



redakcja

Bogusław Szuba • Tomasz Drewniak

Piękno w architekturze

Harmonia miejsca

*Piękno w architekturze.
Harmonia miejsca*



PAŃSTWOWA WYŻSZA
SZKOŁA ZAWODOWA W NYSIE

*Piękno w architekturze.
Harmonia miejsca*

Redakcja
Bogusław Szuba • Tomasz Drewniak

Presscom
Wrocław 2021

RECENZENCI

prof. dr hab. inż. arch. Wojciech Bonenberg
prof. dr hab. inż. arch. Adam Lisik

REDAKCJA TECHNICZNA

Wioletta Skubel

KOREKTA I SKŁAD

Ewa Bernat

PROJEKT OKŁADKI

Ryszard Szymończyk

FOTOGRAFIA NA OKŁADCE

Michał Kaczmarzyk oraz Pexels Gallery

TŁUMACZENIE Z JĘZYKA ANGIELSKIEGO

RHINO Spółka z o.o.



Minister
Edukacji i Nauki

Dofinansowano z programu „Doskonała nauka”
Ministra Edukacji i Nauki

© Copyright by Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa
w Nysie

ISBN 978-83-66248-93-9

Wydawca:

Presscom Sp. z o.o.
ul. Krakowska 29
50-424 Wrocław
tel. 71 797 48 07; fax 71 798 48 48
www.presscom.pl

Spis treści

Wstęp. Harmonia piękna i harmonia miejsca

Bogusław Szuba <i>Konceptualizacja</i>	9
Tomasz Drewniak <i>Analiza</i>	25

Część I. Harmonia miasta – od sztuki do rzeczywistości

Tatiana Goranskaya <i>Fikcyjne miasta Italo Calvino we współczesnych sztukach wizualnych</i>	43
Ping Zhou, Nina Kazhar <i>Wpływ kategorii „piękna” i „natury” na kształtowanie przestrzeni tradycyjnego chińskiego miasta i domu</i>	59
Svitlana Topylko, Ulyana Ivanochko <i>Zmiany w strukturze architektoniczno-planistycznej renesansowych miast Galicji od 1939 r. do lat dziewięćdziesiątych XX wieku</i>	74

Część II. Miejsca (w) przestrzeni publicznej

Jan Wrana <i>Transformacje stref centralnych miast według teorii Jana Gehla. Lubelskie spotkania z mistrzem</i>	91
Gordana Rovčanin Premović <i>Typologia i transformacja przestrzeni publicznych – wnętrza miejskie na przykładzie Podgoricy w Czarnogórze</i>	107

Część III. Miejsce jako wnętrze

Peter Schmid-Prakas, Gabriella Pál-Schmid <i>Piękno wnętrza architektonicznego – In-Side</i>	121
Marco Lucchini <i>Kto tworzy przestrzeń mieszkalną?</i>	137
Mieczysław K. Leniartek <i>Integralność estetyczna architektury współczesnego wnętrza w starym i nowym budynku</i>	156

Część IV. Dominanty miejsca

Grażyna Lasek

*Problematyka piękna a elementy szczególne w krajobrazie –
studium przypadków w otoczeniu miasta Bieruń* 179

Irina Cheredina, Ekaterina Rybakova

*Północny Terminal Rzeczny w Moskwie. Zabytek historyczny
i harmonia miejsca* 195

Irakli Kvaraia, Adam Ujma, Inga Iremashvili, Liana Giorgobiani

*Rekonstrukcja obiektów dziedzictwa historyczno-architektonicznego
na terenie miasta Tbilisi* 208

Alina Dittmann

*Harmonia przestrzeni w niemieckiej koncepcji nowożytnej turystyki
na przykładzie pierwszych przewodników turystycznych* 219

Część V. Tektonika miejsca

Hanna Michalak, Jerzy Suchanek

Dynamiczna harmonia w zmodularyzowanej przestrzeni 237

Anna Telatycka

*Harmonia dźwięku i architektury jako jedno z ważnych kryteriów
kształtowania przestrzeni człowieka* 250

Część VI. Przyjazna przestrzeń mieszkalna

Katarzyna Szmygin, Olga Górnik

*Współczesne osiedle mieszkaniowe – założenie urbanistyczne
na obszarze byłej zajezdni MPK w Lublinie* 267

Agata Pięt

Wybrane aspekty harmonii środowiska mieszkaniowego 278

Część VII. Dekoracja miejsca

Elżbieta Barbara Lenart

*Camillo Boito – architekt na drodze odkrywania piękna
w sztuce dekoracyjnej* 293

Konrad Urbanowicz

*Szkoło artystyczne jako istotny element składowy architektury
definiujący charakter wewnętrznych przestrzeni publicznych
i przestrzeni miejskich* 311

Część VIII. W kierunku trans-obiektywnej (transcendentalnej) estetyki miejsca

Miloš Milovanović

Pamięć postmodernistyczna. Studium wschodnioeuropejskiej estetyki 333

Henryk Benisz

Wola mocy w architekturze. Inspiracje Nietzscheańskie 357

Bogusław Szuba

Harmonia i mistyka Pustelni Albertyńskich na Kalatówkach w Zakopanem 381

Tomasz Drewniak

Pustka jako otwartość miejsca. Przyczynek do rozważań nad fenomenem kenozy w przestrzeni architektonicznej 409

Wstęp. Harmonia piękna i harmonia miejsca

Bogusław Szuba

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nysie

Konceptualizacja

Pojęcie piękna, powrót do źródeł

W pobliżu Bazyliki Mniejszej, Skarbca św. Jakuba, pomiędzy rynkiem a początkiem ulicy Wrocławskiej znajduje się jedno z najpiękniejszych i najbardziej kojarzonych z Nysą arcydzieł barokowej sztuki kowalskiej – Piękna Studnia¹. W zamysle autora tej wypowiedzi Piękna Studnia (przedstawiona na okładce książki, przewrotnie powiązana ze spadającą nań wodą) ma znaczenie symboliczne – powrotu do czerpania ze źródeł piękna i harmonii kształtowanej przez człowieka przestrzeni.

W przestrzeni historii ludzkiej myśli powstało wiele teorii piękna i powiązanej z nią harmonii dostrzeganej w wielu dziedzinach życia.

Pitagorejczycy byli autorami tzw. Wielkiej Teorii, według której piękno polega na proporcji części. Zgodnie z ich poglądami, piękno polegało na doskonałej strukturze, ta natomiast na proporcji, którą można określić za pomocą stosunków liczbowych.

Harmonia (zestrój i współmierność) ściśle odpowiadały tej teorii. Krytycy Wielkiej Teorii czynili próby utworzenia innych teorii piękna. Te w istocie rzeczy stały się jej uzupełnieniem, a nie zaprzeczeniem. Oto kilka z nich (Tatarkiewicz, 1998):

- Piękno polega na jedności w wielości. Jan Szkot Eriugena twierdził, że piękno świata polega na harmonii.
- Piękno polega na doskonałości. Tomasz z Akwinu używał tego pojęcia szczególnie w związku ze sztuką: „Obraz nazywany jest pięknym, gdy doskonale przedstawia rzecz”.
- Piękno polega na odpowiedniości, na dostosowaniu rzeczy do ich natury i celu. Piękne jest wszystko, co jest *aptum*, *decorum*, co właściwe, przystojne (w starożytności koncepcję tę reprezentowali w filozofii stoicy, w retoryce Cyceiron i Kwintylianus).

¹ Studnia jest jedną z najdawniejszych studni miejskich. Powstała najprawdopodobniej w czasie wojny trzydziestoletniej (1618-1648). Misterna, żelazna konstrukcja przykrywająca studnię została wykonana przez Wilhelma Hellwega, a jej odsłonięcia dokonano 15 września 1686 r. Mieszkańcy przestali z niej czerpać wodę z chwilą, gdy w Nysie oddano do użytku wodociąg – 1880 (Sikorski, 1999; Daniel, Zielonka, 2007).

- Piękno jest objawieniem się idei w rzeczach, objawianiem się „archetypu”, wiecznego wzoru, najwyższej doskonałości, absolutu (neoplatonicy, Plotyn, Pseudo-Dionizy, Albert Wielki).
- Piękno jest wyrażeniem psychiki, „kształtu wewnętrznego” (Plotyn). W myśl tej teorii podoba się nam tylko duch, tylko on naprawdę jest piękny, rzeczy materialne zaś są piękne, o ile są nim przesycane.
- Piękno jest w umiarze (Albrecht Dürer). Nadmiar i niedostatek psują rzecz. Piękno „leży pośrodku między dwoma krańcami” (Charles Alphonse du Fresnoy).
- Piękno jest w przenośni, polega na metaforze, na *parlar figurato*, tyle jest odmian sztuk pięknych, ile odmian przenośni (Emanuel Tesauro).

Nie sposób tu wymieniać, czy też opisywać wszystkie teorie piękna. Są one znane i dobrze opisane przez wielu teoretyków na świecie. Wśród cech piękna wydaje się, że harmonia zajmuje miejsce szczególne. Architekt francuski Blondel określał piękno jako „concert harmonique”. Sądził, że harmonia jest „źródłem, początkiem i przyczyną” zadowolenia, jakie daje sztuka (Tatarkiewicz, s. 147).

Człowiek w harmonii z naturą

Człowiek jest częścią świata natury, jednocześnie podlega wpływom systemów wartości wyznawanych w rodzinie, w grupach religijnych czy też w narodzie. Pojęcie piękna może się różnić wśród narodów, warstw społecznych, a nawet pojedynczych ludzi. W dużej mierze jest to odczucie subiektywne, niezmiernie trudno weryfikowalne, nieraz bardzo ulotne, zależne od doświadczeń indywidualnych postrzeganego otoczenia.

Są jednak przesłanki wskazujące na istnienie piękna obiektywnego, zawartego w świecie przyrody czy też w świecie człowieka ukształtowanego przez Stwórcę, kierującego się stwarzaniem rzeczy dobrych, w pełni wartościowych.

Symbolem piękna może być sam człowiek o harmonijnych, doskonałych proporcjach. Piękno to również dobro zawarte w głębi ludzkiej osobowości. Przejawia się w szlachetnych uczynkach człowieka, stosunkiem i postępowaniem wobec bliźnich. Piękno przejawia się również w ludzkiej wspólnocie, której funkcjonowanie oparte jest na partnerstwie, wzajemnym zrozumieniu, współpracy, oddaniu czy też poświęceniu.

Zjawiska zachodzące w naturze, mogą być kluczem postrzegania i poznawania piękna, pozytywnie inspirującego człowieka w kształtowaniu otoczenia. Można domniemać, że wpływ ten będzie skutkował powstawaniem związków i relacji elementów otoczenia wywołujących wśród użytkowników kształtowanej przestrzeni postrzeganie i doznawanie piękna.

„Kropla wody ociekając po stromej skale, szukając najdogodniejszych spadków, łąbi ją na przestrzeni wieków, omijając występy skalne i spadając po pionowej ścianie, rozbija siebie i skałę, drążąc coraz głębiej. Przyłaczające się zewsząd strumyki tworzą masę poruszającą się szybko i przemieszczającą kruszony po drodze materiał skalny w dół coraz dalej, osadzając go wreszcie w dolnym biegu rzeki w formie piaszczystych łach i wysepek. Elementem twórczym poprzez odejmowanie, a dodawanie w drugim miejscu, jest ruch wody. Rezultatem twórczego przemieszczania materiału staje się unikalny krajobraz przepiękny w niepowtarzalny nastrój.

Jakże podobny wydaje się proces tworzenia najstarszych miast. Pierwszą kroplą jest człowiek, który drąży w lesie swoją ścieżkę, powoli i uparcie. Z czasem ze ścieżki tej korzystać zaczynają następni, poszerzając ją. Jest to początek drogi wybranej pod względem dogodności i spadku jak najkorzystniej ze wszystkich kolejnych przesiek. Przy niej powstają pierwsze ludzkie schroniska, najczęściej z materiału powstałego na skutek przerąbывania drogi. Zielona ściana lasu powoli zamienia się w ścianę malowniczej i swobodnie ukształtowanej zabudowy, ścianę kanionu ludzkiego potoku. Boczne dukty wpadają jak strumyki do rzeki, zasilając główny strumień. Tam, gdzie dwie takie rzeki się spotykają powstaje większe miasto. Ulice starego miasta oddają dobrze nastrój kanionu rzeki, wrażenie ścian, sterujących ruch ludzki, jest bardzo podobne. Następuje tam to samo twórcze przemieszczenie materiału, z tym, że w wypadku tworzenia miasta produktem finalnym w efekcie dodawania jest to, co w wypadku kanionu w efekcie odejmowania jest produktem wyjściowym” (Kuraś, 1969).

Ta poetycka wizja kształtowania otoczenia przez człowieka, przedstawiona przed ponad pół wieku, zawiera w sobie obraz odczuwalnego piękna. Od zarania dziejów, człowiek kierując się własnym bezpieczeństwem, starał się intuicyjnie wkomponować swoje miejsce zamieszkania w otoczenie. Dwa elementy – przyroda i człowiek bezpośrednio z nią obcujący – stanowiły układ zrównoważony, wzajemnie uzupełniający się. Intuicyjnie rozumiana potrzeba harmonijnej współegzystencji z naturą powodowała to, że człowiek traktował otaczający świat jako niewyczerpalne źródło mądrości, z którego przez stulecia uczył się korzystać w sposób racjonalny, zgodny z prawami przyrody.

Intuicja ludzi nieskażonych przyziemnością, jak współczesna cywilizacja, doprowadziła do powstania wspaniałych architektonicznych budowli, które przy zachowaniu harmonii z istniejącym otoczeniem przetrwały do dzisiaj w stanie nienaruszonym. Z biegiem czasu człowiek przestał kierować się wyczuciem harmonii, a zaczął hołdować określonym modom. Powstały uduchowienia niezgodne z celem, jakiemu miała służyć dana budowla – harmonii przestrzennej.

Szybki rozwój cywilizacji doprowadził do powstania wielkich aglomeracji miejskich, w projektowaniu których przestano brać pod uwagę interes jednostki, a tworzone formy budownictwa typu przetrwania. Powstały pozornie harmonijne kompozycje architektoniczne, których głównym celem było stworzenie komfortu ułatwiającego życie człowiekowi w sensie materialnym, a nie komfortu psychicznego i zdrowotnego. Prądy te były jednak w swoim czasie entuzjastycznie przyjmowane jako forma rozwiązania problemu zasiedlenia.

Harmonia jako wyraz piękna

Pojęcie harmonii występuje w wielu obszarach znaczeniowych. Według *Słownika języka polskiego PWN* oznacza ona:

- uosobienie ładu i zgodności (w mitologii greckiej bogini patronująca prawdziwej miłości. W dobie hellenizmu również: porządku, zgody i łączności),
- zgodność, wzajemne dopełnianie się lub właściwe proporcje,
- zgodę,
- sposób łączenia i budowy akordów w utworze muzycznym,
- dział teorii muzyki o zasadach budowy akordów i ich następstw.

Istnieją przesłanki by stwierdzić, że harmonia jest jedną z najważniejszych cech piękna, którego człowiek intuicyjnie poszukuje, co więcej, harmonia jest warunkiem powstania i utrzymywania życia na ziemi.

„Świat i wszechświat rozwijają się cyklicznie. Fizyczny porządek powstawania, zanikania i odradzania się wszechrzeczy jest uzależniony od ognia, rozumianego jako centrum, z którego wywodzi się i wokół którego kształtuje się harmonia sfer niebieskich” (Legowicz, 1976).

Tysiące lat temu wszechświat traktowano jako nieskończony ocean wiążącej energii, a system słoneczny z naszą Ziemią jako jego część. Zdawano sobie sprawę, że położenie wzajemne tych części oddziałuje na siebie potężnymi energiami, a nasza planeta żyje rytmem potężnego Kosmosu.

„Dziś doszliśmy do przekonania, że Ziemia bez Księżyca nie nadawałaby się dla nas do zamieszkania. Nawet spiralnie ukształtowana postać naszego Układu Drogi Mlecznej objawia się nam nagle jako jeden z podstawowych warunków wyjściowych do tego, abyśmy w ogóle mogli powstać. W ten sposób zarysowuje się obraz różniący się radykalnie od wizji Ziemi nieczulej, płynącej przed siebie, przez puste obszary przestrzeni, w koszmarnym zagubieniu. Podksiężycowy świat rzeczy przemijających i istot śmiertelnych jest w rzeczywistości tysiąckrotnie skrzyżowany ze sferą gwiazd i całą głębią wszechświata, w którym panują prawa i siły rządzące także nami

i naszym życiem na ziemi i to w takim stopniu, że nie moglibyśmy tutaj żyć, gdyby Ziemia nasza była od nich wyizolowana” (Ditfurth, 1978).

Człowiek starożytny dysponował znacznie skromniejszymi możliwościami technicznymi, jego działalność twórcza była zdominowana przez wierzenia i obrzędy religijne. Wzniósł szereg budowli uważanych po dzień dzisiejszy za wzór harmonii i piękna kształtowanej przestrzeni. Harmonijne formowanie przestrzeni dotyczyło zarówno konstrukcji o charakterze sakralnym, jak też związanych z życiem społecznym. Projektowanie tychże budowli, ówcześni architekci opierali na wrażliwej intuicji, twórczej wyobraźni, doznaniach zarówno zmysłowych, jak i pozazmysłowych. Kierowali się nadrzędnością dążenia do harmonii – rozumianej jako zgodność z prawami i energiami natury, piękna – związanego z formą obiektu, użyteczności kształtowanej budowli. Związek dawnego człowieka z naturą był tak silny, że ludzie ci wykształcili w swych wierzeniach tzw. religię astrobiologiczną².

„(...) istnienie Świata jako uporządkowanego jest możliwe przede wszystkim dzięki temu, iż pojedyncze byty-struktury trwają przez miłość (granicę, Harmonię) i z powodu miłości (pod jej wpływem)” (Biedrzyński, 2014).

Jak długo istnieje istota ludzka – człowiek starał się poznawać samego siebie. Poznanie praw rządzących wszechświatem warunkowane jest poznaniem istoty ludzkiej. Wszelkie budowle, piramidy i świątynie stawiane były zarówno w oparciu o dane astronomiczne, jak i proporcje ciała ludzkiego. Czy przedsięwzięcia te były jedynie wyrażaniem wybujałej ambicji władców?

„W Luksorze pułap świątyni zdobią na tle ciemnego błękitu złote gwiazdy, tzw. konstelacje dekanalne, patronujące 36 częściom nieba, bóstwa zodiakalne i bóstwa gwiazdne w barkach sunących po niebie” (Porębski, 1976).

Francuski orientalista polskiego pochodzenia R. A. Schwaller de Lubicz po spędzeniu długiego czasu na badaniach świątyni w Luksorze opublikował w serii książek nieortodoksyjną wizję starożytnego Egiptu. Wszelkie przedsięwzięcia architektoniczne pomyślane były według de Lubicza jako swego rodzaju duchowe ćwiczenia, będące jednocześnie inicjacją dla tych, którzy zostali odpowiednio przygotowani na otrzymanie wiedzy o tajnikach istnienia³.

² Wybitny polski antropolog, profesor Andrzej Wierciński uważa, że wszystkie najstarsze cywilizacje naszej planety wyznawały jedną religię, nazwaną przez niego astrobiologiczną. Religia ta powstała najprawdopodobniej w okolicach Półwyspu Iberyjskiego lub Afryki Północnej, wśród twórców wielkich kultur megalitycznych (Wierciński, 2010).

³ Znany jest ze średniowiecznych rycin tzw. człowiek kosmiczny, czyli postać ludzka z przypisanymi poszczególnymi częściami ciała znakom zodiaku. Schwaller de Lubicz wykazał, że świątynia w Luksorze zbudowana została w oparciu o podobne przesłanki.

Współcześnie, rosnącą popularnością cieszy się antropozofia – powstała na gruncie europejskim – droga doskonalenia siebie, zrozumienia świata, natury, człowieka. Olbrzymim walorem tej drogi poznania jest jej praktycyzm życiowy, całościowe spojrzenie na człowieka i jego miejsce w naturze. Znane jest określenie R. Steinera „Antropozofia jest drogą poznania, która pragnie skierować to, co duchowe w istocie ludzkiej, ku temu, co duchowe we wszechświecie”.

„Człowieku poznaj samego siebie” – taki napis mógłby widnieć u wejścia duchowego centrum – Goetheanum, wzniesionego na wzgórzu, w rozległym parku i sadzie zarazem, w Dornach koło Bazylei, w Szwajcarii. Goetheanum sięga swą historią 1920 r. Najpierw wzniesiono drewnianą budowlę, tak zaprojektowaną, by jej architektura, stosowana symbolika, odpowiedni materiał i użyty kolor ucieleśniały duchowe tajemnice człowieka i wszechświata. Jego konstrukcję oparto o identyczne połączenia drewna jak w skrzypcach. Obiekt ten jednak został podpalony, przez co uległ całkowitemu zniszczeniu. W jego miejsce wzniesiono olbrzymi, żelbetowy gmach o charakterystycznej architekturze, wyrażającej zarówno materialność świata, jak i realność jego ducha. Aktualnie, obiekt tętni działalnością wielu sekcji naukowych, prowadzących szerokie badania oraz dydaktykę w zakresie dziedzin naukowych: medycyny, rolnictwa biodynamicznego, astronomii, pedagogiki. Podejmuje się tu szereg oryginalnych przedsięwzięć artystycznych w dziedzinie malarstwa, rzeźby, eurytmii itp.

„Wszystko co jawi się jako przedmiot naszego poznania, staje się tym samym częścią naszego życia, «poznaj samego siebie»⁴ wyryte na architravie świątyni w Delfach, stanowi świadectwo fundamentalnej prawdy, którą winien uznawać za najwyższą zasadę każdy człowiek, określając się pośród całego stworzenia właśnie jako «człowiek», czyli ten, kto «zna samego siebie».

(...) [w] różnych częściach świata, gdzie rozwijały się różne kultury, ludzie równocześnie zaczęli stawiać sobie podstawowe pytania towarzyszące całej ludzkiej egzystencji: Kim jestem? Skąd przychodzę i dokąd zmierzam? Dlaczego istnieje zło? Co czeka mnie po tym życiu? Pytania te są obecne w świętych pismach Izraela, znajdujemy je w Wedach, jak również w Awestach; spotykamy je w pismach Konfucjusza czy Lao-Tse, w przepowiadaniu Tirthankhary i Buddy; są obecne w poematach Homera czy w tragediach Eurypidesa i Sofoklesa, podobnie jak w pismach filozo-

Poprzez nałożenie na rzut świątyni sylwetki człowieka odnajdujemy w częściach budowli odpowiadających poszczególnym częściom ciała, rzeźby przedstawiające znaki zodiaku analogicznie do tych, które występują w rysunkach człowieka kosmicznego pochodzącego z okresu średniowiecza (West, Toonder, 1970).

⁴ Napis na frontonie świątyni Apollina w Delfach, przypisywany filozofowi lacedemońskiemu Chilonowi, został rozpowszechniony jako dewiza filozoficzna przez Sokratesa.

ficznych Platona i Arystotelesa. Wspólnym źródłem tych pytań jest potrzeba sensu, którą człowiek od początku bardzo mocno odczuwa w swoim sercu: od odpowiedzi na te pytania zależy bowiem, jaki kierunek winien nadać własnemu życiu.

Ten proces poszukiwania nie jest i nie może być obcy Kościołowi” (Jan Paweł II, 1998).

Pola oddziaływania harmonii miejsca

Harmonia jest zjawiskiem polegającym na przyjaznych relacjach pomiędzy tworzącymi ją elementami. W najbardziej oczywistym jej znaczeniu jest relacją pomiędzy architekturą a jej użytkownikiem. Współczesny obraz architektury to środowisko, w którym człowiek znajduje swoje miejsce. Zaciera się tradycyjny podział na obiekt i jego otoczenie. Te wspólnie tworzą warunki realizacji potrzeb człowieka.

Wydaje się, że warstwy znaczeniowe oddziaływania pól harmonii miejsca są niewyczerpalne. Piękno jako źródło inspiracji twórczej w kształtowaniu otoczenia człowieka jest wciąż odnajdywane i poszukiwane. Piękno w architekturze może być dostrzegane w pojedynczym obiekcie/zespole architektonicznym czy też urbanistycznym, jak również w jego relacji z najbliższym otoczeniem, jak też i dalszym otoczeniem.

