2010*, edited by Elie G. Haddad, David Rifkind, Dorchester: Ashgate, 2015, p. 31–50.

Sear Frank, *Roman Architecture*, Abingdon: Routledge, 2008.

Vasari Giorgio, *Vasari on Technique*, translated by Louisa S. Maclehorse, New York: Dover Publications, 1960.

Vaughan William, *Romantizmas ir menas*, iš anglų k. vertė Irena Varnaitė, Singapūras: R. Paknio leidykla, 2000.

Vitruvius, *On Architecture*, translated by Richard Schofield, London, New York, Toronto, Dublin, Victoria, New Delhi, Johannesburg: Penguin Group, 2009.

Watkin David, *A History of Western Architecture*, China: Laurence King Publishing, 2015.

Wheeler Mortimer, *Romos menas ir architektūra*, iš anglų k. vertė Ona Daukšienė, Singapūras: R. Paknio leidykla, 1999.

Winter Frederick E., *Studies in Hellenistic Architecture*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2006.

## THE INFLUENCE OF THE GARDEN TRADITION ON THE DEVELOPMENT OF IRRATIONAL ARCHITECTURE

Gytis Oržikauskas

#### SUMMARY

KEYWORDS: irrationalism, garden architecture, historicist and novelty (sensationalist) architecture.

The article addresses the topic of the influence of garden (later, park) architecture on the development of irrational architecture. Irrationalism in architecture was not formed as a separate trend or movement, but served as a response to the attempt to universalize the main principles of artistic suggestion of architecture and to rationalize the construction process. Usually irrationalism is described by the categories of expressivity, decorativeness, sculptural character, unconventionality, intuition, individual approach, indefiniteness, randomness and synthesis of arts, and the emphasis on artistic fiction can be indicated as a common feature of irrational architecture. Gardens, in which the architectural expression of buildings was not



limited by functional requirements, were a favourable medium for implementing this principle in the course of history.

As a reactive trend, irrational architecture emerged already in early history. The villa of the Roman emperor Hadrian in Tivoli can be considered one of the first examples of irrational garden architecture. The villa conveyed the ruler's individual approach: it can be seen as a prototype of an entertainment park, in which architecture was removed from reality both in its fictional space and fictional past-oriented artistic time. Despite all this, architecture that embodied the emperor's ideas was innovative in terms of construction and engineering solutions. The ruins of this villa and the newly discovered Golden Palace of emperor Nero made a tremendous influence on late Renaissance artistic worldview. The image of architecture possessed by nature – grotesque – was expressed in garden pavilions as a symbol of the relation between random natural forms and creative human consciousness. As a manifestation of the synthesis of arts, not only architects, but also artists and sculptors were invited to create such buildings. The tradition of mannerist gardens was passed on to many parks of European rulers' residences via the Versailles, but the source of architectural follies can be directly related to Hadrian's villa.

As the influence of monarchies subsided, the parks of nobles' residences began to be transformed into public spaces. In these spaces, unconventional sensationalist or novelty architecture was created – the artistic time of architecture became future-oriented. Visionary architecture was presented in spaces for exhibitions and fairs. These spaces gradually became a substitute for public parks, and the buildings constructed there contributed to significant shifts in the development of architecture. Architectural parks remain an experimental space of artistically suggestive irrational architecture, in which the newest technologies that still cannot be applied in large-scale buildings are implemented. However, at the same time, the principles of juxtaposing natural and manmade forms, interdisciplinarity or synthesis of arts, and the emphasis on artistic fiction, formed in the tradition of garden architecture in the course of centuries, are still actualized in contemporary irrational architecture.