Jedną z możliwości odnajdywania pól harmonii miejsca daje analiza procesu budowania. Ten rozpoczyna się od zamysłu inicjującego powstanie dzieła i kończy się na etapie śmierci technicznej obiektu/zespołu architektonicznego, powrotu stanu poprzedzającego lub też transformacji, rewitalizacji i ponownego rozpoczęcia cyklu.

Harmonia zamysłu twórczego miejsca

Piękno zamysłu twórczego kształtowanego dzieła architektonicznego jest złożone z kilku warstw znaczeniowych, m.in.:

- trafność określenia jego programu użytkowego w kształtowanej przestrzeni, pozwalającego na uzyskanie przekonania, że będzie on w pełni akceptowany przez jej użytkownika,
- umiejętność sprecyzowania konceptu kształtowanej przestrzeni, wydobycia indywidualnego charakteru względem otoczenia, wyróżnienia i podkreślenia jej walorów,
- określenie formy pozwalającej na pełną identyfikację dominujących funkcji realizowanych w obiekcie i jego otoczeniu.

Ustalenia programowe są podstawą podjęcia działań projektowych. Obiekt źle zaprogramowany nie będzie spełniał swojej funkcji lub też bę-

dzie ją wypełniał częściowo. To, co urzeka użytkownika kształtowanej przestrzeni, często wiąże się z formą postrzeganego obiektu, jej oryginalnością i indywidualnością. Forma obiektu architektonicznego niejednokrotnie staje się wizytówką określonego twórcy, reprezentującego własne podejście do kształtowania formy. Jest oczywistym, że preferujemy czytelność kształtowanych w przestrzeni naszego otoczenia funkcji. Nie jest rzeczą pożądaną ich odgadywanie. Obiekt powinien być wizytówką realizowanych w jego wnętrzu funkcji.

Nieraz można się spotkać ze stwierdzeniem *jak pięknie określony obiekt wpisuje się funkcjonalnie w otoczeniu* (uzupełnia funkcje już istniejące), *wyróżnia się indywidualną formą i jednocześnie wskazuje na realizowane w nim funkcje*...

Człowiek nauczył się budować w sposób pozwalający na odróżnienie obiektu mieszkalnego od użyteczności publicznej, zakładu przemysłowego od obiektu oświaty itd. Identyfikacja funkcji obiektu w przestrzeni jest niezbędna dla zachowania prawidłowej komunikacji, a także właściwej orientacji przestrzeni. Pomimo wielokrotnie powtarzanych funkcji w kształtowanej przestrzeni każdy z projektowanych domów powinien posiadać indywidualne cechy pozwalające na jego właściwą identyfikację przez użytkowników. Na właściwą identyfikację obiektów architektonicznych wpływają także zróżnicowane potrzeby ludzi realizujących je w odpowiednio ukształtowanej przestrzeni. Pomimo, że obiekty architektoniczne mogą reprezentować tę samą określoną funkcję, to jednak różnią się pięknie – realizują zróżnicowane, indywidualne potrzeby przyszłych użytkowników. Projekty typowe właściwie nie istnieją, bowiem nie są one odpowiedzią na konkretne zapotrzebowanie inwestora.

Harmonizowanie architektury w przestrzeni lokalizacji

Harmonia miejsca lokalizacji z planowanym zamierzeniem inwestycyjnym jest jednym z najistotniejszych uwarunkowań powodzenia inwestycji, uzyskiwania przyjaznych relacji z otoczeniem.

Planowanie przestrzenne jest sztuką doboru lokalizacji pod planowane funkcje. Zapisy miejscowych planów zagospodarowania przestrzennego powinny stać się rzeczywistym drogowskazem lokalizacji planowanych przedsięwzięć inwestycyjnych. W wielu wypadkach inwestor postępuje odwrotnie. Najpierw stara się o zakup działki (poszukując przy tym terenów zwykle najtańszych), często nie wiedząc jeszcze, jakie chciałby realizować obiekty, a następnie, podejmując decyzje o realizacji określonego zamierzenia, niejednokrotnie pozostaje w sporze z zapisami miejscowego planu, wymusza ich korekty.

Zakup działki nie wystarcza. Trzeba ją wyposażać w infrastrukturę techniczną doprowadzającą do planowanego obiektu niezbędne media, niejednokrotnie ogrodzenie, systemy ochrony przed wstępem osób niepożądanych.

Z chwilą ukończenia realizacji zadania następuje jego pierwsze wyposażenie w niezbędne maszyny i urządzenia, meble, pozwalające na właściwe użytkowanie obiektu.

Właściwa lokalizacja obiektu, pozwalająca uzyskać spodziewane profity z funkcjonowania inwestycji, prawidłowe wyposażenie realizowanego budynku usprawniające sprawowane w nim czynności, stwarzają podstawy poczucia bezpieczeństwa i komfortu jego użytkowników.

Wobec opisanych tu przesłanek, wśród ludzi korzystających z obiektu może pojawić się odczucie harmonijnie wpisanego obiektu w otoczenie czy też doskonałego wyposażenia. Cechy te nadają splendoru i popularności tak kształtowanej architekturze. Jednak tak jak we wszystkim, tak i tu należy przestrzegać umiaru. Nadmiernie rozbudowywane terytorium dysponowanej działki – to uszczuplanie ubywających zasobów przestrzeni, nieracjonalne doposażanie obiektu wywołuje konieczność ponoszenia nieuzasadnionych nakładów ekonomicznych na zakup i utrzymanie mebli, urządzeń itp.

Harmonia powiązań komunikacyjnych pomiędzy miejscem a otoczeniem

Obiekt architektoniczny nie funkcjonuje bez powiązań komunikacyjnych z najbliższym otoczeniem, realizowanych za pomocą ciągów pieszych i kołowych, możliwością skorzystania ze znajdujących się w rejonie lokalizacji miejsc do parkowania. Kontakt z najbliższym otoczeniem to także otwarcie na znajdujące się w bezpośrednim sąsiedztwie obiektu przestrzenie publiczne, oferujące ludziom miejsca spotkań i wypoczynku, realizacji wydarzeń o charakterze kulturalnym, wyposażone w spokojną i wyważoną reklamę i miejsca informacji publicznej o ważnych aspektach życia mieszkańców. Komunikacja z najbliższym otoczeniem to również przystanki komunikacji publicznej, postoje taksówek, wypożyczalnie rowerów.

Obiekt architektoniczny znajduje się na działce budowlanej opatrzonej numerem. Ulica, przy której się znajduje, opatrzona jest swą nazwą. Numer, jaki nadano budynkowi wskazuje, po której stronie ulicy się on znajduje, a także, który jest w kolejności względem pozostałych. Na ulicach miasta często można spotkać jego plan, na którym widnieją lokalizacje ważniejszych obiektów wraz z komunikacją pieszą i kołową umożliwiającą bezkolizyjne dotarcie do nich.

Najbliższe otoczenie to także środowisko naturalne, jeśli jest szczupłe (np. ze względu inwestowania w przestrzeni śródmiejskiej) to przynajmniej powinno zawierać akcenty zieleni dekoratywnej, towarzyszącej czy też w postaci oczek wodnych, fontann itp.

Komunikacja obiektu architektonicznego z najbliższym otoczeniem może mieć znamiona piękna sprawnego funkcjonowania połączeń komunikacyjnych, łatwym dostępem (w tym dla osób niepełnosprawnych), powszechnie dostępnej informacji o tym, co dzieje się czy też będzie się odbywało w przyszłości we wnętrzu obiektu.

Harmonia formy obiektu z obowiązującą tradycją i obyczajem

Piękno wyrastania obiektu „z miejsca lokalizacji”, piękno ciągłości form historycznych to stan harmonii wynikającej z powiązania obiektu z lokalnym środowiskiem człowieka.

Od pierwszego roku studiów na kierunku architektura studenci uczą się historii architektury i urbanistyki. Rozwiązania, które niegdyś się sprawdziły i dawały elementarne poczucie bezpieczeństwa, stabilności, komfortu psychicznego, czy też braku zagrożenia są godne uwagi i kontynuacji.

Odniesienie formy obiektu do tradycji, wytworzenie związków z otoczeniem w oparciu o lokalnie obowiązujące zwyczaje budowania, przyczynia się do utrzymania ciągłości kulturowej miejsca. Budowanie bez związków z przeszłością jest kształtowaniem przestrzeni bez tradycji. Każde pokolenie zamieszkujące daną przestrzeń wytwarza charakterystyczne związki pomiędzy generowaną przez siebie kulturą i kształtowaną architekturą, przekazujące się w charakterystyczne cechy architektury regionalnej związane z utrzymywaniem specyficznych form zabudowy, stosowaniem określonych materiałów budowlanych (zwykle miejscowego pochodzenia).

Kształtowanie formy w oparciu o doświadczenia poprzedzających nas pokoleń, związane z miejscem i przekonaniami lokalnej społeczności, stwarzających poczucie swojskości, bycia u siebie oraz bezpiecznego bytowania i realizowania zadań życiowych, jest współcześnie niestety zanikającym pięknem ciągłości i jednorodności form historycznych, pięknem krajobrazu regionalnego.

Kreatywność kształtowania przestrzeni miejsca

Piękno tworzenia nowych rozwiązań funkcjonalno-przestrzennych w oparciu o przetworzenie form istniejących to harmonia pasji twórczej człowieka z kształtowanym otoczeniem.

Jakkolwiek stosowanie funkcjonujących w danym otoczeniu tradycyjnych form stanowi wyróżnik jednorodnego kształtowania architektury, to jednak upływający czas nakazuje dokonywać zmian, które nie tylko mają powodować korzystniejsze wpisanie obiektu w otoczenie, ale także wywierać pozytywny oddźwięk wśród użytkowników kształtowanej przestrzeni. W skrajnym przypadku autor nowo projektowanego obiektu może całkowicie zerwać z istniejącą tradycją, tworzyć szpicę awangardy, która po upływie określonego czasu będzie postrzegana jako coś błyskotliwego, miłowy krok w kształtowaniu architektury i urbanistyki. Nie oznacza to, że tego typu działanie skazane jest z góry na niepowodzenie. Historia architektury pełna jest przykładów obiektów, które początkowo nieakceptowane, stały się w późniejszym okresie symbolem miejsca skąd pochodzą (np. wieża Eiffla w Paryżu).

Piękno architektury, która pomimo stosowania tradycyjnych form silnie oddziałuje na otoczenie, wprowadza powstałe poprzez twórcze przetworzenie historycznych nowe detale, jest efektem realizacji nowych technologii opracowanych w oparciu o modyfikację uprzednio sprawdzonych oraz uznanych za bezpieczne, zwykle dostrzegane jest jako efekt fascynacji, podziwu czy też zachwyty.

Harmonia innowacyjności i precyzji planowanych rozwiązań funkcjonalno-przestrzennych

Architekt musi wyprzedzać czas, przewidywać warunki, które będą panować w okresie użytkowania kształtowanej przez niego przestrzeni. Działanie wyprzedzające czas musi prowadzić do usprawnień w sferze funkcjonowania obiektu, osiągnięcia stanu, w którym wytworzone warunki będą w stanie sprostać wymaganiom przyszłego użytkownika. Istniejące trudne uwarunkowania lokalne mogą stać się przyczyną poszukiwań zupełnie nowych rozwiązań, stanowiących transformację dotąd istniejących, jednak z jakichś przyczyn niemogących być nadal kontynuowane.

Nowe, innowacyjne rozwiązania są ciągle przed nami. Ich złożoność będzie coraz większa, polegająca na integracji wielu technologii, informatyzacji wytwarzania elementów budowlanych, budowania i ostatecznie zarządzania przedsięwzięciem inwestycyjnym. Ta współzależność i interdyscyplinarność wielu dziedzin techniki zaprzęgniętych w proces inwestycyjny wymaga precyzji, skrupulatności i sprawności we wspólnych działaniach inżynierów i techników będących specjalistami różnych branż.

Shizuo Harada i jego *Podniebne Miasto* – obiekt o wysokości 1 km, mający zastąpić całą dzielnicę w Tokio, celem odzyskania wolnej przestrzeni w mieście, przeznaczonej na tereny rekreacji i wypoczynku – jest przy-

kładem innowacyjnego myślenia o kształtowaniu współczesnego miasta, które w przypadku Tokio doszło do granicy wyczerpania dysponowania obszarami wolnymi od zabudowy. Słaby grunt, niebywałe obciążenia konstrukcji, trzęsienia ziemi, obciążenia wiatrem, zagrożenia wynikające z ewentualności pożaru, wybuchu gazu czy też ataków terrorystycznych są czynnikami wpływającymi na konieczność poszukiwania nietypowych, indywidualnych rozwiązań mogących sprostać takim wyzwaniom – pięknych, bo dotąd nigdzie niesprawdzonych, podlegających jedynie symulacji komputerowej.

Harmonia oddziaływań opartych na partnerstwie obiektu ze środowiskiem zbudowanym

Każdy obiekt architektoniczny współtworzy wraz z budynkami o podobnym przeznaczeniu określony zespół (obiektów mieszkaniowych, handlowo-usługowych itd.). Niezależnie od rodzaju obiektu, każdy z nich służy realizacji potrzeb zarówno samemu właścicielowi, jak i ludziom, którzy z różnych względów poruszają się w jego wnętrzu. Można tu mówić o potrzebie strefowania funkcji, służących gospodarzom obiektu oraz tym, którzy przebywają na terenie obiektu w charakterze klientów, gości czy po prostu w sposób okazjonalny.

Poza funkcją obiekt oddziałuje na otoczenie swym wyglądem. Zbytne akcentowanie nowo projektowanych obiektów może powodować dysonans względem architektury istniejącej. Relacje są zwrotne, niejednokrotnie otoczenie wyzwala negatywne oddziaływanie na przedmiotowy obiekt. Równowaga wzajemnych oddziaływań jest podstawą osiągnięcia związków harmonijnych, szeroko rozumianą partycypacją w przedsięwzięciu inwestycyjnym.

Obiekt powinien prowadzić dialog z otoczeniem. Ważny jest kontekst otoczenia. Obiekt istnieje w kontekście otoczenia. Piękno oddziaływań opartych na partnerstwie obiektu z otoczeniem polega na uspołecznianiu jego funkcji (nawet domek jednorodzinny posiada strefę przeznaczoną dla gości), wazieniu atrakcyjności funkcji oraz siły wyrazu formy w odniesieniu do otoczenia.

Harmonia współpracy i partycypacji w realizacji zamierzenia inwestycyjnego

Inwestorzy niemający możliwości pełnego sfinansowania przedsięwzięcia zawierają spółki, w których dokonują transferu własności, wspólnie organizują proces inwestycyjny.

Niejednokrotnie architekt staje przed zadaniem zaplanowania i zorganizowania przedsięwzięcia finansowanego przez zespół inwestorów. Sytuacja ta jest o tyle trudna, że zwykle wiąże się z koniecznością wyodrębnienia

kilku oddzielnych własności dla obiektów funkcjonalnych oddzielnie, lecz jednocześnie stanowiących jeden organizm.

Często wolny rynek wyzwala potrzebę organizacji placu budowy dla kilku wykonawców. Prowadzi to do konieczności zsynchronizowania ich działań na jednym placu budowy, podzielenia zakresu obowiązków i odpowiedzialności za realizowane zadania.

Wspólna organizacja stanu posiadania w czasie realizacji może przejść do fazy eksploatacji czy też zarządzania obiektem architektonicznym.

Projekt przewidujący możliwość prowadzenia inwestycji, eksploatacji lub też zarządzania przez wielu inwestorów wymaga rozważnego podziału ról, czasem wyznaczenia odrębnych własności gruntowych i przynależnych im obiektów architektonicznych, które w całości tworzą zwarty zespół obiektów architektonicznych. Architekt w tym procesie pełni szalenie ważną rolę. Może okazać się, że zaniedbanie polegające na niemożności podziału nieruchomości na określoną liczbę gospodarstw przypisanych poszczególnym inwestorom nie będzie sprzyjać bezkonfliktowej realizacji zadania.

Nie byłoby wspólnego inwestowania, gdyby nie zawarte uprzednio umowy, porozumienia itp. Powiązanie poszczególnych obiektów w zespół, stanowiący całość funkcjonalno-przestrzenną jest swoistego rodzaju pięknem integracji różnorodnych problemów architektonicznych, konstrukcyjno-materiałowych, technicznych, formalno-prawnych itd.

Piękno przekazu wartości symbolicznych i znaczeniowych wpisanych w formę

Wiele budowli architektonicznych posiada swe przeznaczenie związane z wyznawaniem wiary, miejscem medytacji. Od czasów starożytnych człowiek budował świątynie, miejsca kultu, obrzędów itp. Ilekroć wstępujemy do tych obiektów odnajdujemy w ich wnętrzu wiele obrazów i symboli o treściach religijnych czy też wartościach filozoficznych. Treści te mogą być także kodowane poprzez odpowiedni układ elementów architektonicznych. Przykładem mogą być egipskie piramidy. Po dzień dzisiejszy odczytujemy coraz to nowe znaczenia i treści świadczące o wyjątkowo wysokiej wiedzy człowieka starożytnego. Współczesne obiekty przepełnione symboliką i znaczeniami dotyczą głównie budowli sakralnych. Zarówno układ przestrzenny, jak też detal architektoniczny są w tych obiektach traktowane w sposób wyjątkowy. Przestrzeń *sacrum* wyraźnie różni się od przestrzeni *profanum*. Bogaty język form architektonicznych pozwala na przedstawianie różnorodnych treści związanych z wiarą, przekazem samego Stwórcy, historią relacji człowieka z Bogiem. Tego rodzaju obiekty posiadają zwykle oddziaływanie na dalekie odległości (Bazylika św. Piotra w Rzymie).

Harmonia hierarchii ważności zadań pełnionych przez kształtowane miejsca

Obiekty architektoniczne, które projektujemy, realizujemy i użytkujemy pozostają pod wpływem uwarunkowań kulturowych, społecznych i politycznych, kształtowanych przez dane środowisko ludzkie. Wszystko to sprawia, że ich zadania i realizowane funkcje poddawane są segregacji, rejonizacji, nadawana jest im odpowiednia ranga. W wielu wypadkach obiekty są grupowane w określone organizacje związane ze szkolnictwem, hotelarstwem, opieką społeczną i zdrowotną itd. Występuje tu podobne zjawisko jak w życiu każdego człowieka – wypełnienia określonej roli społecznej. Stąd też obiekty wymagające powszechnej dostępności objęte są izochronami określonego czasu niezbędnego dla jego osiągnięcia drogą pieszą lub zapewnienia zorganizowanego dojazdu (szkoły podstawowe). Kształtowanie przestrzeni z zachowaniem hierarchii ważności obiektów jest dla człowieka bardzo ważne. Przykładem może być zabudowa rynku, w którym dominującą rolę pełni ratusz wyniesiony ponad otaczającą zabudowę. Stwarza to poczucie właściwej identyfikacji i hierarchii kształtowanych w otoczeniu człowieka funkcji.

Piękno wynikające z realizacji zadań obiektu/zespołu obiektów architektonicznych warunkowane jest jego właściwym umiejscowieniem w hierarchii obiektów stanowiących jego otoczenie czy też znajdujących się w siatce organizacyjnej zespołu utworzonego z obiektów o funkcjach podobnych. Z powyższego przykładu wynika również prosty wniosek, że nie każdy obiekt architektoniczny będzie pełnił rolę ratusza, co wynika nie tylko z miejsca, w którym może on być zrealizowany, ale i zapotrzebowania na tego typu obiekty w społeczeństwie.

Właściwa rejonizacja funkcji, logika dostępności funkcji (izochrony dostępności pieszej, komunikacji kołowej indywidualnej i masowej), wypełnianie oczekiwanej przez użytkownika roli obiektu w społeczności (wiejskiej, miejskiej, aglomeracji, regionu, państwa) to przesłanki wspierające powyżej zdefiniowane piękno.

Piękno wynikające z realizacji celów użytkowników miejsca

Kształtowanie przestrzeni wiąże się z określaniem warunków egzystencji dla wielu grup społecznych, powiązanych ze sobą relacjami wynikającymi ze stosunków zawodowych (administracja, pracownicy fizyczni, pracownicy umysłowi, osoby przebywające w charakterze klientów). Niejednokrotnie wiele z tych grup współużytkuje jeden obiekt architektoniczny. Każda z nich wymaga spełnienia odpowiednich warunków technicznych i funkcjonalnych. Wynika stąd konieczność rozważnego programowania

i projektowania funkcji, w taki sposób, by zadowolenie z użytkowania obiektu było możliwe przez wszystkie grupy społeczne.

Architektura, spełniając oczekiwania jej użytkowników, osiąga cel swego istnienia.

Harmonia transformacji miejsca

Nie można użytkować obiektu/zespołu architektonicznego w nieograniczonym czasie. Prędzej czy później następuje okres technicznego starzenia się obiektu oraz związanej z tym procesem potrzeby remontów i renowacji. O ile obiekt nadal spełnia oczekiwania swoich użytkowników – konieczne remonty stają się tylko ich chwilowym wyłączeniem z użytku.

Obiekty starzeją się także pod względem moralnym, po określonym czasie nie odpowiadają już użytkownikom ze względu na zmieniające się w naszym życiu trendy, style życia, pojawiające nowe, korzystniejsze możliwości zaspakajania tych samych potrzeb. Zdarza się również, że obiekty wypełniły swoją rolę, spełniły określony cel i ich dalsze użytkowanie pozabawione jest racji bytu.

Zjawisko to staje się przyczyną opuszczania obiektów przez użytkowników, zmiany właścicieli, wprowadzania w ich wnętrzach koniecznych modernizacji, a w przypadkach uzasadnionych całkowitej zmiany funkcji, pozwalającej na nowo przywrócić walory użytkowania obiektu.

W opuszczonych obiektach wiele razy odkrywamy ich dawne piękno, może się ono wyrażać formą, detalem czy też innymi aspektami, o których mowa była powyżej. Swoistego rodzaju piękno dotyczy architektury przemysłowej, której ślady dawnych technologii, urządzeń i maszyn stają się specyficznym pięknym dziedzictwem kulturowym.

Harmonia miejsca celem kształtowania środowiska człowieka

W świetle trwających niepokoi społecznych, rosnącego zagrożenia światowym terroryzmem, wzrastającej konsumpcji a wraz nią zanieczyszczeń środowiska naturalnego – nasza cywilizacja staje się cywilizacją środków bez celów. Bogata w środki w stopniu o wiele większym niż wszelkie inne epoki i niemal nadludzkie potrzeby, źle używająca tych środków, trwoniąca je, zagubiła wartości życia. W nakreślonej powyżej rzeczywistości rodzą się, wychowują, uczą, aby kształtować otaczającą nas przestrzeń – architekci. A więc są to ludzie także skażeni przyziemnością współczesnej cywilizacji. Od ich zaangażowania, pracy, rzetelności i uczciwości, a także odpowiedzialności za podejmowane decyzje oraz stałego permanentnego uzupełniania, zdobywania wiedzy – zależą warunki, w jakich wzrastają dzisiejsze i przyszłe pokolenia.

Proces inwestycyjny składa się z powtarzających się etapów programowania, projektowania, realizacji, użytkowania, a następnie modernizacji, rewitalizacji, transformacji, przekształcenia, śmierci technicznej, po czym zwykle następuje ponowna budowa programu i tak wyszczególnione etapy powtarzają się od nowa. Proces kształtowania przestrzeni przypomina procesy metaboliczne zachodzące w przyrodzie, podobny jest do etapów rozwojowych człowieka. Poczęte życie rozwija organizm, prowadzi go do okresu dojrzałości, by po wyczerpaniu sił powrócić do stanu pozwalającego rodzić się i rozwijać nowym istotom zasiedlającym naszą planetę. Wydaje się, że przyroda steruje procesami wymiany materii i energii w sposób pozwalający na odnawianie cyklu życia w kierunku upływającego czasu w sposób nieograniczony. Człowiek w dużej mierze może w tym zakresie uczyć się od przyrody, która (jak utrzymuje świat nauki) determinowana jest funkcjonującymi w naszej rzeczywistości prawami fizycznymi.

Człowiek pozostający częścią świata natury, pomimo świadomości swej odrębności i wyjątkowej roli, jaką pełni na Ziemi, pozostaje pod ich wpływem, poznając mechanizmy ich działania – stara się je wykorzystywać dla realizacji własnych celów, wynikających z elementarnych ludzkich potrzeb. Wszystko to jest świadectwem swoistego piękna, zawartego w przyrodzie, samym człowieku i rzeczach przez niego wytworzonych. Architektura będąca dziełem rąk ludzkich, o ile służy ona człowiekowi i jest przyjazna naturze to piękno także zawiera. Piękno w architekturze to stan harmonii wartości estetycznych i użytkowych kształtowanej przestrzeni w relacjach kreatywnej odpowiedzi na szeroko rozumiane uwarunkowania lokalnego środowiska naturalnego, społeczno-kulturowego i zbudowanego.

„Kryterium piękna towarzyszy procesowi tworzenia architektury od samego początku, odgrywając w tym procesie istotną rolę również ze względu na to, że architektura jako dziedzina sztuki jednoczy w sobie i wykorzystuje jednocześnie do wieków inne jej dziedziny – malarstwo czy rzeźbę. Wraz z postępem cywilizacyjnym i rozwojem nowych środków przekazu lista wykorzystywanych dziedzin sztuki poszerza się” (Barnaś, 2007).

Harmonia splota lokalne uwarunkowania miejsca w przyjazne relacje zachodzące pomiędzy środowiskiem przyrodniczym, społeczno-kulturowym i zbudowanym. Harmonia miejsca jest jednym z podstawowych warunków kształtowania otoczenia człowieka.

Istnieje podgląd, iż funkcjonują dwa rodzaje piękna:

- piękno ukryte, które odkrywa się we wnętrzu rzeczy,
- piękno obiektywne, dostrzegane przez ogół, które zawsze widoczne jest na zewnątrz.

Przedstawione pola oddziaływania harmonii miejsca same w sobie nie stanowią o wartości piękna w architekturze. Jednak ich poznawanie i świadome kształtowanie prowadzi do celu, w którym piękno będzie mogło być przez użytkowników architektury postrzegane czy też w różny sposób odczuwane, niezależnie od tego, czy będzie ono postrzegane w sposób subiektywny, czy też obiektywny.

Harmonia miejsca jest stanem dynamicznej równowagi wzajemnych lokalnych oddziaływań środowiska przyrodniczego, społeczno-kulturowego i zbudowanego. Tak ukształtowane miejsca powinny stanowić przestrzeń dla organizowania pracy ludzkiej, spotkań międzyludzkich, stref zamieszkiwania, terenów rekreacji i wypoczynku, pobudzania zmysłów i prowadzenia doświadczeń duchowych.

Piękno jest niewyczerpanym źródłem inspiracji twórczej w kształtowaniu otoczenia człowieka. Niniejsza publikacja – wersja anglojęzyczna tekstów składających się na przedkładaną Czytelnikowi książkę ukazuje się w wydawnictwie Peter Lang w monografii *Beauty in Architecture. Harmony of Place* – jest formą dokumentacji poszukiwania piękna w architekturze, jego odkrywania i poznawania. Książka składa się z ośmiu części, z których pierwszych siedem uporządkowanych zostało według procedury metodologicznej rozpoczynającej od ogółu, tj. miasta jako miejsca o najbardziej złożonym charakterze i kierującej się poprzez charakterystykę przestrzeni publicznych, dominat miejsca ku szczegółowi, tj. strukturze miejsca jako wnętrza i przyjaznej przestrzeni mieszkalnej. Ostatnia część łączy analizę miejsca w wymiarze harmonii mikrokosmosu, jakim jest środowisko życia człowieka, z makrokosmosem, a w szczególności odzwierciedlającą go przestrzenią *sacrum* i związanymi z nią wartościami estetycznymi, akcentując przy tym aspekty aksjologiczne (powiązanie piękna z dobrem), symboliczne i duchowe.

Tomasz Drewniak

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nysie

Analiza

Harmonia miasta – od sztuki do rzeczywistości

Sztuka nie tylko posiada swoje miejsce w czasie i przestrzeni, lecz także stanowi jedną z podstawowych form konceptualizacji przestrzeni. *Niewidzialne miasta* (1972), książka autorstwa Italo Calvino, w której Marco Polo przedstawia Kubilaj-chanowi opis 55 miast, stanowi inspirację dla

współczesnych artystów i architektów (Tatiana Goranskaya, *Fikcyjne miasta Italo Calvino we współczesnych sztukach wizualnych*). Calvino sytuuje miasta na osi pomiędzy pamięcią a pragnieniem: miasta, w których dominuje pamięć urzeczywistniają w sobie uniwersalny wzorzec, gdy tymczasem miasta określane przez pragnienie rozrastają się poprzez kontaminację heterogenicznych elementów (Gwarecka, 2012, s. 272). Te ostatnie jawią się jako odwrotność miasta (a także miejsca), ponieważ zanika w nich różnica pomiędzy centrum i peryferiami (Sławek, 1997, s. 17). Autorka rozróżnia dwie figury dyskursywne: architektoniczną utopię ukierunkowaną na kształtowanie realnej przestrzeni architektoniczno-społecznej za pomocą przedstawienia idealnego miasta oraz fantazję architektoniczną, która pozbawiona jest referencji względem określonego miejsca. Zarazem architektoniczna fantazja, nie będąc ograniczana wymogami zgodności z rzeczywistością, pozwala na prowadzenie dyskursu o „rozmaitych zagadnieniach urbanistyki, ekologii miast, konserwacji dziedzictwa historyczno-kulturowego, tożsamości”. Przedstawienia figuratywne poszczególnych miast przenoszą je w sferę percepcji wizualnej za pomocą symbolicznej prezentacji organizującej je idei, w której realne życie wykracza poza reguły geometrycznej racjonalności (Weiss, 1993, s. 156). Ta idea z kolei, powstaje poprzez nakładanie się poszczególnych obrazów, które integruje ze sobą wyobrażenia, opierając je zawsze na podstawowym obrazie miejsca (miasta), z którym inne miejsca są porównywane i mogą być określane w kombinacji podobieństw i różnic. *Niewidzialne miasta* rewaloryzują rolę wyobraźni w tworzeniu „obrazu miasta”, jak również w generowaniu kolejnych obrazów, poprzez swobodne operowanie znanymi elementami (Modena, 2011, s. 180-181), prowadzące do kreowania możliwości narracyjnych, dyskursywnych i projektowych.

W książce Calvino celem fikcyjnej rozmowy z cesarzem Chin jest odkrycie modelu umożliwiającego sprawną orientację w problematyce realnie istniejących miast, a także pozwalającego na optymalne kształtowanie przestrzeni i życia człowieka. Analizę podstaw kosmologiczno-religijnych modelu miasta ukształtowanego w kulturze chińskiej prezentują Ping Zhou i Nina Kazhar (*Wpływ kategorii „piękna” i „natury” na kształtowanie przestrzeni tradycyjnego chińskiego miasta i domu*). Podstawowe odniesienie dla chińskiej estetyki, filozofii oraz architektury wyznacza pojęcie natury jako doskonale uporządkowanej całości, przepływającej przez wszystkie byty energii *Qi*. Piękno oznacza przede wszystkim harmonijną jedność nieba i człowieka, *yin* i *yang*, człowieka i natury, a zarazem nie można go oddzielić od dobra, życia człowieka zgodnie z regułami moralnymi pochodzącymi od nieba. Według taoizmu związek człowieka z ziemią stanowi podstawową zasadę kształtowania przestrzeni, dlatego też „mury miasta, świątyni i domu miały kształt kwadratu”. Z kolei, związek z niebem wyraża kształt koła oraz

osoba cesarza jako „syna Nieba”. Te zasady znajdują odzwierciedlenie w teorii miasta idealnego i praktyce urbanistycznej od czasów starożytnych do początku XX w.: miasta lokowano zgodnie z regułami geomancji (*Feng Shui*), budowano na planie kwadratu, dzielonego na dziewięć części i otaczano murami, a w środku geometrycznym sytuowano pałac władcy z placem. Dziedzińce należały do tradycyjnej zabudowy i symbolizowały pustkę, z którą w równowadze powinno pozostawać środowisko zbudowane.

Na postać miasta wpływają nie tylko idee, lecz uwarunkowania historyczne, ekonomiczne i kulturowe. Szacuje się, że w drugiej połowie XVI w. i w wieku XVII, w Galicji, w okolicach Lwowa, Tarnopola i Iwano-Frankowska powstało ponad dwieście miejskich założeń architektonicznych opartych na wzorcach renesansowych (Svitlana Topylko, Ulyana Ivanochko, *Zmiany w strukturze architektoniczno-planistycznej renesansowych miast Galicji od 1939 r. do lat dziewięćdziesiątych XX wieku*). Charakterystycznym zjawiskiem dla tego regionu była utrata przez miasteczka ich funkcji handlowych, administracyjnych i kulturowych, czego skutkiem jest ich przekształcenie w wioski. Z drugiej strony, do roku 1990 przemiany struktury architektoniczno-urbanistycznej były regulowane względami funkcjonalnymi i ideologicznymi: w obrębie historycznych centrów wznoszono obiekty instytucji publicznych i wyznaczano nowe ciągi komunikacyjne, następowała degradacja budynków sakralnych, rozwijały się nowe centra oraz typowe budownictwo mieszkaniowe. Zastosowanie całościowego modelu projektowania miasta pozwala, zdaniem autorek, na integrację przestrzeni miejskiej na podstawie renesansowej struktury i scalenie z nią, na podstawie implementacji reguły podobieństwa i reguły zachowania skali poprzez podziały horyzontalne i wertykalne, współczesnych form architektonicznych oraz aktualnych potrzeb społeczności.

Miejsca (w) przestrzeni publicznej

Przestrzeń publiczna stanowi warunek formowania i realizacji tych aspektów kondycji ludzkiej, które wpisane są w wymiar kulturowo-aksjologiczny egzystencji ludzkiej, wymaga bowiem, jak wskazuje Richard Sennett, przyswojenia i realizacji ponadindywidualnych reguł działania zorientowanych na dobro wspólne. Wartościami wpisanymi w przestrzeń publiczną są racjonalność, dialog, wzajemne poszanowanie oraz skłonność do kompromisu. W tym kontekście Jan Wrana prezentuje transformację Placu Litewskiego w Lublinie oraz stref centralnych dziewięciu miast, m.in. Barcelony, Lyonu, Freiburga (Jan Wrana, *Transformacje stref centralnych miast według teorii Jana Gehla. Lubelskie spotkania z mistrzem*). Wykorzystuje jako narzędzie heurystyczno-analityczne wytyczne Jana Gehla, sformu-

łowane dla uczestników konkursu na projekt przekształcenia placu w Lublinie. Gehl wskazywał m.in., że do najważniejszych aspektów „miast przyjaznych dla ludzi” należą: „wysoka jakość przestrzeni publicznej dostępnej dla mieszkańca”, „wyrazista tożsamość oraz hierarchia poszczególnych miejsc w przestrzeni”, ograniczenie ruchu kołowego i zastąpienie go poprzez ścieżki spacerowe i rowerowe, odpowiednia skala przestrzeni publicznej, obecność zieleni i wody. Przestrzeń publiczna staje się więc miejscem, w którym środowisko zbudowane służy stworzeniu „bezpiecznych, pełnych życia, zrównoważonych i zdrowych miast”.

Gordana Rovčanin Premović wyróżnia typy przestrzeni publicznych, na podstawie miasta Podgoricy, których charakter jest uwarunkowany funkcjami, jakie pełnią w przestrzeni miejskiej (*Typologia i transformacja przestrzeni publicznych – wnętrza miejskie na przykładzie Podgoricy w Czarnogórze*). Autorka zauważa: „Podgorica posiada historyczną strukturę miejską w postaci Starej Varoši (nieplanowana struktura urbanistyczna) i dwie części miasta, które zostały utworzone zgodnie z funkcjonalistycznymi zasadami miasta – Nova Varoš i Nowe Miasto (dwie planowane części Podgoricy)”. I tak, najstarszy staromiejski plac to miejsce, w którym w formach symbolicznych została skondensowana pamięć społeczności miejskiej, jej związek z przeszłością. Główny plac miejski stanowi przede wszystkim miejsce interakcji społecznych obejmujące swym oddziaływaniem całość przestrzeni miejskiej. W Nowym Mieście rolę przestrzeni publicznych pełnią tereny parkowe, sportowe oraz rekreacyjne, których cechą szczególną jest kameralność. W najnowszych częściach miasta przestrzenie publiczne sytuują się jako „wielofunkcyjne węzły rozproszone”, co powoduje defragmentaryzację miasta na policentryczne układy, a także systematyczne zmniejszanie znaczenia przestrzeni publicznej o charakterze historyczno-symbolicznym.

Miejsce jako wnętrze

Wnętrze w architekturze jest zazwyczaj ujmowane w aspekcie przestrzennym, jako to, czego nie widać od zewnątrz, co zarazem staje się poznawczo i użytkowo dostępne, gdy człowiek znajdzie się wewnątrz obiektu. Identyfikacja miejsca w dwóch jego aspektach opiera się na dwóch wymiarach ludzkiej egzystencji – dążeniu do zamknięcia się, oddzielenia, zapewnienia sobie bezpieczeństwa i z drugiej strony dążeniu do otwarcia, rozwoju, ekspansji (Peter Schmid-Prakas, Gabriella Pál-Schmid, *Piękno wnętrza architektonicznego – In-Side*). Ujęta w takim kontekście harmonia miejsca polega na równowadze pomiędzy wnętrzem i zewnątrz miejsc, realizowanej poprzez nadanie mu symbolicznego znaczenia, wskazującego na jego związek z ziemią (*omfalos*) oraz drogą (labirynt, próba inicjacyjna, rozwój)

i niebem (systemem wartości, kulturowo-społecznym aspektem ludzkiego istnienia). Znaczenie to wpisuje się zarazem w ducha miejsca (*genius loci*) stanowiącego „wnętrze” architektury, łączące człowieka z *axis mundi*. Wnętrze i zewnątrz posiadają więc w architekturze dwa znaczenia: horyzontalne, widzialne i przestrzenne oraz wertykalne, niewidzialne, duchowe. Ich harmonia przekłada się na harmonijną relację człowieka ze środowiskiem naturalnym i społecznym. We wnętrzu przestrzennym realizuje się wnętrze duchowe człowieka, które z kolei odzwierciedla makrokosmos.

Problematykę wnętrza w środowisku mieszkalnym prezentuje Marco Lucchini (*Kto tworzy przestrzeń mieszkalną?*). W jaki sposób ściany, konstytuując przestrzeń domu, ustanawiając granice pomiędzy jego zewnątrz a wnętrzem, a także wyznaczając rozkład przestrzeni wewnętrznej, umożliwiają zdomowienie, realizujące się na poziomie cielesnym, psychicznym i społecznym? Ściany izolują, stawiają wyraźne granice percepcji i wzajemnej interakcji, oddzielają nie tylko od tego, co na zewnątrz, lecz także od samego wnętrza domu i jego mieszkańców. Autor przedstawia powyższą kwestię w kontekście kształtowania przez architekturę korelacji dwóch wartości – bezpieczeństwa i wolności. Struktura przestrzenna modernistycznego domu podporządkowana jest funkcji, standaryzacji potrzeb ludzkich oraz masowej produkcji modułów, skutkiem czego „relacje między przestrzeniami nie odzwierciedlają już hierarchii rodzinnej”, a dom służy „reprodukcji siły roboczej” i kontroli społecznej, a zatem kształtowaniu racjonalnych podmiotów i ich adaptacji do wymogów społeczeństwa industrialnego. Poza paradygmat zorganizowania przestrzeni za pomocą dzielenia jej na trójwymiarowe komponenty (prostopadłościanny) wykracza Mies van der Rohe, który dążył do dostosowania obiektywnych podziałów przestrzennych do potrzeb „autentycznej egzystencji”, której dynamizm i osobowe otwarcie na innych – van der Rohe inspirował się m.in. personalizmem R. Guardiniego – wyrażają asymetria układu, wielkoformatowe okna, przeszklone drzwi i ściany. Idea otwarcia domu na krajobraz kontynuowana jest m.in. przez Le Corbusiera, a Gio Pionti, wykorzystując tradycyjny układ mieszkania oparty na korytarzu, łączy wszystkie pomieszczenia systemem składanych ścian i osiami wizualnymi. Dążenie do otwarcia miejsca, umożliwienia współbycia z domownikami, a także z otaczającym środowiskiem społecznym, kulturowym oraz architektonicznym, stanowi podstawową ideę kształtowania przestrzeni zamieszkiwania transparentnej wizualnie, akustycznie i dotykowo (Vittoriano Viganò), a także przestrzeni mieszkalnej, której poszczególne strefy nie zostają zdefiniowane przez architekta i charakteryzują się mobilnością. Ta zamierzona niedookreśloność projektu prezentuje się jako kluczowy warunek zdomowienia, które jest nierozłącznie związane z wolnością kształtowania przestrzeni przez jej użytkowników, ich rozpoznawania się w niej jako własnej.

Różnica pomiędzy wnętrzem i zewnątrzem budynku, a także sposobami ich interakcji z użytkownikami, przekłada się na odmienną kryteriów, jakimi określa się ich wartość estetyczną (Mieczysław K. Leniartek, *Integralność estetyczna architektury współczesnego wnętrza w starym i nowym budynku*). Autor, w oparciu o studium przypadków – starych budynków z nowymi wnętrzami – „Zalipianki Ewa Wachowicz” w Krakowie, „Żyjni” we Wrocławiu, willi w Szanghaju – i nowych budynków – „Bachleda Club Residence” w Zakopanem, „7132 Thermal Baths” w Vals oraz „Les Cols Restaurant Marquee” w mieście Olot w Hiszpanii – wyróżnia trzy aspekty aranżacji wnętrza: dosłowność, interpretację i transparentność, wyrażające trzy poziomy relacji pomiędzy wnętrzem i zewnątrzem. Pierwszy polega na podporządkowaniu wnętrza temu, co wobec niego zewnętrzne przy wykorzystaniu symboliki historycznej, celem kształtowania ciągłości świadomości jednostki oraz zbiorowości. Przestrzeń pozostaje wtedy zdominowana poprzez określoną narrację kulturową. Drugi usiłuje zachować równowagę pomiędzy wnętrzem i zewnątrzem budynku poprzez połączenie uniwersalnego kodu cywilizacyjno-architektonicznego ze specyfiką miejsca. Trzeci dąży do zniesienia wyraźnego podziału na strefy wewnętrzne, a także zatarcia granicy pomiędzy zewnątrzem i wnętrzem obiektu, podporządkowując przestrzeń architektoniczną idei mobilności i czytelności, nieskrępowanych ograniczeniami miejsca. Korelatem dosłowności i transparentności jest podporządkowanie miejsca tradycji lub nowoczesności – kształtowanie miejsca bez uwzględnienia jego specyfiki, gdy tymczasem interpretacja uwzględnia charakter miejsca, funkcję i użytkowników.

Dominanty miejsca

Grażyna Lasek (*Problematyka piękna a elementy szczególne w krajobrazie – studium przypadków w otoczeniu miasta Bieruń*), za Kevinem Lynchem, wskazuje na trzy składowe obrazu środowiska (miejsca) – tożsamość, strukturę i znaczenie, które zostają scalone w dominantach, będących symbolami miejsca, koncentrującymi w sobie jego atmosferę, niepowtarzalność i wartości estetyczne. Piękno miejsca jest zatem rezultatem odpowiedniej korelacji elementów szczególnych w krajobrazie, stanowiących podstawowe punkty odniesienia w historycznej, architektonicznej i symbolicznej identyfikacji miejsca, jak wykazuje autorka na podstawie elementów szczególnych w krajobrazie Bierunia. Należą one zarazem do zespołu wartości materialno-duchowych, wpisujących się dziedzictwo kulturowe społeczności lokalnej, dlatego „zawsze będą musiały podlegać pewnej kontroli i ochronie, w celu wyeliminowania możliwości podejmowania działań mogących im zaszkodzić, a nawet wręcz je zniszczyć”. W przypadku omawianego miej-

sca elementami szczególnymi krajobrazu są: kopiec, będący pozostałością dawnego grodu, układ urbanistyczny wraz z rynkiem, zabytkowy kościół drewniany, cmentarz, skwer wraz z kolumną św. Walentego, patrona Bierunia, Brama Krakowska, Brama Opawska, pozostałości Wielkiego Stawu Bieruńskiego oraz pozostałości kompleksu stodoł.

Północny Terminal Rieczny (1937) stanowi jeden z obiektów zaprojektowanych i zrealizowanych podczas przebudowy Moskwy w zespół majestatycznych obiektów „pięknego miasta przyszłości” (Irina Cheredina, Ekaterina Rybakova, *Północny Terminal Rieczny w Moskwie. Zabytek historyczny i harmonia miejsca*). Terminal, zaprojektowany przez A. Rukhlydajewa, poprzez swoją formę imitującą dwupokładowy statek z wysokim masztem, harmonię i lekkość oraz artyzm wykonania, miał stwarzać iluzję realnej obecności celu utopii komunistycznej – ostatecznego triumfu powszechnego szczęścia i dobrobytu. Wykorzystując język tradycji architektonicznej i estetycznej na gruncie „społeczeństwa bezklasowego”, nadawał mu znaczenie egalitarne, wypełniając pałac socjalistyczną i narodową symboliką. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku obiekt przestał pełnić rolę terminala w transporcie turystycznym i ulegał stopniowej degradacji. W roku 2018 rozpoczęto prace restauratorskie, których celem jest przywrócenie oryginalnego wyglądu, a zarazem stworzenie miejsca „spacerów, refleksji i kontemplacji”, wykorzystującego potencjał krajobrazowo-estetyczny rzeki i nadbrzeża. Architektura monumentalna – obrazująca potęgę władzy człowieka nad środowiskiem i innymi ludźmi – skłania także do refleksji, która wykracza poza estetyczną kontemplację formy oraz poczucie mocy, wyrastające z identyfikacji z kodem symbolicznym oraz z przynależności do wspólnoty. Otóż jej ukrytym i niewidocznym „wnętrzem” i „milczącą mową” jest cierpienie bezimiennych ofiar, których niewolnicza praca i krew stanowią składowe „zaprawy murarskiej” wielu z wiekopomnych dzieł sztuki.

Centrum miasta charakteryzuje się nagromadzeniem budynków należących do dziedzictwa historyczno-kulturowego, a jednocześnie posiadających wysokie walory estetyczne i symboliczne. Wyrażają one nie tylko tożsamość miejsca, lecz także tożsamość związanej z nim zbiorowości; cechuje je zarazem potencjał do podejmowania nowych funkcji, elastycznej adaptacji do zmieniających się wymogów życia. Działanie rewitalizacyjne koncentrujące się wyłącznie na odtwarzaniu wartości estetycznych, artystycznych i historycznych często nie prowadzi do ożywienia obiektów architektonicznych na poziomie społecznym i ekonomicznym, stąd też „zachodzi konieczność adaptacji takich obiektów, wyróżniających się nietypowymi rozwiązaniami funkcjonalnymi, odbiegającymi od współczesnych wymagań i ponadprzeciętnymi walorami estetycznymi, do nowych celów” (Irakli Kvariaa, Adam Ujma, Inga Iremashvili, Liana Giorgobiani, *Rekonstrukcja obiektów*

dziedzictwa historyczno-architektonicznego na terenie miasta Tbilisi). Autorzy analizują przekształcenie drukarni „Zarya Vostoka” w centrum handlowe „Merani” (przy zachowaniu oryginalnej elewacji budynku, wytyczeniu szerokich przejść oraz połączeniu z nowym budynkiem), gmachu Ministerstwa Rolnictwa Gruzji w hotel (pozostawienie elewacji równoległej do głównej ulicy i zintegrowanie jej z nową konstrukcją), rozbudowę neorokokowego hotelu „Muza” (pozostawienie elewacji i zespolenie jej z nową konstrukcją), przebudowę Ministerstwa Sprawiedliwości Gruzji (wzmocnienie elewacji, budowa nowego wnętrza), realizację budowy 12-piętrowego hotelu „Ramanda Encore” i zespołu mieszkalnego (stary budynek Instytutu Gruźlicy rozebrano i odtworzono ściany elewacyjne). Powyższe realizacje – przedłużając życie obiektów oraz łącząc ze sobą odmienne porządki funkcjonalne, stylistyczne i techniczne – harmonizują wnętrze i zewnątrz, tradycję ze współczesnością, symbolikę historyczną i aktualny wymiar życia, formę i funkcję.

Postrzeganie miejsca jako krajobrazu, którego atrakcyjność i charakter wyznaczone są poprzez utrwalone w świadomości społecznej obiekty architektoniczne, rozwija się wraz z romantycznym sentymentalizmem i orientalizmem (Alina Dittmann, *Harmonia przestrzeni w niemieckiej koncepcji nowożytnej turystyki na przykładzie pierwszych przewodników turystycznych*). Zwracają się one ku źródłom kultury europejskiej jako miejscom utraconym, których *genius loci* pozostaje wciąż żywy i wymaga przyswojenia, jako że skrywa w sobie harmonię i piękno. Owa duchowa i realna „podróż na Wschód” (Grecja, Egipt, Palestyna, Indie) staje się możliwa w skali masowej i komercyjnej wraz z pojawieniem się klasy średniej, dysponującej środkami materialnymi, wolnym czasem oraz aspiracjami kulturowymi, a także wraz z rozwojem środków transportu (kolej, parowce), pierwszych biur turystycznych oraz publikacją przewodników. Autorka wskazuje na podstawie przewodników przygotowywanych na potrzeby biur podróży Thomasa Cooka i Carla Stangena, że standaryzowały one percepcję miejsca, kształtując jego modelowy obraz, który zarazem stawał się kliszą dla rozpoznawania tegoż miejsca, a także efektywnego poruszania się w nim. W omawianych publikacjach wyróżniano obiekty architektoniczne o wartościach artystycznych, historycznych i estetycznych oraz dokonywano hierarchizacji ich rangi. Turysta, aby uzyskać panoramiczne widzenie krajobrazu, był sytuowany w takiej pozycji wobec miejsca, która umożliwiała jego najlepsze widzenie jako całości (np. wieża, wzniesienie, wagon kolejowy), co z drugiej strony sprzyjało nie tylko poznaniu miejsca, lecz jego mitologizacji. W powyższym modelu doświadczania miejsca podstawową rolę odgrywają obiekty o charakterze historycznym i unikalnych walorach figuratywnych, oddziałujących na emocje i wyobraźnię turysty-widza.

Tektonika miejsca

Autorzy koncentrują swoje rozważania na aspektach wizualnych oraz akustycznych w obszarach granicznych pomiędzy strefą zewnętrzną a pomieszczeniami centralnymi (Hanna Michalak, Jerzy Suchanek, *Dynamiczna harmonia w zmodularyzowanej przestrzeni*). Typami analizowanych budynków są instytucje kultury (np. Opera Sempera i Kulturpalast w Dreźnie, opera w Harbinie, Muzeum Sztuk Pięknych w Lipsku, Teatr Szekspirowski w Gdańsku), posiadające hole, korytarze, *foyer* prowadzące do miejsca będącego scenerią wydarzeń artystycznych. „Ich geometryczna konfiguracja: rozczłonkowanie, położenie w stosunku do głównego wejścia do budynku, a także sposób zdobienia może dać obraz ich udziału w tworzeniu ogólnego wrażenia piękna całego budynku. Dotyczy to również jego wpływu na przestrzeń miasta”. Ich wartość estetyczna, wypływająca z formy, skali, symboliki, kolorystyki, artyzmu wykonania, zastosowanych materiałów, oświetlenia i akustyki kształtowana jest w odniesieniu do sali centralnej, a zarazem intensywnością swego oddziaływania ma pełnić rolę przygotowującą do obcowania z dziełem sztuki. Transformuje też człowieka zaangażowanego w codzienne aktywności w świadomego odbiorcę wartości artystycznych, poznawczych i estetycznych. Obszary graniczne wyznaczają dystanse przestrzenne, implikujące sformalizowane postawy społeczne, charakteryzujące się wzajemnym poszanowaniem, uprzejmością, powściągliwością i samokontrolą. Kierując ku misterium sztuki, kierują też ku wartościom etycznym.

Aspekt akustyczny harmonijnie zaprojektowanej przestrzeni wnętrza architektonicznego (mieszkania), na podstawie własnych badań eksperymentalnych, rozwija Anna Telatycka (*Harmonia dźwięku i architektury jako jedno z ważnych kryteriów kształtowania przestrzeni człowieka*). Model interpretacyjny zjawisk akustycznych opiera się na porównaniu pomieszczenia do instrumentu, jednak w aspekcie akustycznym „może to być skomplikowana struktura, ponieważ zamykanie i otwieranie drzwi od pomieszczeń zmienia schemat rozprzestrzeniania się dźwięków wewnątrz mieszkania”. Każdy układ pomieszczeń może być odwzorowany za pomocą mniej lub bardziej skomplikowanego układu akustycznego. Zrealizowane badania wskazują, że pomieszczenie i znajdujące się w nim rzeczy dodają do sygnału dodatkowe składowe akustyczne, co prowadzi do tego, iż dźwięk odbity od ściany jest podobny do brzmienia dźwięku pochodzącego z płyt winylowych. Autorka podejmuje także zagadnienie adekwatnego „operowania pustką” w praktyce projektowej w taki sposób, aby jej efektem była harmonia przestrzeni architektonicznej, społecznej i akustycznej, powiązanie wartości estetycznych z wartościami funkcjonalnymi.

Przyjazna przestrzeń mieszkalna

Katarzyna Szmygin i Olga Górnik (*Współczesne osiedle mieszkaniowe – założenie urbanistyczne na obszarze byłej zajezdni MPK w Lublinie*), wyszczególniając kryteria zrównoważonego rozwoju przestrzeni miejskiej obejmujące kompleksowość, ekologię, dostępność komunikacyjną, wielofunkcyjność i potencjał adaptacyjny, odnoszą je do zjawiska rozlewania się miasta i jego konsekwencji: wysokiej intensywności zabudowy, braku spójności architektonicznej, minimalizacji przestrzeni publicznych i terenów zielonych, degradacji przestrzeni miejskich. Z drugiej strony, na przykładzie przekształcenia byłej zajezdni autobusowej w Lublinie w założenie urbanistyczne (CZ Office Park w Helenowie), łączące powierzchnie biurowe, mieszkalne i usługowe, można wskazać na połączenie „nowoczesnego city z atrakcyjną architekturą”, gwarantującą spójność funkcjonalną, kompozycyjną i architektoniczną. Ponadto w omawianej realizacji zastosowano rozwiązania energooszczędne, nie wprowadzono barier w dostępności przestrzeni, połączono funkcje mieszkaniowe, usługowe i administracyjne oraz możliwość wprowadzenia nowych rozwiązań. „Inwestycja podniosła atrakcyjność obszarów sąsiednich, na których powstają kolejne obiekty. Mieszkańcy Lublina wskazują obszar jako jeden z bardziej atrakcyjnych na mapie miasta”.

W kolejnym tekście przedstawiono, na przykładzie osiedli mieszkaniowych Schoonschip i Funepark w Amsterdamie oraz Eco-Viikki w Helsinkach, analizę relacji pomiędzy obiektywnymi aspektami miejsca oraz ich odbiorem na poziomie percepcyjno-emocjonalnym (Agata Pięt, *Wybrane aspekty harmonii środowiska mieszkaniowego*). Harmonia miejsca zamieszkiwania, manifestująca się na poziomie „pozytywnych odczuć użytkowników”, wynika z połączenia aspektów estetycznych, architektoniczno-urbanistycznych, układów funkcjonalno-przestrzennych mieszkań, strefowania dostępności, układów komunikacyjnych, możliwości obcowania z naturą, różnorodności i więzi społecznych. Przykładowo więzi społeczne na osiedlu Schoonschip nie tworzyły się na podstawie przestrzennego sąsiedztwa istniejących już budynków, lecz wynikają z zaangażowania przyszłych mieszkańców w proces projektowania i realizacji inwestycji. Stopień spełnienia powyższych kryteriów, kształtujących poczucie harmonii miejsca, posiada w omawianych przykładach odmienną charakterystykę, co wynika zarazem z uwarunkowań o charakterze obiektywnym (np. ukształtowanie terenu, środki finansowe, struktura architektoniczno-urbanistyczna) oraz z różnic w oczekiwaniach i potrzebach, jakie zachodzą wśród użytkowników tych terenów i preferowanych przez nich wyznaczników zadowolenia.

Dekoracja miejsca

Istotnym aspektem miejsca jest detal, który wskazuje na osadzenie obiektu w środowisku historycznym i lokalnym, nadając mu zarazem uniwersalne znaczenie. Pozwala on na przekształcenie przestrzeni architektonicznej w przestrzeń egzystencjalną, niepowtarzalne środowisko życia konkretnych ludzi, partycypujących w uniwersalnym kodzie kulturowym, poprzez kody lokalne. Naczelną ideą, widoczną w projektach, pracach konserwatorskich i działalności dydaktycznej włoskiego architekta Camillo Boito (1836-1914) – rekonstrukcja Palazzo delle Debite w Padwie, adaptacja na Muzeum Miejskie lokali sąsiadujących z Bazyliką św. Antoniego oraz przywrócenie pierwotnego charakteru Bazylice św. Antoniego, a także aranżacja Polskiej Kaplicy – była dbałość o zachowanie ciągłości stylistyczno-symbolicznej, kunsztowne wykonanie i czytelność znaczeniową (Elżbieta Barbara Lenart, *Camillo Boito – architekt na drodze odkrywania piękna w sztuce dekoracyjnej*). Detal – traktowany przez Boito jako element tekstu zapisu architektonicznego – pełni rolę eksplanacyjną, integrującą i perswazyjną w kształtowaniu wspólnoty historyczno-kulturowej, poszukującej „w pięknie nie tylko poczucia jedności, odkrycia własnej tożsamości, ale także przyjemności z bycia w otoczeniu uznawanym i odczuwanym jako piękne”.

Konrad Urbanowicz (*Szkło artystyczne jako istotny element składowy architektury definiujący charakter wewnętrznych przestrzeni publicznych i przestrzeni miejskich*) ujmując detal architektoniczny w kontekście wpływu zdarzeń architektonicznych na przestrzeń publiczną poprzez zastosowanie szkła artystycznego w przygotowaniu ekspozycji dotyczącej początków polskiej państwowości na Ostrowie Tumskim w Poznaniu oraz w projekcie *Srebrne meteory* w Srebrnej Górze. W przypadku ścieżki dydaktycznej projektu *Tu się wszystko zaczęło*, podświetlanym szkłem obudowano relikty palatium Mieszka I i zamieszczono tam cytaty z kronik historycznych, prac historyków oraz archeologów, wyjaśniające pochodzenie obiektu i jego rolę. W Srebrnej Górze szkło przenosi „niebo gwiazdziste” do hali basenowej. „W ciągu dnia kompozycja stanowi jednolity obraz z grą światłocienia, podkreślającą przestrzenność i materiałową teksturę wykonania ściany. Wraz ze zmniejszającym się natężeniem naturalnego światła kompozycja rozświetlona zostaje przy użyciu instalacji światłowodowej”. Zastosowanie opisanych kompozycji definiuje charakter miejsc, a zarazem wprowadza w nie zmienność, niedookreśloność, przekształcając odbiorcę w aktywnego uczestnika sytuacji estetyczno-poznawczej, aktywizując, oprócz sfery intelektualno-percepcyjnej, wyobraźnię i emocje.

W kierunku trans-obiektywnej (transcendentalnej) estetyki miejsca

Część ostatnia prezentuje aspekty miejsca wykraczające poza kanon piękna, dla którego modelem jest abstrakcyjny porządek geometryczny (przestrzeń abstrakcyjna), wtórny wobec spójnego świata życia codziennego charakteryzującego społeczeństwa preindustrialne, żyjące w bliskości natury i Boga. Racjonalność naukowo-techniczna przekształca świat w obiekt, lecz zarazem oddziela człowieka od natury, *sacrum* i innych ludzi, prowadzi do utraty zakorzenienia w micie i miejscu (F. Nietzsche) oraz do „bezdomności” (M. Heidegger). Transformacja rzeczywistości zobiektywizowanej i zredukowanej do wymiernej postaci wymaga zatem – jak wskazują koncepcje filozoficzne i artystyczne – odkrycia i zintegrowania pamięci świata przednowożytnego ze światem ponowożytnym (Miloš Milovanović, *Pamięć postmodernistyczna. Studium wschodnioeuropejskiej estetyki*). Koncepcja bezobiektywności Kazimierza Malewicza stanowi wyraz dążenia do przekroczenia codziennego ujęcia świata, na rzecz doświadczenia przedobiektywowego, jeszcze nieukonstytuowanego i nieustrukturyzowanego w formach zamykających je w wyizolowanych przedmiotach. W kulturze rosyjskiej srebrnego wieku wyżej scharakteryzowana tendencja do przekroczenia kryzysu kultury racjonalnej, „sokratejskiej”, realizowana była poprzez powrót do źródeł prawosławia i do sztuki religijnej, a w szczególności do ikon, których kanon odbiega od reguł sztuki zachodnioeuropejskiej, kształtowanej na gruncie renesansowego humanizmu i racjonalistycznego antropocentryzmu. Ikona wyraża, opierając się na regule odwróconej perspektywy, prymat świata duchowego, zgodnie z którego zasadami kształtowane są przedstawienia figuratywne. Tymczasem struktury percepcyjno-dyskursywne, prowadzące do rozwoju nowożytnej nauki i techniki, pozwalają zapanować nad materią, gwarantując utylitarną sprawność funkcjonowania w życiu codziennym, lecz zarazem zamykają dostęp do wnętrza istnienia, świata duchowego, jako że ich założeniem jest rozdzielenie na racjonalny podmiot i obiektywny przedmiot. Eliminacja podmiotu (obserwatora) prowadzi więc w suprematyzmie Malewicza do transformacji przedmiotu, jego prezentacji „poza” zamykającymi go w sobie i oddzielającymi od całości granicami. W perspektywie modelu fraktalnego, służącego autorowi do analizy dzieł Malewicza, podstawowymi formami geometrycznymi kształtującymi rzeczywistość są koło, trójkąt, kwadrat oraz krzyż, wyrażają one „ewoluujący kosmos, który jest dynamiczny i samopodobny”. Malewicz poszukuje nie tylko pierwotnego doświadczenia o charakterze ontologicznym, lecz także religijnym, znajdując je w życiu pierwszych wspólnot chrześcijańskich. Chrześcijaństwo przekracza granice obiektywne, przestrzenne, przenosząc Królestwo Boże w sferę ducha, gdy tymczasem Stary Testament miał wyznaczać

wyraźne granice, separujące w zakresie przestrzennym (Ziemia Obiecana), etnicznym (naród wybrany) i religijnym (judaizm). Rewaloryzacja ikony przez awangardę służy, podobnie jak nawiązanie do kosmologii budowanej na gruncie ogólnej teorii względności, do rozszerzenia granic percepcji, poprzez wskazanie prymatu czasu nad przestrzenią, energii nad formą, zmienności nad stałością, miłości nad władzą. Miejsce pozostaje otwarte – architektony wyrażają u Malewicza dynamiczną i samogenerującą się postać formy architektonicznej. Konsekwencją przekroczenia indywidualizmu staje się zanik lub rozmycie twarzy w najbardziej podstawowych konturach, ponieważ ma ona stanowić okno dla ukazywania się boskiego światła. Tyle, że w tej zdepersonalizowanej perspektywie zanika sam człowiek, a zatem też stanowiące podstawę prawosławia Bogo-człowieczeństwo – korelacja Chrystusa jako Prawdziwego Człowieka z pięknem człowieka. Krytyka nowożytnego antropocentryzmu, prowadzona z perspektywy estetyki ikony, prowadzi ostatecznie do posthumanizmu, rozpląnięcia się człowieka (i Boga) w abstrakcyjnych formach, a więc do ikonoklazmu.

Henryk Benisz (*Wola mocy w architekturze. Inspiracje Nietzscheańskie*), nawiązując do estetyki Immanuela Kanta i Fryderyka Nietzschego, prezentuje analizę architektury jako sztuki syntetyzującej piękno z wzniosłością, która wykracza poza diadę *firmitas* i *utilitas* oraz kieruje człowieka, poprzez wartości estetyczne (*venustas*) ku wartościom poznawczym i religijnym. Pojęcie woli mocy, kluczowe dla późnej filozofii Nietzschego, integruje w sobie apollinijskość (element określony, formę) i dionizyjskość (element nieokreślony, a określający) – kategorie eksplikujące fenomen tragiczności na tle kultury greckiej w *Narodzinach tragedii* – a zarazem transformuje ich antagonistyczny dualizm. Pojęcie to wskazuje wprowadzenie na prymat dynamicznej dionizyjskości jako twórczej energii życia, łączy je zarazem z konkretną obiektywizacją (dziełem), w której znajduje ona swoje urzeczywistnienie. Wieka sztuka „wyraża potęgę człowieczeństwa, które z wolą mocy przekracza nawet granice czasowości i dosięga wieczności”, nie tylko w znaczeniu trwałego ukazania mocy twórczej artysty i kultury, lecz dzięki przekształceniu człowieka w twórcę samego siebie – nadczłowieka. Piękno, związane z przeżyciami estetycznymi o łagodnym charakterze, umożliwia kontemplację, poznanie wewnętrznej istoty zjawisk, a wzniosłość z kolei przenosi w sferę doświadczenia o charakterze *quasi-religijnym*, ekstatycznym, wykraczającym poza *principium induviationis* i przenoszącym w inny, bardziej podstawowy, niewyraźalny na poziomie pojęciowym wymiar istnienia. Architektura z racji połączenia w harmonijną jedność opozycyjnych sił ciężkości i lekkości, Ziemi i Nieba, kontemplacji i przeżycia mistycznego, wymiaru prywatnego i publicznego, przeszłości i przyszłości, człowieka i nadczłowieka, czasu i wieczności, jest także „wielką archi-

tekturą kultury” (KSA 2, 228). Umożliwia ona kształtowanie całości życia człowieka, którego *telos* stanowi przeżycie religijne o charakterze dionizyj-skim, polegające na doświadczeniu świętości całości istnienia (życia). Wzniosłość odróżnia się w architekturze od monumentalności: jej urzeczy-wistnienie nie wymaga masywnych konstrukcji architektonicznych i ukazu-je hierarchię wynikającą ze szczebli rozwoju duchowego, a nie z relacji władzy. Autor omawia przykłady architektonicznych realizacji zaprezento-wanej koncepcji: począwszy od adaptacji świątyń do kultu odbiegającego od religii, z którą były pierwotnie związane, poprzez adaptację kościołów do nowych funkcji, po zastosowania modelu „zielonego Witruwiusza”, łączą-cego tradycyjne reguły budowania z odpowiedzialnością człowieka za śro-dowisko naturalne. Budowle akcentują wzajemną przynależność porządku estetycznego i porządku etycznego, dla którego podstawę stanowi wznio-słość, dająca człowiekowi poczucie związku z całością istnienia (Ziemią), a jednocześnie kształtująca odpowiedzialność za nie. Formuła nadczłowieka jako „Pana Ziemi” nie oznacza zatem egoistycznego wywyższenia człowie-ka, lecz jego zaangażowanie w uwznioślanie swego otoczenia, czego rezul-tatem staje się harmonia miejsca.

Bogusław Szuba (*Harmonia i mistyka Pustelni Albertyńskich na Kala-tówkach w Zakopanem*), odwołując się do autorskiej koncepcji harmonii środowiska człowieka, która jest rezultatem dynamicznej równowagi po-między naturą, kulturą i architekturą, prezentuje analizę zespołu pustelni na Kalatówkach w Zakopanem. Obiekt, sytuujący się obok szlaku prowadzą-cego na Giewont, został wybudowany w roku 1901 i jest od początku zwią-zany z działalnością św. Brata Alberta Chmielowskiego, powstańca i malarza, który porzuca sztukę, by nieść pomoc najuboższym. Zespół pustelni, zaprojektowany przez Stanisława Witkiewicza w stylu zakopiańskim, a więc odwołujący się do lokalnej tradycji i jej związku ze środowiskiem, pozostaje wpisany w naturalne ukształtowanie terenu (las, strumień) u podnóża góry Giewont, a zarazem zorientowany na krzyż stojący na szczycie tej góry. Symbolika drogi określa charyzmat duchowości albertyńskiej, łączącej w jedność dwa aspekty życia człowieka, które w przypadku separacji impli-kują ucieczkę przed „światem” do Boga lub też upadek w „świat” poza Bo-giem. Droga tymczasem prowadzi „tam” i „z powrotem”, od zgiełku „świa-ta” do Boga oraz od Boga i wraz z Bogiem ku światu. Chrystus, przebywa-jąc na pustyni, opiera się pokusom, a więc nieposłuszeństwu wobec „woli Ojca”, a następnie rozpoczyna swe nauczanie, które zwieńcza „ofiara krzy-ża”. Pustelnia nie jest więc miejscem ucieczki od świata i izolacji – zakon albertynów prowadzi przytuliska „dla ludzi najuboższych, bezdomnych, często mających poważne problemy zdrowotne”. Pokój duchowy stanowi podstawę dla kształtowania cnót heroicznych – posłuszeństwa, samowyrze-

czenia, ubóstwa, poświęcenia. Relacja z *sacrum* wymaga wyciszenia, wykroczenia poza zgiełk codzienności, nauczania się prostoty serca, wewnętrznego wyciszenia, bycia „tu” i „teraz” w otwartości na przeszłość, poprzez jej afirmację i w spojrzeniu na przyszłość z pełną ufnością i nadzieją. Prostota formy architektonicznej, mocno osadzonej w ziemi, poprzez kamienne podmurówki, bliskość lasu i wody, a poprzez drewnianą konstrukcję, ściany oraz detal architektoniczny i narracyjną funkcję symboliki wyraźnie skierowanej ku niebu, łączy ziemię z niebem, człowieka z Bogiem, poprzez skierowanie ku innemu, tym, którzy wydają się być porzuceni poprzez ludzi i zapomniani przez Boga. Cisza i prostota miejsca wskazują na drogę ku niebu, prowadzącą poprzez „miłość ukrzyżowaną” w świecie, miłość dostrzegającą i urzeczywistniającą hierofanię, „obraz Boga” i wspólnotę braterstwa pośród „braci mniejszych”, a więc w odniesieniu do środowiska naturalnego i ubogich.

Powyższe rozważania znajdują kontynuację w analizie aspektów teologicznych, ontologicznych i aksjologicznych architektury (Tomasz Drewniak, *Pustka jako otwartość miejsca. Przyczynek do rozważań nad fenomenem kenozy w przestrzeni architektonicznej*). Człowiek charakteryzuje się otwartością na świat jako całościową strukturę przestrzenno-symboliczną, której „węzły” stanowią miejsca, pozostające w relacji wzajemnego odnośnienia się do siebie, realnego lub intencjonalnego przemieszczania się człowieka z jednego miejsca do innego, a zarazem jego związku z *axis mundi*. Podstawowym związkiem miejsc, w których realizuje się całość życia człowieka – w czym pozostają w zgodzie myśliciele należący do tradycji wschodniej (N. Fiodorow) i zachodniej (M. Heidegger) – jest czworobok domu, warsztatu pracy, świątyni i cmentarza (J. Tischner), w którym urzeczywistnia się stosunek człowieka do natury, Boga, kultury i innych ludzi. Identyfikowany wyżej kryzys kultury nowożytnej wynika z dialektyki przynależności do miejsca i jego przekraczania, bycia w drodze i zdomowienia, nadmiaru i skromności, mocy i ubóstwa, dialektyki, która prowadzi do transformacji, a nawet zerwania przedstawionych wyżej odniesień. Miejsce, do którego człowiek przynależy i rzeczy, którymi się posługuje, wyznaczają granicę dla zachłanności – z jednej strony pragnienia bycia wszędzie i posiadania wszystkiego, z drugiej strony zamknięcia się przed innymi i na innych. Człowiek zatem, aby spełnić swoją zachłanność, uprzedmiotawia się – obiektywizuje świat (Boga, naturę) i obiektywizuje się w tym, co posiada i odczytuje z tego, kim jest, porównując się w zazdrości lub pogardzie, oscylując pomiędzy pragnieniem, przesytą i rozczarowaniem. Tymczasem Bóg – zgodnie z formułą teologii kentotyckiej – znajduje miejsce w świecie poprzez własne uniesienie, prostotę, służbę. Otwartość miejsca jest zatem w bezpośredni sposób powiązana z prostotą i szlachetnością serca, ze zdolnością człowieka do

przyjmowania i dawania, miast zagarniania i zatrzymywania. Krąg wzajemnego dawania siebie konstytuowany jest – jak wykazano na przykładach bożonarodzeniowych szopek i kaplicy Matki Bożej na Górze (*Chapelle Notre-Dame du Haut*) – poprzez tzw. rzeczy, które pozostają otwarte na pustkę, dzięki której mogą dawać miejsce, przyjmować i przekazywać.

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Barnaś, J. (2007) 'Kryterium piękna w architekturze'. *Czasopismo Techniczne. Architektura*, tom R. 104, z. 6-A, s. 173-176.
2. Biedrzyński, D. (2014) 'Pojęcie harmonii w filozofii Empedoklesa' [w:] *IDEA – Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych XXVI*. Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku.
3. Daniel, J.; Zielonka, I. (2007) *Nysa. Przystanek wędrowca*. Radom: Inzerat.
4. Dittfurth, H. (1978) *Dzieci wszechświata*. Warszawa: P.I.W.
5. Gwarecka, A. (2012) 'Niewidzialne miasta – Michał Ajvaz czyta Italo Calvino'. *Bohemistyka*, nr 4, s. 267-278.
6. Jan Paweł II (1998) *Fides et ratio. Do Biskupów Kościoła katolickiego*. Dostępny: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/pl/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_14091998_fides-et-ratio.html, (dostęp 25 kwietnia 2021).
7. Kuraś, K. (1969) 'Wizja, ukierunkowanie w przyszłość' [w:] *Architektura i budownictwo obiektów użyteczności publicznej*. Wrocław: SARP.
8. Modena, L. (2011), *Italo Calvino's Architecture of Lightness. The Utopian Imagination in an Age of Urban Crisis*. New York – London: Routledge.
9. Legowicz, J. (1976) *Zarys historii filozofii*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
10. Porębski, M. (1976) *Dzieje sztuki w zarysie*. Warszawa: Arkady.
11. Sikorski, M. (1999) *Nysa. Skarby sztuki i osobliwości*. Opole: Wyd. Silesiapress.
12. Sławek, T. (1997) 'Akro/nekro/polis: wyobrażenia miejskiej przestrzeni' [w:] Zeidler-Janiszewska, A. (red.) *Pisanie miasta czytanie miasta*. Poznań: Humaniora, s. 11-40.
13. Tatarkiewicz, W. (1998) *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: PWN.
14. Weiss, B. (1993) *Understanding Italo Calvino*. The University of South Carolina Press: Columbia.
15. West, J. A.; Toonder, J. G. (1970) *The Case for Astrology*. New York: Penguin Books.
16. Wierciński, A. (2010) *Magia i religia. Szkice z antropologii religii*. Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS.

Wykaz stron internetowych

17. <https://sjp.pwn.pl/slowniki/harmonia.html>, (dostęp 25 kwietnia 2021).

Część I

Harmonia miasta – od sztuki do rzeczywistości

Tatiana Goranskaya

National Academy of Sciences of Belarus

Fikcyjne miasta Italo Calvino we współczesnych sztukach wizualnych

Streszczenie

Artykuł przedstawia analizę interpretacji artystycznych miast, stworzonych w formie malunków i grafik przez współczesnych artystów i architektów na podstawie książki Italo Calvino pt. *Niewidzialne miasta*. Pokazuje, że obrazy fikcyjnych obiektów architektonicznych i przestrzeni są niezależnymi dziełami sztuki wizualnej, które zachowują unikalny charakter wymyślonych przez pisarza miast. Autor podkreśla fakt, że współczesna ikonografia fantazji architektonicznych dziedziczy tradycje J.-B. Piranesiego, M.-C. Eschera, łączy perspektywiczne konstrukcje z surrealistycznymi technikami kompozycyjnymi, wykorzystuje historyczne formy architektoniczne i archetypy (labirynt, schody itp.).

Słowa kluczowe

fantazje architektoniczne, utopie, fikcyjne miasta, sztuki piękne, Italo Calvino

*...to, co ludzie sobie wyobrażają, jest tak samo prawdziwe,
jak to, co nazywa się rzeczywistością*

H. Borges,

Przedmowa do książki Marco Polo *Opisanie świata*

Wprowadzenie

Współczesne procesy globalizacji i urbanizacji zmieniają percepcję i doświadczenie człowieka w czasoprzestrzeni miasta. Z jednej strony, następuje uniwersalizacja przestrzeni i czasu społecznego, zaprzeczenie narodowym tradycjom i cechom kulturowym, z drugiej zaś, „konkret nie jest po prostu zachowany, ale (...) przybiera nowe formy” (Ionin, dostęp 10 stycznia 2021).

„W dzisiejszych czasach świat wirtualny zdecydowanie zyskuje przewagę... Wyszliśmy już z logiki przechodzenia z tego, co jest możliwe w to, co jest rzeczywiste, i przeszliśmy do hiperrealistycznej logiki zastraszania się z samą możliwością zaistnienia tego, co rzeczywiste” (Baudrillard, dostęp 10 stycznia 2021). Granice fizycznej rzeczywistości miasta stają się warunkowe, a „fikcyjny świat staje się determinującym doświadczeniem życiowym” (Кастельс, 2000, s. 601). W rezultacie architektoniczne fantazje i utopie nabierają nowego życia. Temat wymyślonych miast znajduje odzwierciedlenie w teorii i historii architektury, rozprawach filozoficznych, dziełach literackich, sztukach pięknych i kinie.

Celem artykułu jest analiza interpretacji artystycznych miast w mających formę malunków i grafik, stworzonych przez współczesnych artystów i architektów na podstawie książki *Niewidzialne miasta* włoskiego pisarza Italo Calvino (1923-1985).

Część główna

W niniejszym artykule wprowadzono podział pojęć „fantazji architektonicznej” i „utopii architektonicznej”.

„Fantazja architektoniczna” to graficzne lub obrazowe przedstawienie obiektów architektonicznych, przestrzeni i miast, które istnieją poza granicami fizycznej rzeczywistości (*Zbiór wedyt*, prace G. Paniniego, J. B. Piranesiego, P. Bruegla starszego itp.).

„Architektoniczna utopia” to refleksja nad mnogością możliwych realiów miejskich, porządkiem rządzącym powstawaniem, rozwojem i upadkiem miast w wizjach przeszłości i przyszłości, wyrażonych w formie werbalnej i/lub wizualnej (rozprawy o idealnych miastach renesansu, projekty megalomanów, włoskich futurystów itp.).

W swojej książce *Niewidzialne miasta* I. Calvino „nie tylko głosi jakąś ponadczasową ideę miasta, ale toczy (czasem ukrytą, czasami otwartą) dyskusję o współczesnym mieście”, o rozmaitych zagadnieniach urbanistyki, ekologii miast, konserwacji dziedzictwa historyczno-kulturowego, tożsamości (Визель, dostęp 10 stycznia 2021). To postmodernistyczny werbalny model miasta, który pozwala stworzyć dowolne miasto, jakie sobie można wyobrazić. „(...) Miasto to tworzą w całości wyjątki, zakazy, niedorzeczności, sprzeczności, wszelkiego rodzaju bzdury”, a jego podstawą jest codzienność (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 8). Wystarczy „wyeliminować, w dowolnej kolejności, wyjątki z (...) modelu, aby w końcu uzyskać jedno z miast, które (...) istnieje” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 8). W ten sposób fantazje architektoniczne umożliwiają połączenie rzeczywistej przeszłości-przyszłości z „możliwą”, która może być pożądana i/lub niepożądana.

Na podstawie ikonografii, Calvino opisał 55 miast, które wstępnie podzielił na 4 grupy: *Miasta i pamięć*, *Miasta i pragnienie*, *Miasta i znaki*, *Miasta i formy*. Czwarta grupa została następnie podzielona na odrębne semantyczne części, które nachodzą na siebie. Ważne jest również to, by interpretować książkę jako hipertekst, serię krótkich opowieści o miastach lub pewnym mieście „w ogóle”, które wenecki kupiec i podróżnik Marco Polo opowiada wielkiemu mongolskiemu Chanowi Kubilajowi, założycielowi dynastii Yuan w Chinach (XIII w.). Pozwala to czytelnikowi określić początek, kolejność i koniec czytanego tekstu, pozbawiając go jednoznaczności

i umożliwia jego interpretację na wiele sposobów. Dzięki temu, ikonografia tekstu staje się serią wyraźnych, bezpośrednich obrazów, które nie mają określonego porządku i mają odrębne znaczenie pod względem artystycznym, odzwierciedlając wkład, rezultaty i sposoby „przedstawiania” wyimaginowanych opowieści. Dzieło przyjmuje formę konstrukcji przestrzennej (architektonicznej), „wielością i wnioski zawarte w nim (...) są widoczne wszędzie, zapisane wzdłuż wszystkich jego brzegów” (Визель, dostęp 10 stycznia 2021).

Miasto Italo Calvino jest „rozproszone w czasie i przestrzeni” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 5). Podróż pozwala na łączenie różnych „wzorców” miejskiej czasoprzestrzeni we wnętrzu książkowego kalejdoskopu w rozmaite ornamenty, pozwalając na „zanurzenie się w przeszłości” i „odnalezienie siebie w swojej przyszłości... Obce kraje są odwróconymi odbiciami. W nich podróżnik dowiadyuje się nieco o sobie i odkrywa wiele rzeczy, których nie miał i nigdy nie będzie miał” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 3).

Teksty I. Calvino nie przedstawiają jasnego wyobrażenia miasta. Są to zaledwie klucze otwierające bramy miasta, za którymi zawsze kryje się inna przestrzeń i/lub czas.

W twórczości współczesnych artystów można wyróżnić dwa podejścia do interpretacji *Niewidzialnych miast*.

Kontynuacja rzeczywistości pewnego miasta-miejsca jako mnogości jego „interpretacji”, opartych na zachowaniu historycznej pamięci, kultury, cech architektonicznych i ekspresji „duszy miasta” jako zbioru „różnych rzeczy: wspomnień, pragnień, znaków, języka...” w kontekście globalizacji i urbanizacji (Визель, dostęp 10 stycznia 2021). A zatem wizerunek Zairy (*Miasta i pamięć* 3) określa się poprzez „relacje łączące wymiary przestrzenne i wydarzenia z przeszłości” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 1). Nie jest możliwe opisanie miasta teraźniejszości bez opowiedzenia o jego przeszłości. „Jednak Zaira nie mówi o przeszłości, przeszłość jest jej częścią, (...) jest tu uchwycona w narożach domów, kratkach (...) i balustradach” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 1). Miasto rośnie, gromadząc i przechowując wspomnienia. Wspomnienia są wyjątkowe, są podstawą zabawy wyobraźnią, wyobrażania sobie przyszłości. Ale mogą ulec zmianie, można je stracić... Te same miejsca w mieście mogą kojarzyć się z różnymi indywidualnymi i zbiorowymi wspomnieniami... Zaira to „Pałac Pamięci” – połączenie przestrzeni rzeczywistych i/lub wyimaginowanych.

Prezentacja Zairy *à vol d’oiseau* autorstwa projektanta F. Cherci jest aktem skupienia i zawłaszczenia, a jednocześnie spojrzeniem na miasto z zewnątrz (ryc. 1). Autor opowiada tajemniczą historię miejskich pejzaży, ożywiając te miejsca, a także odzwierciedla własne odczucia i doznania.

Plan jest najstarszą metodą opisu miasta, terytorium. Ten sposób przedstawiania go jest bardziej symboliczny niż przenośny. Na jednej z płaszczyzn obrazu, oprócz wyraźnego planu miasta, artysta umieścił transparentny portret kobiety, który znacznie przewyższa go skalą. Wizerunek kobiety wtapia się w krajobraz, stanowiąc jego integralną część – *genius loci*.

Odrzucenie rzeczywistości, stworzenie utopii niemiejścia, która pozbawiona jest „orientacji w historycznej przestrzeni i czasie” i propozycja możliwych alternatyw dla istniejącej rzeczywistości – przepełnionych szczęściem i/lub koszmarnych, w zależności od ludzkiego wyboru (Власов, 2008, s. 755). Jest to idea niedokończonych miejskich pejzaży i możliwych scenariuszy ich istnienia...

W mieście Fedora (*Miasta i pragnienie* 4) istnieje wiele modeli idealnego miasta – „innej Fedory”: „wszystkie istnieją tylko w wyobraźni. Pierwsza zawiera to, co uznano za konieczność, choć jeszcze konieczne nie jest, pozostałe to, co wydało się możliwe, a po chwili już takie nie jest. (...) Są to kształty, jakie mogło przybrać miasto, gdyby (...) nie nadano mu dzisiejszej postaci. (...) to, co było jego możliwą przyszłością, stało się tylko zabawką w szklanej kuli” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 4). Stosując metodę symultaniczną w konstruowaniu monochromatycznej kompozycji graficznej i odrzucając przestrzenną głębię obrazu, architekt K. Puente tworzy symultaniczność wizji (istnienia) Fedory i jej idealnych modeli, z których każdy zastygł w swoim czasie. Artysta, z jednej strony, kreuje holistyczny obraz miasta, z drugiej, podkreśla mnogość jego możliwych rzeczywistości.

Ilustrator łączy dwuwymiarowe rzuty miasta w jedną strukturę pionowych i poziomych rzędów, odzwierciedlając konstrukcję hipertekstowej księgi i czyniąc jej „studiowanie” zmiennym (ryc. 2).

W *Niewidzialnych miastach* każda miejska utopia okazuje się być dualistyczna... Podstawą istnienia każdego miasta w książce i kreowania jego wizualnego wizerunku jest jedna z jego charakterystycznych cech, niezmienna w czasie, dwoistość rzeczywistości i snu. Nakładające się na siebie fragmenty – rzeczywistość i sen – tworzą nieprzejrzystą tkankę miejską, która ukrywa „pragnienie lub jego ciemną stronę – strach” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 5). Każde miasto tu i teraz odgrywa przypisaną mu rolę, między niebem a piekłem.

Uwagę przyciągają następujące obrazy *Niewidzialnych miast*: „obraz wielkiej metropolii, ciągnącego się, zjednoczonego miasta, które miażdży cały świat” (ryc. 2); małe miasto, „które wciąż rośnie i rozrasta się, aż w końcu tworzy wiele rozszerzających się miast koncentrycznych”; „miasto-pajęczyna (...) zawieszone nad przepaścią” (ryc. 3), miasto-tekst (ryc. 4) (Визель, dostęp 10 stycznia 2021).

W interpretacji artysty M. Kolpanovicha Truda (*Ciągle miasta 2*) jest miastem „bez początku i końca”, w którym znika „opór” (D. Lichaczow) przestrzeni i czasu, rozważany *à vol d’oiseau* zajmuje całą powierzchnię płótna, która pozwala odczuć integralność miasta, będącego dziełem rąk ludzkich i wyobraźni (ryc. 3) (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 15). Jednolita ściana elewacji budynków z elementami architektonicznymi (kolumny, gzymsy, okna łukowe i drzwi itp.) przechodząca perspektywicznie w dolnej części płótna, zbliżając się do rozmytej linii horyzontu, zamienia się w ich plany, a następnie w pejzaże, których szczegóły nabierają subtelного charakteru. Miasto to kłacz, które nie mieści się w malarskiej przestrzeni płótna. Nie ma tu centrum ani peryferii. Obraz miasta to scalona wizja, która utworzyła labirynt. Labirynt miejski skrywa w sobie porządek i logikę konstrukcji.



Ryc. 1.
F. Cherci, grafika cyfrowa, papier, druk.
29,7 × 21 cm, 2016
Źródło: (19)

Kolor obrazu ma formę ujednolicającą. Ponadczasowość miasta podkreśla nieobecność człowieka.

Oktawia to „miasto-pajęczyna” (*Zwiewne miasta 5*). „Między dwiema stromymi górami jest przepaść (...). Poniżej przez setki metrów ciągnie się pustka, tylko chmury w niej płyną (...). Podstawą miasta jest sieć, która służy jako oparcie i przejście.



Ryc. 2.
K. Puente, papier
bawełniany, technika
mieszana, 50 × 35 cm
Źródło: (14)

Wszystko (...) zawieszone na niej (...). Życie mieszkańców Oktawii, choć zawieszone nad przepaścią, jest bardziej pewne niż w innych miastach. Znają oni wytrzymałość swojej sieci” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 8).



Ryc. 3.
M. Kolpanovich, olej na płótnie,
100 × 100 cm, 2007
Źródło: (12)

Obraz fragmentu Oktawii z wnętrza przestrzeni miejskiej, wykonany przez architekta i grafika G. Trignaca, jest realistyczny i oparty na zasadach renesansowej perspektywy linearnej (ryc. 4). Zwracając uwagę na grę światła i cienia, artysta stosuje szeroką gradację odcieni szarości. Artysta zwraca uwagę na jednoznaczność i stabilność sieci powietrznej miasta oraz niepewność ziemskiej przestrzeni. Kontrastując skalę z perspektywą powietrzną, zestawia nieruchome, masywne obiekty miejskie z ich naturalnym otoczeniem. Wszystkie przedstawione obiekty, „drabinki sznurowe (...), domy przypominające worki, (...) tarasy, (...) palniki gazowe, (...) kosze”, tworzące „wnętrze” przestrzeni, podkreśla jako fizyczne (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 8). Ilustrator komponuje ogólny, całościowy obraz miasta, wykorzystując oddzielne „rzuty” obiektów, ukazując je pod różnymi kątami.



mi. Dbałość o szczegóły pozwala nam postrzegać fikcyjny świat jako prawdziwą, codzienną rzeczywistość.

Ryc. 4.
G. Trignac, akwaforta, 1993
Źródło: (21)

System znaków komunikacji wizualnej jest podstawą podczas konstruowania przestrzeni informacyjnej współczesnego miasta. Elementy komunikacji wizualnej zniekształcają miejską rzeczywistość, tworząc mozaikowe postrzeganie skonstruowanego środowiska. Znaki-komunikaty przekształcają kulturowy krajobraz miasta i nadają nowe znaczenia przedmiotom codziennej rzeczywistości miejskiej (latarnie, kosze na śmieci, witryny sklepowe itp.). Skala i proporcje przestrzeni miejskich ulegają zmianie, wprowadzając do nich element zabawy, determinujący ludzkie zachowania.

W mieście Tamara (*Miasta i znaki* 1) „nie rzeczy są ukazywane oku, a ich wizerunki, które oznaczają co innego”. „Wzrok podąża ulicami jak po zapisanych kartach (...)”. Przejrzysta technika akwareli pozwala P. Cano ukryć „jakie naprawdę jest miasto, zwane Tamarą; co skrywa pod tą grubą skorupą znaków”; podkreślić mnogość semantyczną każdego elementu (ryc. 5) (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 2).



Ryc. 5.
P. Cano, akwarela na papierze
Źródło: (18)

Tworząc wizualny rytm miasta, artysta sięga po archetypy, które można interpretować na różne sposoby w różnych kombinacjach, nie tracąc przy tym głównego znaczenia, jakim jest kolorystyka. Technika montażu, zastosowana w kompozycji pracy, pozwala jednocześnie ujrzeć znaki Tamarę, zidentyfikować ich liczne kombinacje i ustalić możliwe znaczenia (odnaleźć klucz do miasta).

Miasto jest ośrodkiem kultury i cywilizacji, ucieleśnionym w jego architekturze, geometrii planu itp. W mieście Smeraldina (*Miasta i wymiana* 5), dryfującym na wodzie, sieć dróg i sieć kanałów nakładają się na siebie i przecinają, umożliwiając „wybór między podróżą lądową a łodzią, a ponieważ najkrótsza ścieżka między dwoma punktami nie jest prosta, lecz biegnie zygzakiem, przed każdym podróżnikiem (...) otwiera się wiele dróg” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 10). Ten opis miasta przypomina labirynt wenecki, w którym funkcjonuje pewien porządek (zasady gry). Labirynt jest odzwierciedleniem bytu miasta, jego ambiwalencji.

Unikalne walory naturalne miejsca, w którym powstało miasto, początkowo decydowały o oryginalności jego struktury urbanistycznej i zagospodarowania stabilności jego granic. Na przestrzeni wieków wygląd Wenecji pozostał praktycznie niezmieniony. Czas w mieście zwolnił, przybierając formę przestrzenną. Wenecja to miasto na pograniczu przestrzeni i czasu, skrzyżowanie światów. Być może dlatego pochodzący z Wenecji Marco Polo wnosi pewną jej część do opisu każdego miasta. „Może boję się, że stracę od razu całą Wenecję, jeśli opowiem wszystko, co o niej wiem” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 10).

Wątek zachowania dziedzictwa architektonicznego i tożsamości, relacji przeszłości z przyszłością podkreśla historia Zenobii (*Zwiewne miasta* 2) – miasta, które „mimo lat i zmian” uzyskano „poprzez połączenie elementów” jego „pierwotnego modelu” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 4). Inspirując się M.-K. Escherem, artysta C. C. Brannigan stworzył obraz zamkniętego miasta-labiryntu Zenobia, w którym schody prowadzące w górę i na dół nie zawsze łączą te same punkty. Nie mają też ani początku, ani końca, podkreślając nieskończoność ruchu (ryc. 6).

Okna, łuki, schody ujawniają wiele dróg, ale nie wskazują kierunku ruchu. Schody to jeden z najstarszych symboli, który określa miejsce człowieka w systemie wszechświata między ziemią a niebem...

Stworzone przez autora miasto-labirynt ma granice materialne i niematerialne. Granicę materialną tworzą mury budynków, tarasów i galerii, które „rozmieszczone na różnych wysokościach, wsparte na krzyżujących się palach, połączone ze sobą wiszącymi pomostami i drabinami, zwieńczone tarasami ze stożkowymi daszkami (...)”. Ścieżka stanowi niematerialną granicę (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 4).



Ryc. 6.

C. C. Brannigan, akwarela na papierze.

32 x 70 cm

Źródło: (17)

Historia Eudoksji przypomina legendę o zbawiennej nici Ariadny i labiryncie Minotaura, w którym człowiek postawiony jest w sytuacji, w której nie ma wyboru. W Eudoksji (*Miasta i niebo* 1), „która ciągnie się w górę i w dół krętymi uliczkami, schodami, ślepymi zaułkami, ruderami, zachowano dywan, na którym można ujrzyć prawdziwy kształt miasta” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 11). Każde miejsce w deseniu dywanu odpowiada jednemu miejscu w mieście. Labirynt łączy dwie przestrzenie: miasta i dywanu, wewnętrzną i zewnętrzną. „Łatwo jest zgubić się w tym mieście, ale patrząc na wzory stworzone przez wielobarwne nici dywanu, można znaleźć «właściwą drogę»” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 11). „Każdy mieszkaniec porównuje swój obraz miasta, własny lęk z nieruchomym zdobieniem dywanu; każdy może odnaleźć wśród arabesk opowieść swojego życia, losu pełnego zakrętów i zwrotów” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 11).

Legendy wszystkich narodów europejskich opowiadają o boginiach, które trzymają w rękach nici losu, tworząc porządek. Artysta M. Bertolio zobrazował magiczny akt tkania dywanowego miasta oparty na skandynawskich mitach o nornach, które skrywały nić życia w korzeniach Drzewa Świata (ryc. 7). Czas jest podstawą wszechświata.

W *Niewidzialnych miastach* przestrzeń staje się heterogeniczna, czas traci kierunek, zachowując cykliczność (mit). To czas niekończących się powtórzeń, który nadaje sens wydarzeniom w teraźniejszości i przyszłości. Przeszłość określa przyszłość. Tak więc, w mieście Eufemia (*Miasta i wymiany* 1) „w każde przesilenie letnie i zimowe, a także w każde zrównanie dnia z nocą dochodzi do wymiany wspomnień” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 4).

Integralność przeszłości i przyszłości znajduje odzwierciedlenie w trzyczęściowej scenerii Laudomia (*Miasta i umarli* 5) – miast żyjących, „martwych” i tych, „którzy mają się dopiero narodzić” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 16). Artysta M. Kish używa podczas określania Laudomii symboli czasu: sylwetki klepsydry, węża Uroborosa, słońca i księżyca (ryc. 8). Teraźniejszość stanowi centrum klepsydry nieskończonej liczby możliwych przeszłości i przyszłości. Klepsydra jest strażnikiem czasu. Symbolizuje kruchość bytu, dialektyczną jedność Chaosu i Przestrzeni, Śmierci i Życia, Nieba i Ziemi... Żywi szukają wytłumaczenia dla siebie w mieście umarłych, aby „poczuć się pewniej”, podczas gdy miasto nienarodzonych „nie daje obecnie żywym żadnej pewności” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 16). Uroboros, który otacza miasto, nadaje mu niezmienny porządek. Budując kompozycję dzieła graficznego, artysta podkreśla semantyczną jedność wszystkich części.

Przestrzeń miasta znajduje się w centrum skrzyżowania liniowego i cyklicznego ruchu czasu. W mieście czas „przestaje być strumieniem (...) i staje w bezruchu – podobnie do przestrzeni” (Власов, 2000, s. 308).

Tożsamość miasta jest zarówno stabilnym, jak i zmiennym konstruktem społecznym, kształtowanym przez cechy historyczne i kulturowe. Podstawą tożsamości jest codzienna, miejska rzeczywistość, „proporcjonalność” (G. Gornova) miasta i osoby.

Wygląd Despiny (*Miasta i pragnie* 3) „nadaje zawsze pustynia”, która jest jego „przeciwieństwem” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 2). Miasto potrafi zmieniać swój kształt w zależności od spojrzenia obserwatora... Artysta S. Tiukanow przedstawił Despinę („miasto na pograniczu”) w postaci wielbłąda – most w formie garba, łączący i rozdzielający dwie rzeczywistości jednej przestrzeni miejskiej (ryc. 9) (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 2).

W średniowieczu zamieszkiwano mosty miejskie. Ten środek komunikacji zabudowywano na całej jego długości centrami handlowymi, budynkami mieszkalnymi, hotelami, tawernami itp., przekształcając go w pierwotne miasto. Wewnętrzną, zabudowaną część mostu postrzegano jako średniowieczną ulicę miasta, a zewnętrzną część jako kontynuację zabudowy miejskiej.

Statyczna sylwetka wielbłąda z kopułami i wieżami budynków miejskich na grzbiecie, stojącego na opustoszałej drodze ciągnącej się poza horyzont, jest symbolem skrzyżowania, przejścia z jednej przestrzeni do drugiej, wyboru drogi, zmiany w tożsamości.

W kompozycji graficznej artysta wykorzystuje techniki budowania scenografii teatralnej. Obraz jest zamknięty w swojej integralności, zastygnięty w czasie, a jednocześnie naśladuje dynamiczną, zmieniającą się, ciągłą rzeczywistość miasta.

Temat zachowania dziedzictwa architektonicznego, pamięci historycznej i kulturowej znajduje odzwierciedlenie w opisie Maurilii (*Miasta i pamięć* 5). Wygląd Maurilii z minionych epok można zobaczyć tylko na starych widokówkach, które mieszczanie pokazują podróżnikom... Nowy wygląd miasta stracił ciągłość z dawną architekturą i tradycjami. „Czasami na tej samej ziemi i pod tą samą nazwą następują po sobie miasta, które nie są do siebie podobne. Rodzą się i umierają, nigdy nie poznając siebie nawzajem, bez styczności” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 5).

Układ miasta Zora (*Miasta i pamięć* 4) „jest podobny do szkieletu lub sieci, a w każde jej oko każdy może umieścić to, co chce zapamiętać: nazwiska wielkich ludzi, (...) gwiazdozbiory” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 2). Istnieje wyraźny związek między wszelkimi koncepcjami. Dla-

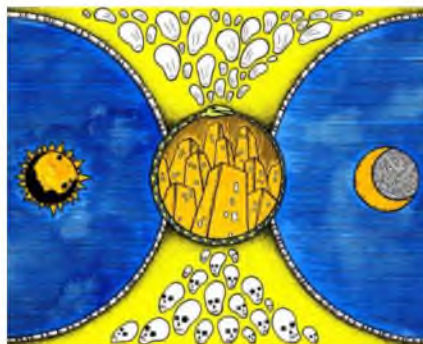
tęgo miasta, „zmuszone do zachowania takiej samej postaci, pozostawiania w bezruchu, aby mogło lepiej odcisnąć się w pamięci, (...) upadło, zniknęło” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 2).

Artysta V. Shvaiba tworzy kolaż fragmentów architektury z różnych epok i kultur historycznych, z przestrzennych, trójwymiarowych ram z betonu i metalu, łącząc abstrakcyjność architektury z naturalistycznymi detalami (ryc. 10). Wykorzystanie perspektywy frontальной pozwala połączyć je w jedną kompozycję semantyczną przestrzeni euklidesowej.



Ryc. 7.
M. Bertolio, *Stworzenie Miasta Dywanów*,
plótno, farby olejne
Źródło: (13)

W swojej książce Italo Calvino porusza temat ekologii miasta, utraty jego związku z naturalnym krajobrazem. Krajobraz miejski kształtują czynniki historyczne, kulturowe, społeczne, w zależności od określonych cech geograficznych. Budowa wielu miast starożytności wynikała z wyższego kosmicznego porządku. W *Izaurze* (*Zwiewne miasta* 1) – mieście „tysiąca studni”, które „wyrasta powyżej poziomu podziemnego jeziora”, „widzialny” miejski „krajobraz określany jest przez niewidzialny” pejzaż naturalny (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 2).



Ryc. 8.
M. Kish, *akwarela, atrament, marker na papierze*, 25,4 × 20,3 cm, 2015
Źródło: (16)

Rozwój nowoczesnych miast, przyrost zamieszkującej je ludności prowadzi do zmiany rzeźby terenu, jego hydrogeologicznych cech, klimatu itp. „My tworzymy miasta, a te miasta w pewien sposób tworzą siebie” (Иконников, 1985, s. 5). Budowa miasta Tekla (*Miasta i niebo* 3) ciągnie się, „żeby nie zaczęło się walić” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 15). Obawa o przyszłość owocuje niekończącymi się zmianami w mieście i towarzyszy im... „Nie tylko miasto” jest zagrożone (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 15).



Ryc. 9.
S. Tiukanow, akwaforta, 2007,
25 × 34,5 cm
Źródło: (9)

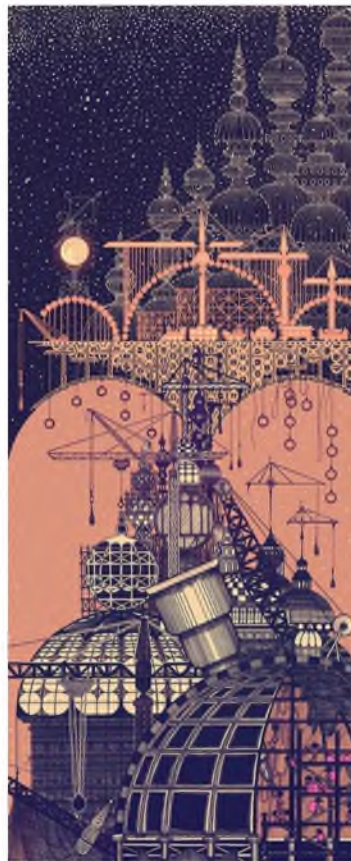


Ryc. 10.
V. Shvaiba, ołówek, atrament,
długopis na papierze, 55 × 55 cm
Źródło: (20)

Ilustratorka L. Aaltio buduje wielowarstwową pionową kompozycję elementów architektonicznych i budowli pędzących ku gwiazdom (ryc. 11). Uzupełnieniem dolnych ciężkich form są ażurowe konstrukcje części górnej. Budynki przeszłości stają się podstawą miast przyszłości.

Atlas Chana Kubilaja zawiera mapy miast utopijnych i przeklętych, które odzwierciedlają ambiwalencję przestrzeni miejskich, „są tam (...) mapy krain (...) odwiedzanych w wyobraźni, ale jeszcze nieodkrytych lub których jeszcze nie założono” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 19).

Artysta S. Azarov składa miasto z fragmentów obrazów różnych miast, które odwiedził Marco Polo (ryc. 12). Fragmenty, choć może w żaden sposób niepowiązane ze sobą, nakładają się na siebie, krzyżują, nie reprezentując wcale tego, czym są w rzeczywistości. Jest to miasto, które jawi się we śnie lub we wspomnieniu. Tutaj płynące drewniane statki koegzystują z samolotami z początku ubiegłego wieku, a zarysów różnych wiatrów, astrolabium lub kompasu można się tylko domyślać. Całość sensu umyka, rozplywa się w powtarzanych poszczególnych detalach, nieoczekiwanych zestawieniach rzeczy. Wszystko tutaj jest zmienne, przestrzeń jest tymczasowa. Kompozycja pracy przypomina pospiesznie tworzone szkice i wpisy do pamiętnika podróżnika – obserwatora z zewnątrz, dla którego zestaw obrazów zmienia się z każdym krokiem. A samej podróży (ruchowi) towarzyszy sytuacja nieustannego wyboru. Artysta jednocześnie tworzy i odczytuje tekst miasta.



Ryc. 11.
L. Aaltio, 11 x 27 cm
Źródło: (15)



Ryc. 12.
S. Azarov, akwaforta
Źródło: (10, 11)



W rozmowie z Wielkim Chanem na temat miasta przyszłości Marco Polo powiedział: „Czasami, widząc nieoczekiwaną perspektywę pejzażu lub światło świtu we mgle, myślę: od tego zacznę budować fragment po fragmencie (...) miasto złożone z takich okruchów, mieszanek różnego rodzaju rzeczy, z chwil oddzielonych przerwami” (Calvino, dostęp 10 stycznia 2021, s. 19).

Miasto jest kontinuum czasoprzestrzennym na granicy między tym, co możliwe, a tym, co rzeczywiste, mozaiką fragmentów bytu w jego nieciągłości i ciągłości.

Podsumowanie

Interpretacje poszczególnych miast stworzonych w formie malunków i grafik przez współczesnych artystów i architektów na podstawie książki *Niewidzialne miasta* autorstwa I. Calvino mają niezależne znaczenie artystyczne i zachowują jednocześnie wyjątkowość wyimaginowanych światów miejskich pisarza. Podstawą obrazów fikcyjnych obiektów i przestrzeni architektonicznych jest albo mnogość „interpretacji” rzeczywistości pewnego miasta-miejsca w historycznej przestrzeni i czasie, albo stworzenie utopii niemiejsca, pozbawionej jakiegokolwiek związku z obiektywną rzeczywistością. Współczesna ikonografia fantazji architektonicznych dziedziczy tradycje J.-B. Piranesiego, M.-C. Eschera, łączy renesansowe konstrukcje perspektywiczne z surrealistycznymi technikami kompozycyjnymi, wykorzystuje historyczne formy architektoniczne i archetypy (labirynt, schody itp.).

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Власов, В. (2000) *Большой энциклопедический словарь изобразительного искусства*. В 8 т. Т. II. В-Д. СПб.: Лита // Vlasov, V. *Big Encyclopedic Dictionary of Fine Arts*. 8 vol. Vol. II. St. Petersburg: Lita.
2. Власов, В. (2008) *Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства*. В 10 т. Т. IX. Ск-У. СПб.: Азбука-классика // Vlasov, V. *New Encyclopedic Dictionary of Fine Arts*. 10 vol. Vol. IX. Sk-U. SPb.: Alphabet Classic.
3. Иконников, А. (1985) *Искусство, среда, время: эстетическая организация городской среды*. М.: Совет. художник // Ikonnikov, A. *Art, Environment, Time: the Aesthetic Organization of the Urban Environment*. М.: Council. artist.

4. Кастельс, М. (2000) *Информационная эпоха: экономика, общество и культура*. М.: ГУ ВШЭ // Castells, M. *Information Age: Economy, Society and Culture*. М.: GU HSE.

Wykaz źródeł internetowych

5. Baudrillard, J. 'There was no War in the Gulf'. *Art Magazine*, No. 3, 1994 [zasób elektroniczny]. Dostępny: <http://moscowartmagazine.com/issue/49/article/1000>, (dostęp 10 stycznia 2021).
6. Визель, М. *Предисловие И. Кальвино* // Wiesel, M. *Foreword by I. Calvino* [zasób elektroniczny]. Dostępny: http://calvino.viesel.ru/le_citta_files/add_materials/predislovie_calvino.html, (dostęp 10 stycznia 2021).
7. Calvino, I. *Invisible Cities* [zasób elektroniczny]. Dostępny: <https://www.litmir.me/br/?b=116130&p>, (dostęp 10 stycznia 2021).
8. Ionin, L. *New Magic Era* [zasób elektroniczny]. Dostępny: <http://www.ruthenia.ru/logos/number/47/13.pdf>, (dostęp 10 stycznia 2021).

Wykaz stron internetowych

9. http://2.bp.blogspot.com/_dfDU_OBaKic/TAIIgZkRbI/AAAAAAAAABhY/0nkX5eKHfoQ/s1600/Sergey+Tyukanov_2007_Camel_250x345.jpg, (dostęp 23 stycznia 2021).
10. <http://7vetrov.net/collections/stanislav-azarov-iz-kollektsii-ofortov#&gid=1&pid=1>, (dostęp 23 stycznia 2021).
11. <http://7vetrov.net/collections/stanislav-azarov-iz-kollektsii-ofortov#&gid=1&pid=2>, (dostęp 23 stycznia 2021).
12. http://artyzm.com/e_obraz.php?id=12685, (dostęp 23 stycznia 2021).
13. <http://bertolio.weebly.com/le-cittagrave-invisibili.html>, (dostęp 23 stycznia 2021).
14. <http://karinapuate.com/shop-1/diomira-city-8wp87-pkz2b-mbxsj-rtger-rxcmd-aw7d4-kmkk9-ldm4x-wj8xc-g66j9>, (dostęp 23 stycznia 2021).
15. <http://liisaaaltio.com/Thekla>, (dostęp 23 stycznia 2021).
16. <http://seeingcalvino.tumblr.com/post/110631669304/the-laudomia-of-the-dead-and-that-of-the-unborn>, (dostęp 23 stycznia 2021).
17. <http://www.cittainvisibili.com/portfolio/zenobia.html>, (dostęp 23 stycznia 2021).
18. <http://www.galleriadelleone.com/artistes/cano/chiave.htm>, (dostęp 23 stycznia 2021).
19. <http://polysemi.di.ionio.gr/index.php/events/apoplus/francesco-cherci/>, (dostęp 23 stycznia 2021).
20. <http://www.shvayba.com/viewpic.php?ln=ru&galleryid=1&picid=31>, (dostęp 23 stycznia 2021).
21. http://www.trignacgerard.com/spip.php?page=document&id_document=157&id_article=6, (dostęp 23 stycznia 2021).

The fictional cities of Italo Calvino in contemporary visual arts

Abstract

The article analyses the artistic interpretations of individual cities, created in painting and graphics by contemporary artists and architects based on the book *Invisible Cities* by Italo Calvino. It is shown that images of fictional architectural objects and spaces are independent works of visual art that preserve the originality of the cities invented by the writer. It was pointed out that the contemporary iconography of architectural fantasies inherits the traditions of J.-B. Piranesi, M.-C. Escher, combines perspective constructions with surrealistic composition techniques, uses historical architectural forms and archetypes (labyrinth, stairs, etc.).

Key words

architectural fantasies, utopias, fictional cities, fine arts, Italo Calvino

Ping Zhou

City Planning Bureau of Zhengzhou Municipality, China

Nina Kazhar

Politechnika Częstochowska

Wpływ kategorii „piękna” i „natury” na kształtowanie przestrzeni tradycyjnego chińskiego miasta i domu

Streszczenie

Na rozwój kultury chińskiej istotny wpływ miały idee głównych nurtów filozofii chińskiej, przede wszystkim konfucjanizmu i taoizmu. Stąd ma ona szczególny obraz świata, system poglądów na przyrodę i człowieka. W tradycyjnej estetyce Chin głównym problemem filozoficznym i artystycznym nie jest „piękno”, ale „natura”. Jest ona rozumiana jako doskonale zorganizowana całość, przez co stanowi główny przedmiot artystycznej wypowiedzi.

Filozoficzne rozumienie „natury”, wszechświata doprowadziło do powstania specyficznych chińskich koncepcji przestrzennych. Wpłynęło to na system typów oraz gatunków sztuki, w tym na architekturę. Powstały znaczące zespoły architektoniczne, które ucieleśniały ideę nierozzerwalności estetyki i naturalności oraz wyrażały tezę o „harmonijnej jedności Nieba z Człowiekiem”.

Opierając się na teoretycznych i przyrodniczych badaniach starożytnych zabytków Chin, artykuł analizuje cechy ucieleśnienia estetycznych wyobrażeń o pięknie w organizacji przestrzennej tradycyjnego miasta i mieszkania.

Słowa kluczowe

Chiny, piękno, architektura, *siheyuan*

Wstęp

„Piękno” jako wartość estetyczna jest jednym z najbardziej fundamentalnych pojęć w każdej kulturze. W każdej kulturze ta koncepcja jest interpretowana na swój sposób. Jako kategoria estetyczna „piękno” jest w języku chińskim określane jako *mei*. To słowo ma trzy pojęcia: „elegancki”, „piękny” i „piękno”.

Kulturę chińską definiuje specjalny system spojrzeń na naturę oraz człowieka, w którym akcent został położony na potrzebę osiągnięcia harmonii pomiędzy „Niebiańskim Tao” a „Ludzkiem Tao”, czyli harmonii człowieka z naturą. Dlatego „harmonijna jedność Nieba z Człowiekiem” jest estetycznym ideałem kultury chińskiej. W ten sposób chińska myśl estetyczna różni się od myśli zachodniej, która podkreśla rolę człowieka w przemianie przyrody. Idea „harmonijnej jedności Nieba z Człowiekiem” jest ważną cechą chińskiego myślenia, która uważa naturę i człowieka nie za przeciwstawne sobie

nawzajem, jak w myśleniu zachodnim „podmiot i przedmiot”, ale za „jedną całość”, ważniejszą niż jej części składowe (王贵祥《匠人营国·中国古代建筑史话》。北京, 2015, s. 23).

Elementem łączącym do stworzenia tej integralności jest „Tao” – podstawa wszystkich żywych istot, które pochodzą z nicości, źródło piękna, a właściwie samo piękno. Jest to fundamentalna koncepcja filozofii taoizmu. Buddyści interpretują „piękno” jako „dążenie do Najwyższego”. W konfucjanizmie „piękno” jest synonimem „dobra”, a ideał estetyczny jest postrzegany jako jedność piękna, dobra i użyteczności. Podkreśla on też jedność człowieka i natury, ale w kontekście estetyki życia codziennego. Surowa hierarchia i system rytuałów konfucjanizmu stała się podstawą organizacji tradycyjnego budynku mieszkalnego.

Jedność estetyki i naturalności w starożytnej myśli chińskiej znalazła odzwierciedlenie w podstawowych pojęciach tradycyjnej chińskiej estetyki. Ważniejsze nie było „piękno”, ale *Qi* – energia – kluczowa koncepcja wszystkich chińskich nauk o przyrodzie i człowieku. Taoistyczna doktryna *Feng Shui* (風水 – wiatr-woda) była zaangażowana w poszukiwanie sprzyjających przepływów energii *Qi* z korzyścią dla człowieka. Pojęcie *Qi* zaczęło również służyć w Chinach jako oznaczenie osobowości twórczej artysty.

Specyfika pojęcia „piękna” w myśli estetycznej Chin

Mówiąc o estetyce chińskiej, należy zaznaczyć, że do lat 50. XX w. była ona łączona z filozofią, etyką i innymi dyscyplinami: nie było między nimi wyraźnej granicy. Obecnie można wyróżnić sześć jej głównych cech:

1. Jedność „piękno, piękny” (*mei*, 美) i „dobry, dobrodziejstwo” (*shan*, 善). W estetyce chińskiej kluczową kwestią jest relacja między pięknem a dobrem. Są w relacji współzależności: piękno zawiera dobro, a dobro znajduje się w pięknie.
2. Jedność uczuć i etyki. Szczególną uwagę zwraca się na połączenie zewnętrznych przejawów „uczucia” (*qingan*, 情感) z „racjonalnością” (*lisiin*, 理性). Estetyka chińska uznaje edukacyjną rolę estetyki.
3. Jedność „świadomej percepcji” (*renzhi*, 认知) i „intuicyjnej” (*zhijiue*, 直觉). Wiedza naukowa opiera się na świadomym postrzeganiu, a sztuka również na intuicji. Intuicja jest szczególnie ważna w estetycznych ideach taoizmu i buddyźmu Ch’an (禅).
4. „Jedność Nieba i Człowieka” (*tianren hei*, 天人合一). Związek człowieka z naturą to nie tylko jedno z głównych zagadnień chińskiej filozofii, ale także ważny punkt chińskiej estetyki. Oparta na idei „jedno-

ści Nieba i Człowieka” chińska estetyka w poszukiwaniu esencji piękna i pięknego zamienia się w harmonię. Tezę o „jedności natury i człowieka” wysunął konfucjański uczony Dong Zhongshu (董仲舒, 179-104 p.n.e.) (ryc. 1a). W swoim eseju *Obfita rosa kroniki* połączył idee konfucjanizmu z bardziej starożytnymi naukami o pięciu elementach pierwotnych oraz z dialektyką *yin-yang*. Zgodnie z jego teorią, na świecie istnieje dziesięć połączonych ze sobą elementów: Niebo, Ziemia, *yin* i *yang*, pięć elementów 五行 (drewno, ogień, ziemia, metal, woda) i człowiek (Лычкова, 2011, s. 12). Niebo jest najwyższą siłą twórczą. Obiekty, które istnieją na świecie, są celowo stworzone przez Niebo dla ludzi. Zasady moralne i etyczne również pochodzą z Nieba, co objawia się poprzez *yin-yang*. Ich miejsce jest mocno określone i niezmiennie (*yang* jest główne, *yin* jest drugorzędne). Niebo i człowiek oddziałują na siebie, wpływają na siebie. Człowiek poprawia życie poprzez cywilizację i kulturę, w tym sztukę i architekturę.

5. Chińska estetyka niesie ze sobą „ ducha wartości humanistycznych” (*zhendao zhui jingshen*, 人道主义 精神) starożytnych Chińczyków. Stanowisko to jest ściśle związane z ideą „jedności Nieba i Człowieka”. Wskazuje, że estetyka chińska głosi wartości humanistyczne. W taoistycznym dążeniu do wolności i równości, w Moistycznej „uniwersalnej miłości” (*jianai*, 兼爱) – orientacja na zasady humanizmu jest wszędzie.
6. „Najwyższy poziom sfery estetycznej” (*shenmei jingjie*, 审美 境界) jest utożsamiany z najwyższą sferą ludzkiej egzystencji. Oznacza to, że poziom „jedności Nieba i Człowieka” jest poziomem najwyższej wolności, która jest jednocześnie zgodna z naturą i ją przewyższa. Ważne dla estetyki architektonicznej Chin było stanowisko Cai Yong (蔡邕, 132-192 p.n.e.), zgodnie z którym „duch”, a nie forma, ma nadrzędne znaczenie (ryc. 1b). Do dziś w historii sztuki chińskiej *shen si* („podobieństwo ducha”) uważane jest za najwyższą wartość estetyczną dzieła sztuki. Pozwala ono osiągnąć stan harmonijnej jedności z naturą. W architekturze pojęcie „piękna” obejmuje również „duchowość” przedmiotu wykonanego przez człowieka. Uważa się, że te techniki zostały przekazane starożytnym budowniczym przez boskie istoty. Wśród tych wielkich mistrzów architektów najsłynniejszym był Lu Ban, który żył w okresie wiosenno-jesiennym (okres Chunqiu z początku wschodniej dynastii Zhou, od 722 do 481 p.n.e.) (ryc. 1c). A dziś wielbią go architekci i budowniczcy. Doktryna Lu Bana nakazuje nie tyle nauczyć się umiejętności pracy z narzędziami, ale nauczyć się wartości moralnych i zachowywać się szlachetnie, nauczyć się być miłym



a) Dong Zhongshu

Źródło: (9)



b) Cai Yong

Źródło: (12)



c) Lu Ban

Źródło: (19)

Ryc. 1. Twórcy chińskiej estetyki i teorii architektury

Źródło: (opracowanie własne)

dla innych i surowym dla siebie. Te wymagania powinny pomóc w „osiągnięciu stanu czystego umysłu i serca” w tradycji tao.

Wpływ nauk estetycznych na teorię urbanistyki

Koncepcja „harmonijnej jedności Nieba z Człowiekiem”, postrzeganie przestrzeni w tradycyjnej kulturze chińskiej nie mogły nie wpłynąć na kształtowanie się architektury. Tradycyjne chińskie miasto dokładnie powtarza strukturę kosmogonicznej struktury wszechświata. Chińska architektura łączy się z naturą.

Należy zaznaczyć, że w Chinach nie było konsekwentnego rozwoju i zmiany kierunków i stylów artystycznych, jak w architekturze europejskiej. Samo pojęcie historii w Chinach nie nosi śladów „znaku czasu”, a sztuka nie nosi śladów ewolucji. Kierunki artystyczne nie następują jeden po drugim, a „style” i „szkoły” kojarzą się nie z różnicami w metodach twórczych, ale z technikami i materiałami. Niezmienny światopogląd na przestrzeni wieków determinował stylistyczną jedność chińskiej architektury.

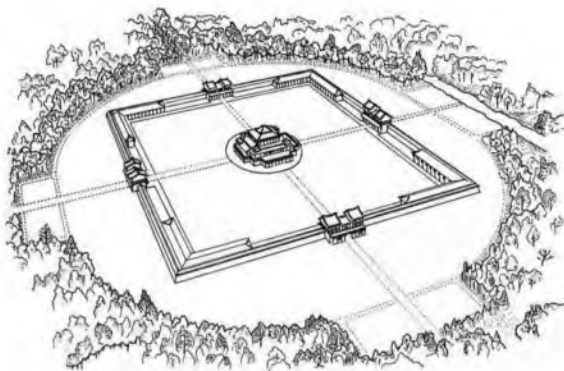
Oprócz podążania za tradycjami kultury chińskiej, na zachowanie tradycji w architekturze wpłynęły jeszcze dwa czynniki:

- ze względu na użycie krótkotrwałych materiałów budowlanych, każde pokolenie musiało naprawiać lub przebudowywać konstrukcje poprzedniego stulecia;
- zniszczony obiekt został „odtworzony” w tym samym miejscu, w tych samych formach, zapewniając ciągłość i trwałość tradycji architektonicznych. Nowe budynki, a nawet całe miasta były budowane według pewnego schematu kanonicznego.

Schemat był rozwijany przez kilka stuleci i został odnotowany w wielu traktatach architektoniczno-budowlanych. Praktyczne zalecenia dotyczące budowy budynków, zespołów i miast opierały się na konieczności przestrzegania podstawowych zasad estetycznych i przestrzegania praw „harmonijnej jedności Nieba z Człowiekiem”.



a) Monada taoistyczna, przedstawiająca Yin-Yang



b) Tradycyjne formy muru (kwadrat) i świątyni Mintang (koło)

Ryc. 2. Ucieleśnienie idei estetycznych w schemacie kompleksu świątynnego
Źródło: (opracowanie własne)

W Chinach wierzono, że ziemia jest kwadratowa, a niebo okrągłe. Dlatego mury miasta, świątyni, kwartału, domów miały kształt kwadratu (*yin* – Ziemia), a plany pałaców, świątyni i głównych placów miejskich miały kształt koła (*yang* – Niebo) (ryc. 2b). Ponadto wszystkie budynki były ściśle zorientowane w stosunku do pięciu głównych punktów centrum wufan (五方) – wschodniego, południowego, zachodniego i północnego, w celu osiągnięcia harmonii przyrody (Чжой, 2003, s. 80). Jest to odnotowane w *Treatise of Lu Ban Jin* – jednej z pierwszych publikacji poświęconych sztuce budowlanej. Lu Ban (507-440 p.n.e.) (ryc. 1c) wynalazł również pierwsze narzędzia „do rysowania koła i kwadratu”.

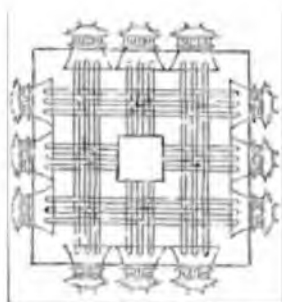
Rycina 2b przedstawia schemat zespołu *Mintang*, w którym zasada *yin-yang* jest wyrażona w połączeniu kwadratowych i okrągłych kształtów. Wyraźnie podkreślono również orientację na cztery główne strony świata, a główny budynek znajduje się w centrum, zgodnie z prawami Tao (według nich główny element zespołu musi znajdować się pośrodku). Ta figura odzwierciedla implementację starożytnych fundamentów światopoglądowych w architekturze. Podobny schemat był także podstawą planu „Idealnego Kapitału”. Schemat miasta zawierał również zasadę symetrii osiowej. Opracowano uniwersalne, pierwotne elementy środowiska miejskiego, które przez wieki zapewniały żywotność modelu chińskiego miasta idealnego.

Idee starożytnych Chińczyków o idealnym mieście, idealnej stolicy, znalazły odzwierciedlenie w traktacie *Kao gong Ji* 考工记 (*Zapisy studium rzemiosła*) (Чжкоу, 2019, s. 194). Powszechnie przyjmuje się, że traktat jest częścią kanonu konfucjańskiego *Chou li* 周禮 (*Rytuały Chou*). Autorstwo kanonu przypisuje się Chou-gun (XI w. p.n.e.). Jednak w dziedzinie syntezy wciąż trwają badania mające na celu ustalenie dokładnej daty napisania *Kao gong Ji*. W *Kao gong Ji* wytyczono jasne zasady i kolejność prac budowlanych, przedstawiono plan miasta idealnego oraz główne typy budynków i ich projekty.

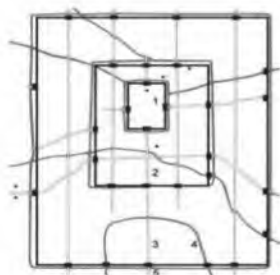
Wprawdzie ze względów ekonomicznych czy geograficznych cech terenu, czasami budowniczy odbiegali od normy, ale tradycyjne zasady budowlane zawarte w *Kao gong Ji* były stosowane w praktyce przez następne stulecia.

Zasady organizacji przestrzeni „miasta idealnego” zgodnie z prawami kanonu *Kao gong Ji*

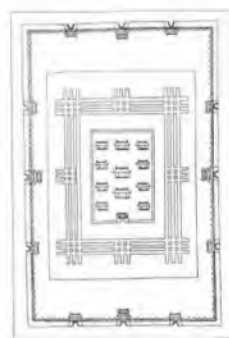
Kao gong Ji zawierał nie tylko wyidealizowane zasady urbanistyki, ale miał też praktyczną orientację. Miasto uważano za jeden organizm, w którym każdy element miał swoje własne, specyficzne miejsce. Według geomancji *Feng Shui* (風水), budowa miasta rozpoczęła się od dokładnego wyszukania miejsca, sporządzenia planu i oznaczenia terytorium. Miasto miało przedstawiać kwadrat o bokach 9 *Li* (około 4 km), otoczony murami z basztami (ryc. 3). Każda ściana miała trzy bramy.



a) plan stolicy wg *Kao gong Ji* (Чжкоу, Кожар, 2019, s. 195)



b) Miasto Kaifeng, okres dynastii Tang (Лynchкова, 2011, s. 107)



c) Palac na planie idealnego miasta Wancheng (刘敦楨《中国古代建筑史(第二版)》, 北京, 2003, s. 97)

Ryc. 3. Układ chińskiego „Miasta Idealnego” i plan palacu
Źródło: (opracowanie własne)

Mur, jako symbol podziału granic, był ważnym elementem chińskiej urbanistyki. Nawet słowo „miasto” (*chengshi*) oznacza dosłownie „mur i rynek” i wskazuje na znaczenie muru jako niezbędnego atrybutu miejskiego.

Miasto miało dziewięć głównych arterii, ściśle zorientowanych w kierunku południowo-północnym i dziewięć w kierunku wschód-zachód. Wszystkie trzy aleje były połączone w jedną drogę: główna droga była przeznaczona dla wozów, pozostałe dwie dla pieszych. Szerokość każdej autostrady wynosiła 9 *Gui* (16,65 m). Droga o szerokości 7 *Gui* (około 13 m) biegła wzdłuż muru wewnątrz miasta. Wewnątrz miasta było kilka budynków, także kwadratowych lub prostokątnych (Чжой, 2019, s. 195). W centrum miasta znajdował się pałac cesarski, podzielony na dwie części. Przed główną bramą pałacu znajdowały się budynki administracyjne. Rynki (nie więcej niż dwa) znajdowały się na północ od pałacu. Na południe od pałacu budowano świątynię przodków władcy, sanktuaria i ołtarze bogów ziemi i chleba.

Wszystkie te obiekty w traktacie *Kao gong Ji* nakazano umieszczać w ścisłej zgodności z lokalizacją pałacu. Dlatego podkreślono potrzebę zbudowania pałacu dokładnie w geometrycznym środku ściśle symetrycznego planu stolicy. Położenie pałacu w centrum miasta wskazywało hieroglify 井 (*jin*) – studnię. Wyrażało to ideę, że „cesarz jest Synem Nieba”. A także (według *Feng Shui*) dawało cesarzowi maksymalną energię życiową. Samo miasto, zbudowane w formie kwadratu (*jin*), podzielone na dziewięć części, również miało optymalny kształt dla dystrybucji energii.

Ogólny układ wewnętrzny zespołów pałacowych musiał też odpowiadać światopoglądowym koncepcjom, warunkom przyrodniczym i chińskim koncepcjom piękna. Cesarskie zespoły zostały podzielone na dwie strefy funkcjonalne i zbudowane według ścisłego schematu osiowego z głównym pałacem pośrodku. Czasami był to cały zespół pawilonów-pałaców usytuowanych na wysokich platformach, co podkreślało jego znaczenie. Pawilony te usytuowano wzdłuż osi północ-południe (ryc. 3c).

Strukturę miasta tworzyły powiększone dzielnice (*Xian*) z ulicami i zaulkami. Otaczały je wysokie mury z jednym wejściem (ryc. 4). Zamknięte obszary mieszkalne były przeznaczone dla różnych grup ludności i składały się z pewnej liczby mieszkań *siheyuan*. Taki układ przestrzenny kwartału zapewniał prawidłowe zorientowanie głównych pomieszczeń domu na kardynalne punkty. Domy (*siheyuan*) przylegały do siebie ścianami, tworząc budynek dywanowy. Ich połączone ściany zewnętrzne tworzyły osobliwy typ ulicy zwany hutongami. Głównym elementem chińskiego miasta był *siheyuan* (czworobok z dziedzińcem). Mury miejskie i kwartalne, ulice, place spełniały pomocniczą rolę ochronną i komunikacyjną. *Siheyuan* stał się uniwersalnym typem architektonicznym, ponieważ jego centrum nie był

budynek o określonej funkcji głównej (mieszkalnej, religijnej, przemysłowej itp.), ale przestrzeń dziedzińca, czyli pustka. Umożliwiło to realizację dowolnych opcji architektonicznych i typologicznych.

Aby osiągnąć piękno i harmonię idealnego planu miasta, konieczne było spełnienie następujących warunków:

- położenie głównego elementu w środku;
- położenie głównego elementu na osi;
- symetria osiowa jako główna rama konstrukcji całego miasta i jego elementów;
- wyrażenie idei „niebiańskiej studni” w dziedzińcu;
- pięcioczęściowość jako podstawowa zasada organizacji przestrzeni.

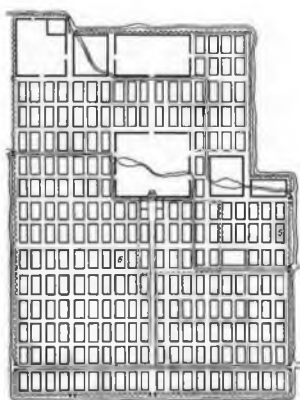
Główne osie miasta biegly poza murami miasta. Według *Feng Shui* powinny być one kojarzone ze strukturami kosmogonicznymi i kontynuowane w ważnych elementach krajobrazu (góry, rzeki, wodospady itp.).

Chińska oś kształtowania się obszarów miejskich jako całość jest hipotetyczna, niewidoczna, przebiega przez środek kompozycji dowolnego zespołu. Ale w prawdziwej przestrzeni oś jest nieustannie przecinana przez przeszkody. Mogą to być: zamknięte drzwi przy wejściu do domu lub na podwórko – ściany *inbi* (kamienne lub ceglane ekrany przed wejściami). W klasztorach lub pałacach zamknięte drzwi były szeroko otwierane podczas ceremonii religijnych lub świąt, ale nawet wtedy nie zawsze można było w pełni zobaczyć całą perspektywę głównej osi zespołu. Ważna była symetria osiowa. Jej zasady były przestrzegane przy budowie wszelkich zespołów i struktur urbanistycznych. Schemat idealnego miasta zakładał symetryczno-osiową budowę zespołów. Przestrzegano też głównej miejskiej osi północ-południe (ryc. 4). Ogrody i parki również wpisują się w regularną siatkę dzielnic i były zgodne z ogólnymi wzorcami osiowymi.

Prostokątne, zorientowane w stronę świata, miasta z prostymi, szerokimi ulicami (zgodnie z zapisem *Kao gong Ji*) zaczęto budować wszędzie.

Najpełniejszym wcieleniem kanonu urbanistycznego *Kao gong Ji* jest założona w 770 r. p.n.e. stolica wschodniego Zhou, miasto Luoyang 洛陽 (ryc. 4a). Wszystkie cechy klasycznej chińskiej urbanistyki zostały zawarte w planowaniu miasta Chang'an (Xi'an) (ryc. 4b).

Traktat *Kao gong Ji* zawiera krótki opis *Mingtang* (明堂) – „sali światła”. W sekcji *Budowniczy budują stolicę* (匠人營國) podane są wymiary sali światła z ery Zhou. Podkreśla to ważną rolę *Mingtangu* i wykonywanych w nim rytuałów w strukturze idealnej stolicy. Na przykład Dong Zhongshu (ryc. 1a) opisał „salę światła” jako główny obiekt architektoniczny, wyrażając ideę „jedności Nieba i Człowieka”. Zasady budowania *Mingtangu* zostały również opisane przez Cai Yonga (ryc. 1b).



a) Miasto Luoyang (18)



b) Miasto Chang'an (Xi'an) (16)

Ryc. 4. Schematy miast w Chinach wykonane zgodnie z prawami kanonu Kao gong Ji
Źródło: (opracowanie własne)

W systemie rytualnym starożytnych Chin *Mingtang* służył zarówno jako świątynia, jak i pałac. Ogłaszano w nim dekrety cesarskie, odbywała się ceremonia przekazania władzy Nieba, składano ofiary. Przy pomocy specjalnych rytuałów podkreślano rolę cesarza jako przedstawiciela Nieba, do którego zadań należało regulowanie życia ludzkiego zgodnie z porządkiem wszechświata.

Rozwiązanie architektoniczne *Mingtang* było wyidealizowane i ściśle związane z ideami kosmologicznymi i przyrodniczo-filozoficznymi. Jak widać na rycinie 5a, wpływ archetypów *yin* i *yang* (odpowiednio kwadratu i koła) jest wyraźnie widoczny w objętości *Mingtang*.

Uniwersalnym symbolem był kwadratowy kształt planu *Mingtang* – Ziemia (ryc. 5b). Jego części i ich orientacja względem punktów kardynalnych odzwierciedlały idee „magicznego kwadratu” Lo Shu (洛書), którego pierwszy obraz na skorupie żółwia pochodzi z 2200 r. p.n.e. (ryc. 5c).

Pięć głównych hal odpowiadało za: pięć pór roku (w Chinach była jeszcze piąta pora roku w połowie lata); pięć stron świata (wraz z centrum); pięć konstelacji; pięć kolorów; pięciu legendarnych cesarzy; pięć cnót; pięć dźwięków itp.

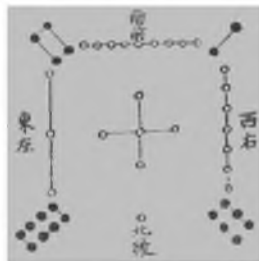
Użycie tradycyjnego czworokąta *siheyuan* jako jednostki kompozycyjnej zespołu zdeterminowało tak specyficzną cechę chińskiej architektury, jak brak wyraźnego rozróżnienia między kompleksami świeckimi i kultowymi. Układ świątyn i klasztorów, należących do różnych religii i kultów, choć różnił się szczegółami, przede wszystkim opierał się na tych samych zasadach, co konstrukcja zespołów mieszkalno-pałacowych. Wymagania kultu religijnego determinowały głównie charakter wystroju.



a) Mingtang



b) Mingtang. plan



c) Magiczny kwadrat
Luo Shu

Ryc. 5. Mingtang

Źródło: (14)

W świątyniach buddyjskich lub lamaistycznych przed bramą prowadzącą na zespół głównego dziedzińca zbudowano dwie małe wieże – *Zhonglou* (Dzwonnica) i *Gulou* (Wieża Bębna). Ważnym elementem były triumfalne łuki. Budowano je przed bramą główną lub na dziedzińcach przed pawilonami. Często stawiano tu również obeliski, kolumny lub pawilony ze stelami, brązowe figury fantastycznych zwierząt, ołtarze itp.

Miejskie zespoły taoistyczne klasztorne spełniały zadania „uroczystej reprezentatywności”. Zgodnie z naukami Tao, głównym zadaniem budowniczego było zadbanie o to, aby architektura i przestrzeń (pusta i pełna, w tradycyjnej terminologii) wzajemnie się równoważyły. Powstały proste lub złożone konstrukcje w oparciu o typ *siheyuan*:

- Proste struktury obejmują osiedla mieszkaniowe, służby celne, administrację małych osiedli, urzędy pocztowe, małe klasztory i świątynie oraz inne małe lub średnie obiekty miejskie.
- Złożone struktury obejmują wsie, cesarskie kompleksy pałacowe oraz miasta. Struktury te wykorzystują struktury wielopoziomowe, ale istota konstrukcji pozostaje niezmieniona.

Konstrukcje i dekoracje elementów przestrzennych w tradycyjnej architekturze mieszkaniowej w Chinach

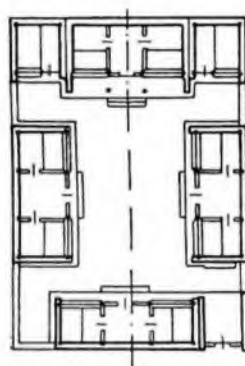
Pomysły estetyczne determinowały nie tylko tradycyjny układ idealnego miasta, ale także mieszkania. Głównym elementem kompozycyjnym miasta była zamknięta komórka przestrzenna osiedla – zespół budynków wokół otwartej przestrzeni wewnętrznej. Podstawą przestrzenną domu był *jian* (przestrzeń między czterema filarami, na którym spoczywa dach sali pawilonu), który w rzucie ma kształt prostokąta. W zależności od liczby

jianów powstawały konstrukcje kompozycyjne, zarówno mieszkalne, jak i pałacowo-sakralne o różnej wielkości i funkcji.

Głównym typem tradycyjnej zabudowy mieszkaniowej był *siheyuan* (kwadratowy dziedziniec). Cztery *jiany* otaczają dziedziniec – „niebiańską studnię” – miejsce symboliczne. Dziedziniec („pustka”) symbolizował przestrzeń jako „czystą strukturę rozproszoną” – niebiański świat. Tektonika *siheyuan* odzwierciedlała idee dotyczące interakcji niebiańskich i ziemskich płaszczyzn bytu poprzez pojedynczą pustą strukturę wszechświata (ryc. 6) (Zhou, Kazhar, 2020).



Źródło: (14)

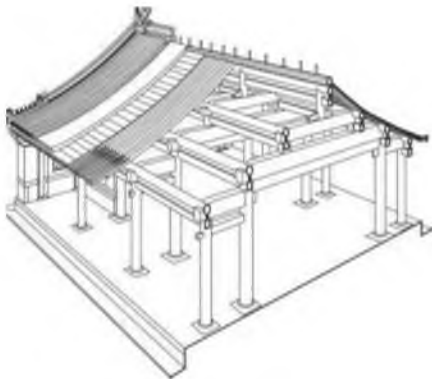


Źródło: (10)

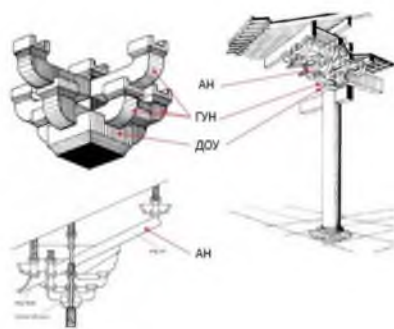
Ryc. 6. Tradycyjny *siheyuan* z jednym podwórzem
Źródło: (opracowanie własne)

Konstruktywny schemat, w którym obraz podpory jest symbolem tektonicznej struktury wszechświata jest również metaforyczny. Jest to rama słupowo-ryglowa, w której obciążenie z dachu przenoszone jest przez system poziomych belek i wsporników gzymsowych *dougun* na słup, a następnie na fundamenty – ryc. 7 (Zhou, Kazhar, 2020).

Podstawowe konstrukcje tradycyjnych chińskich budynków zostały opisane w opublikowanym w 1103 roku *Yingzao Fashi*. Traktat zawiera nie tylko „ogólne wyjaśnienia” (*zongshi* 總釋) dotyczące pojęć architektonicznych, formuł i proporcji budynków. Przedstawiono w nim również „porządek konstrukcyjny” (*jidu* 制度), cechy wystroju zewnętrznego, opisano proces produkcji cegieł, dachówek i płytek szklawionych. W piątej części traktatu drukowane są ilustracje, które pokazują typy budynków, a także połączenia różnych elementów architektonicznych.



Schemat budynku o drewnianej konstrukcji (Иynchова, 2011, s. 254)



System Dougun (20)

*Ryc. 7. Budowa tradycyjnego chińskiego domu
Źródło: (opracowanie własne)*

Oryginalny wygląd budowli nadawały różne formy dachów. Kolor pokrywających je dachówek wskazywał na status społecznego właściciela domu. Pałac cesarza o „twarzy słońca” miał złocistożółty dach. „Niebiańską czystość” miały niebieskie dachy świątyń. Małe pagody i domy szlacheckich mieszczan miały zielone dachy („listowie drzew”). W architekturze chińskiej konstrukcje są również elementem dekoracyjnym. Z reguły są malowane i rzeźbione (fot. 1).

Wnętrza wszelkich budynków wyróżniała również polichromia. Drewniane filary ozdobiono wizerunkami zwierząt i roślin. Aby oddzielić jedno pomieszczenie od drugiego, często używano malowanych, lakierowanych parawanów. Przeważały kolory czerwony, złoty, zielony, biały, niebieski.

Wystrój budynków jest podzielony na materialny i niematerialny. W materialnym wystroju znajdują się rozpoznawalne elementy, np. smok – najstarszy chiński symbol niekończących się przemian (fot. 2a). Aby zrozumieć i dostrzec obraz niematerialnego wystroju, wymagana jest znajomość historii Chin, głównych przepisów taoizmu, konfucjanizmu, buddyzmu i mitologii – fot. 2b (Fowler, 2005, s. 123).

Ujednolicony system architektoniczny budowy miast i budynków, opisany powyżej, pozostał aktualny do XX wieku. Wraz z rozszerzaniem się zadań urbanistycznych, wprowadzaniem nowych materiałów i wzbogacaniem technik budowlanych był on uzupełniany na każdym etapie rozwoju Chin. Jednak tradycje ucieleśnienia podstawowych zasad „harmonii” natury ludzkiej i architektury były stale zachowywane.



*Fot. 1.
Wystrój konstrukcji
Źródło: (15)*



a) Smok na dachu budynku



*b) Naturalny ornament wyrażający
kult Nieba*

*Fot. 2. Rodzaje wystroju architektonicznego
Źródło: (11)*

Podsumowanie

Ważną cechą chińskiej estetyki, podobnie jak w ogóle chińskiej filozofii, jest „jedność Nieba i Człowieka”. Ta jedność prowadzi do stworzenia harmonijnego porządku świata w przyrodzie i życiu człowieka. Tworzy świat zdominowany przez trzy elementy – piękno, prawdę i dobro.

Zrozumienie estetycznej wartości przyrody doprowadziło w Chinach do ukształtowania się specyficznego myślenia przestrzennego. Architektura stała się formą wyrażania wyobrażeń o świecie, podlegającą ogólnym prawom. Jego główna teza głosiła „harmonijną jedność Nieba z Człowiekiem”, była sformułowana w starożytnych traktatach filozoficznych, estetycznych i architektonicznych. Miasto odzwierciedlało ideę prawidłowej struktury wszechświata, budynek został uznany za integralną część naturalnego zespołu. Architektura pomogła „pojąć duszę natury”, ujawniła i wyjaśniła jej prawa piękna.

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. 刘敦桢《中国古代建筑史》(第二版), 北京 Dunzhen, L. (2003) *History of Ancient Chinese Architecture*, wyd. 2. Beijing.
2. Fowler, J. (2005) *An Introduction to the Philosophy and Religion of Taoism*. Brighton: Pathways to Immortality.
3. 王贵祥《匠人营国。中国古代建筑史话》。北京 Guixiang, W. (2015) *Conversations about the History of Ancient Chinese Architecture*. Beijing.
4. Лучкова, В. И. (2011) *История китайского города. Градостроительство, архитектура, садово-парковое искусство*. Хабаровск: изд. ТОГУ // Luchkova, V. I. *History of the Chinese City. Urban Planning, Architecture, Landscape Gardening*. Khabarovsk: TOSU, Russia.
5. Чжоу, П. (2003) *Роль космологической семантики в формировании градостроительных традиций Китая*. Вестник Белорусской академии архитектуры, Вып. 2. Минск: Технопринт, с. 80-81 // Zhou, P. *The Role of Cosmological Semantics in the Formation of Urban Traditions of China*. Bulletin of the Belarusian Academy of Architecture, Issue 2. Minsk: Technoprint, s. 80-81.
6. Чжоу, П.; Кожар, Н. (2019) 'Традиции градостроительства и условия сохранения памятников архитектуры в исторических городах Китая'. *Budownictwo. Zeszyty Naukowe Politechniki Częstochowskiej*. Częstochowa, nr 25, s. 193-201 // Zhou, P.; Kazhar, N. 'Urban Planning Traditions and Preservation of Architectural Monuments in Historical Cities of China'. *Budownictwo. Zeszyty Naukowe Politechniki Częstochowskiej*, nr 25, s. 193-201.
7. Zhou, P.; Kazhar, N. (2020) 'Traditions siheyuan Manor in Chinas' Modern Architecture'. *Budownictwo. Zeszyty Naukowe Politechniki Częstochowskiej*, nr 26, s. 174-182.

Wykaz źródeł internetowych

8. Shevchenko, M. (2019) *Structure of the Mingtang Temple in Chinese Architecture*. *Architecture and Modern Information Technologies*, nr 1(46), s. 13-30. Dostępny: http://marhi.ru/eng/AMIT/2019/1kvart19/01_shevchenko/index.php, (dostęp 20 kwietnia 2021).

Wykaz stron internetowych

9. <http://anashina.com/dong-zhongshu/>, (dostęp 20 kwietnia 2021).
10. http://east.totalarch.com/sites/default/files/uha_9/china/439-3_full.jpg, (dostęp 20 kwietnia 2021).
11. http://eprints.kname.edu.ua/6707/3/%D0%9B%D0%B5%D0%BA%D1%86%D0%B8%D1%8F_10-1, (dostęp 20 kwietnia 2021).
12. https://koei.fandom.com/wiki/Cai_Yong, (dostęp 20 kwietnia 2021).
13. https://marhi.ru/AMIT/2019/1kvart19/PDF/01_shevchenko.pdf, (dostęp 20 kwietnia 2021).

14. http://marhi.ru/eng/AMIT/2019/1kvart19/01_shevchenko/index.php, (dostęp 20 kwietnia 2021).
15. <http://ru.gbtimes.com/kultura/tradicionnaya-kitayskaya-arhitektura-pod-kryshey-doma>, (dostęp 20 kwietnia 2021).
16. <http://russian.cri.cn/3072/2017/03/06/1s598268.htm>, (dostęp 20 kwietnia 2021).
17. <http://russian.cri.cn/travel/picVideo/395/20190820/335925.html>, (dostęp 20 kwietnia 2021).
18. <http://works.doklad.ru/view/ryDD9oXmx4o.html>, (dostęp 20 kwietnia 2021).
19. <http://www.epochtimes.ru/content/view/41660/38/>, (dostęp 20 kwietnia 2021).
20. <http://vietrealm.com/index.php?topic=11396.0>, (dostęp 20 kwietnia 2021).
21. <http://zhendaopai.org/teoriya-in-yan/>, (dostęp 20 kwietnia 2021).

Influence of the categories *beautiful* and *nature* on the formation of the space of a traditional Chinese city and house

Abstract

The development of Chinese culture was significantly influenced by the ideas of the main currents of Chinese philosophy, primarily Confucianism and Taoism. Therefore, it has a special picture of the world, a system of views on nature and man. In traditional aesthetics of China the central philosophical and artistic problem is not *beauty* but *nature*. It is understood as a perfectly organised whole, which makes it the main object of artistic expression.

Philosophical understanding of *nature* and the universe has led to the formation of specific Chinese spatial concepts. This influenced the system of types and genres of art, including architecture. There were architectural ensembles of great significance that were created and which embodied the idea of the inseparability of the aesthetic and the natural, and expressed the thesis of *harmonious unity of Heaven with man*.

Based on the theoretical and natural study of ancient monuments of China, the article analyses the features of the embodiment of aesthetic ideas about beauty in the spatial organisation of a traditional city and dwelling.

Key words

China, beautiful – *mei*, architecture, *siheyuan*

Zmiany w strukturze architektoniczno-planistycznej renesansowych miast Galicji od 1939 r. do lat dziewięćdziesiątych XX wieku

Streszczenie

W 1939 roku, po wejściu Galicji do ZSRR, sieć miast i miasteczek została poddana weryfikacji w oparciu o nowe kryteria. W rezultacie prawie 40% starych miast utraciło status urbanistyczny. Okres sowiecki charakteryzuje się aktywną ingerencją w sieć planowania historycznego. W tym czasie struktura architektoniczno-planistyczna osadnictwa poniosła największe straty. Opracowano główne plany osiedli, które ignorowały historycznie ukształtowaną sieć, a zarysy przestrzenne i regionalny charakter zabudowy zostały w większości miast znacznie zniekształcone, a w niektórych nawet utracone.

Słowa kluczowe

struktura architektoniczno-planistyczna, miasto, plan ogólny, element struktury urbanistycznej

Wprowadzenie

Dawne miasta – osady, które z czasem utraciły funkcje administracyjne, handlowe i kulturalne, przekształcając się głównie we wsie – zajmują szczególne miejsce w miejskim dziedzictwie Ukrainy. Tymczasem odegrały one znaczącą rolę w rozwoju urbanistyki, a dotyczące ich badania historyczno-urbanistyczne nabierają dziś znaczenia (Zamojski, 2020, s. 138) dla wypełnienia luk w historii architektury urbanistycznej Ukrainy. Przełom XVI-XVII wieku w Galicji charakteryzował się powstaniem dużej liczby miast w oparciu o ówczesne renesansowe światopoglądy i miejską praktykę. W sumie na terenie współczesnych obwodów Iwano-Frankowskiego, Lwowskiego i Tarnopolskiego powstało ponad 200 osad miejskich. Część z nich służyła jako ufortyfikowane rezydencje miejskie, jednak większość z nich pełniła funkcję małych miasteczek w historycznym systemie osadniczym.

Można by pomyśleć, że po utworzeniu ukraińskiego państwa należało dokonać zmian w polityce urbanistycznej: poszerzyć badania naukowe miast historycznych, rozpocząć prace nad opracowaniem planów historyczno-architektonicznych, a kwestia zachowania miejskich zabytków historycznych powinna być rozpatrzona dokładniej. Niestety, jednak na Ukrainie, w przeciwieństwie do praktyki światowej, wciąż brakuje należytej uwagi dla historycznego rozwoju urbanistycznego. Struktura architektoniczna oraz

planistyczna wszystkich historycznie ukształtowanych miast w Europie jest w pełni zbadana, w przeciwieństwie do miast Ukrainy, gdzie uwaga skupiona jest głównie na dużych miastach.

Wyniki i dyskusja

Struktura architektoniczno-planistyczna miast Galicji, stworzona na przełomie XVI-XVII wieku, na przestrzeni wieków przeszła skomplikowaną ewolucyjną drogę, nieustannie zmieniając się i odnawiając.

Najbardziej niszczycielskim okresem dla miast był okres po II wojnie światowej. Centralne części większości miast Galicji zostały zniszczone w bitwach. Istota tragedii ich zniknięcia polega na tym, że nie tylko przestały istnieć administracyjnie jako miasta, ale także były systematycznie niszczone przez ówczesne działania urbanistyczne jako specyficzne historycznie ukształtowane formacje architektoniczno-urbanistyczne w krajobrazowo-planistycznej sieci Galicji. Takie straty prowadzą oczywiście nie tylko do zaniku szeregu obiektów architektonicznych, ale także tworzą luki w historycznym układzie urbanistycznym i krajobrazie całego obszaru (Bevz, 1996, s. 16). Spośród 50 zbadanych obiektów tylko 7 osad zachowało status urbanistyczny: Mikołajów, Przemyślany, Skole, Turka – ośrodki powiatowe, Kałusz – miasto podległości regionalnej, Dobromyśl, Rudki – miasta. Adamówka i Mistechko zostały włączone do miasta Brzeżany, a Gryn stał się częścią miasta Horodok. Ponadto, 7 osiedli uzyskało status osadnictwa miejskiego – Grzymałów, Magierów, Niemirów, Podkamień, Rozdół, Janów (Iwano-Frankowe) i Jaryczów (Nowy). Wszystkie pozostałe 33 osady mają obecnie status wiosek.

Zdaniem R. Mohytycha głębokie przemiany, jakie zaszły w miastach historycznych w okresie powojennym, spowodowały przede wszystkim następujące czynniki:

- a) zmiana form własności gruntów w miastach – duża liczba drobnych właścicieli, których domy tworzyły ludzką skalę przez samą naturę własności prywatnej, podczas gdy jakość architektury w warunkach równego pragnienia prestiżu odzwierciedlała poziom ich zamożności, została zastąpiona przez anonimowego wszechmocnego właściciela, którego nie ograniczała parcelacja i którego prestiżowe wysiłki były realizowane głównie poprzez budowę najbardziej uciążliwych konstrukcji;
- b) reorientacja branży budowlanej z indywidualnej konstrukcji na wielkoskalową konstrukcję standardową; efektem ubocznym tego czynnika stała się depersonalizacja w procesie remontów istniejących budynków;

- c) nadmierny wzrost natężenia ruchu w ośrodkach miejskich, konieczność poszerzania ulic poprzez wyburzanie zabytkowych obiektów;
- d) wrogi stosunek władz sowieckich do głównych budowli środowiska miejskiego, zwłaszcza świątyni;
- e) egzekwowanie ogólnych planów miasta, które w dużej mierze ignorowały aspekty planowania i budowy miast historycznych i narzucały „socjalistyczne” zasady ich kształtowania (Mohytych, 1999, s. 143).

Taka polityka była realizowana za pośrednictwem państwowych instytucji projektowych, takich jak: Dipromisto, Kolhospoproekt, Zhytloremproekt itp.

Analizując powojenny rozwój terytorialny i przestrzenny miast zachodniej Ukrainy, B. Posatskyi wyróżnia trzy okresy:

1/ 1945-1955,

2/ 1956-1980,

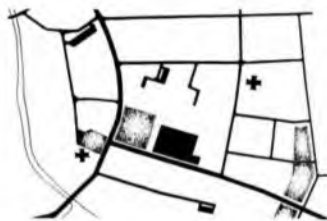
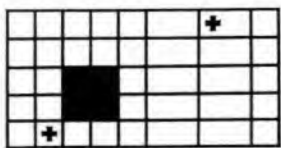
3/ 1981-1990 (Posatskyi, 1999, s. 107),

na podstawie których dokonano analizy zmian w strukturze architektoniczno-planistycznej dawnych miast po 1945 roku.

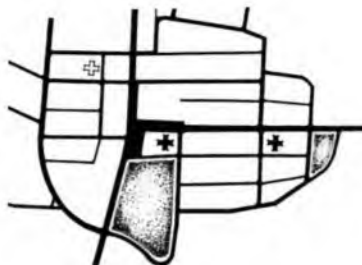
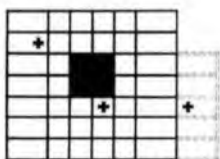
Dla badanych miast nie znaleziono ogólnych planów na lata 40. i 50. XX wieku, więc trudno jest ocenić proces ich powstawania i realizacji. Możemy tylko zauważyć, że pierwszy okres charakteryzował się popularyzacją i realizacją „socjalistycznych przemian” na zachodniej Ukrainie.

Zdaniem B. Posatskyiego drugi okres terytorialnego i przestrzennego rozwoju miast zachodniej Ukrainy przypadł na okres radykalnej zmiany artystycznych punktów orientacyjnych w architekturze ZSRR (rys. 1). Promowanie wyższości „nowego” nad „starym” miało negatywne konsekwencje, zwłaszcza dla rozwoju małych, historycznych miasteczek.

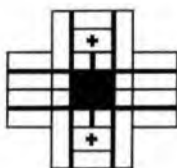
W ogólnych planach tych miast, opracowanych w latach 60-70. XX wieku, wprowadzono nowe czerwone ciągi ulic głównie w oparciu o warunki ruchu, a zagospodarowanie przestrzenne i lokalizację nowych budynków zaprojektowano w oparciu o czysto funkcjonalne uwarunkowania zagospodarowania przestrzennego. Centra małych miast „unowocześniano”, budując nowe, typowe budynki użyteczności publicznej, które często były rozmieszczone losowo, a ich architektura nie była kojarzona z otaczającym środowiskiem. W efekcie nastąpiło zniekształcenie historycznej struktury planowania małych miast historycznych oraz zdeformowanie ich otoczenia przestrzennego. Jednocześnie w małych miejscowościach aktywnie rozwijało się budownictwo indywidualne, głównie dworskie. Powszechne użytkowanie typowej zabudowy spowodowało ujednolicenie, monotonię, a nawet ucisk przestrzeni nowych formacji miejskich (Posatskyi, 1999, s. 110).



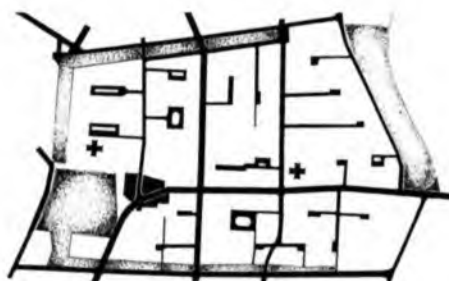
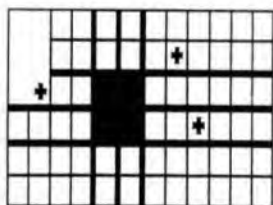
*Toporów, powiat buski. Schemat planu
ogólnego. Ukrndiprosil'hosp, 1966*



*Sasów, powiat złoczowski. Schemat planu
ogólnego. LSHI, 1966*



*Stanisławczyk, powiat Brody. Schemat planu
ogólnego. Ukrndiprosil'hosp, 1966*



*Lesznów, powiat Brody. Schemat planu
ogólnego. Ukrndiprosil'hosp, 1965*

*Rys. 1. Koncepcje współczesnego rozwoju miast (porównanie ogólnych planów
osadnictwa z hipotetycznymi przebudowaniami struktury architektoniczno-planistycznej)
Źródło: (opracowanie własne)*

Konkurs architektoniczny stopniowo przenosił się na nowe obszary. Zjawisko to jest oczekiwane, gdyż nowe ośrodki prawie zawsze powstawały jako praktycznie samodzielne zespoły miejskie, podczas gdy stare ośrodki takich miast w znacznym stopniu utraciły swoje dawne znaczenie społeczne. W procesie budowy nowych dzielnic małych miast powstał nowy typ miejskiego centrum architektoniczno-publicznego.

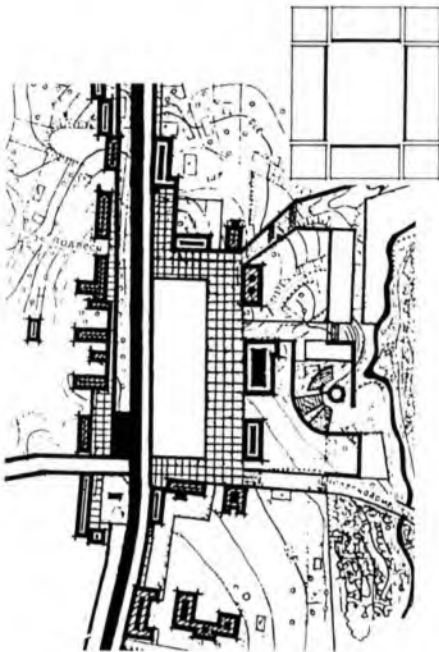
Na początku lat 80. XX wieku (trzeci okres) opracowano kolejną generację planów urbanistycznych, które ponownie przewidywały dalszy wzrost liczby ludności miejskiej i rozwój terenów przemysłowych i mieszkalnych. Słaby rozwój (a niekiedy nawet stagnacja) wielu małych miast kontrastował z dynamicznym rozwojem ośrodków regionalnych. Populacja niektórych z nich, np. Rawy Ruskiej, Turka, Skole, w 1989 r. nie osiągnęła takiej liczby jak w 1910 r. Na początku lat 80. XX wieku społeczeństwo zaczęło zdawać sobie sprawę z potrzeby zmiany form architektonicznych i ich humanizacji (Posatskyi, 1999, s. 110-111). Najlepszym wyjściem było przywrócenie właściwej roli dziedzictwa historyczno-architektonicznego w przestrzeni miejskiej i powrót do tradycyjnych sposobów jej kształtowania.

Proces opracowywania planów generalnych niekorzystnie wpłynął na osiedla i dawne miasta o rozwiniętej strukturze architektoniczno-planistycznej, np. takie jak wsie: Nowy Wicek, Białki Kamień, Lesznów, Sasów, Stanisławczyk, Stojanów i Toporów.

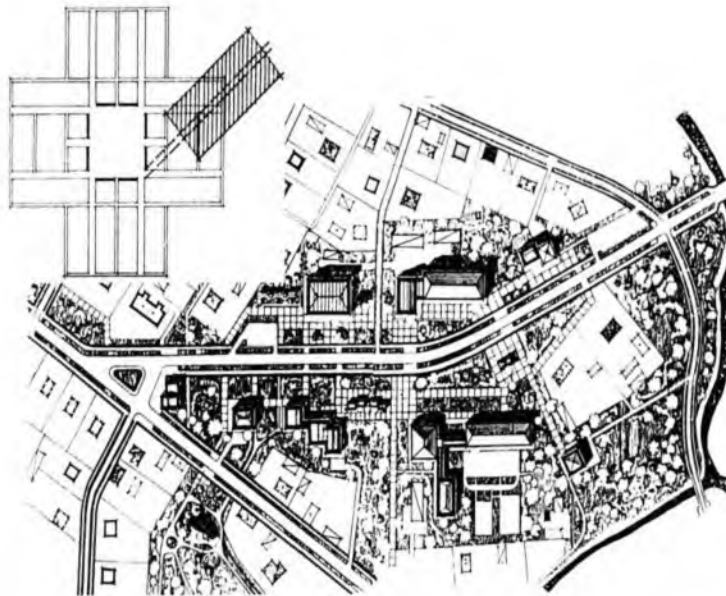
Rozwój planów ogólnych spowodował mniejsze zmiany w planistycznej sieci osad o elementarnej lub pełnej strukturze architektoniczno-planistycznej, np. osadnictwo miejskie – Podkamień, wsie: Krukienice, Piaseczna, Tadanie. Te dawne miasta zachowały swoją historyczną strukturę planistyczną, dzielnice i częściowo parcelację.

Zrozumienie koncepcji bloku mieszkalnego zmieniło się w porównaniu z okresem lokacji miast – blok mieszkalny stawał się większy, na jego obwodzie powstawała indywidualna zabudowa mieszkaniowa, przejście zorganizowano przez zakręty lub ślepe uliczki, w centralnej części bloku mieszkalnego znalazł się ogród krajobrazowy. Inna opcja: budynki usytuowane zostały wzdłuż ulic, działki zgrupowano w dwa długie pasma ze wspólną tylną stroną. Chociaż obecnie teren budowy ma większy rozmiar i inny sposób zagospodarowania, zachowana jest renesansowa zasada kształtowania struktury planistycznej osiedla – działka jako moduł planistyczny struktury architektoniczno-planistycznej.

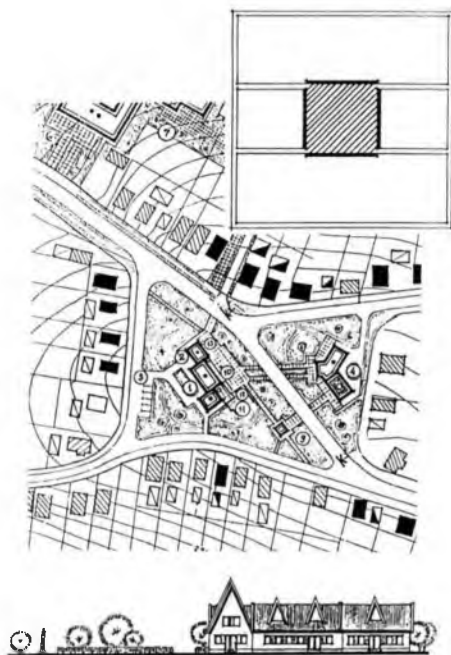
Obszar rynku, który do tej pory był najbardziej stabilnym elementem strukturalnym planu, w wielu planach ogólnych na lata 60. i 70. XX wieku uległ znaczącym zmianom (rys. 2).



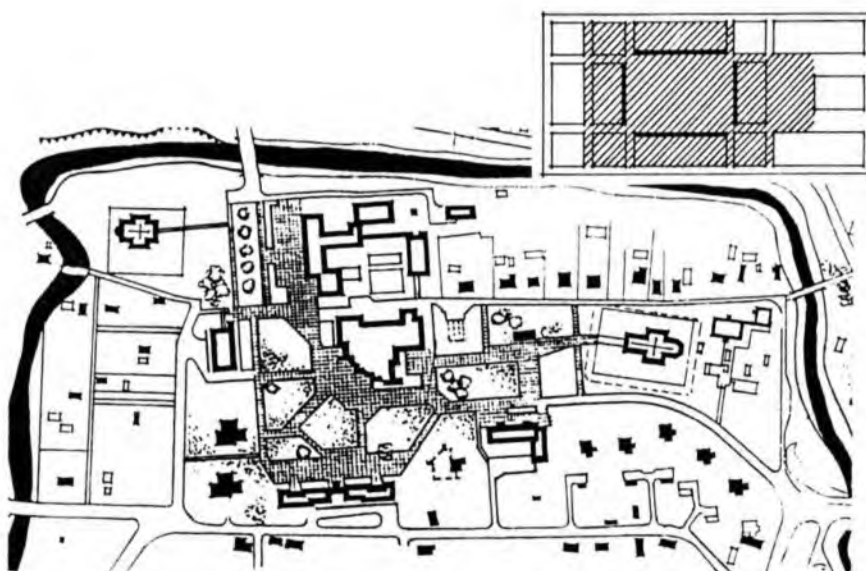
*Zachowanie rynku
Podkamień, powiat Brody.
Fragment planu ogólnego,
Dipromist, 1974*



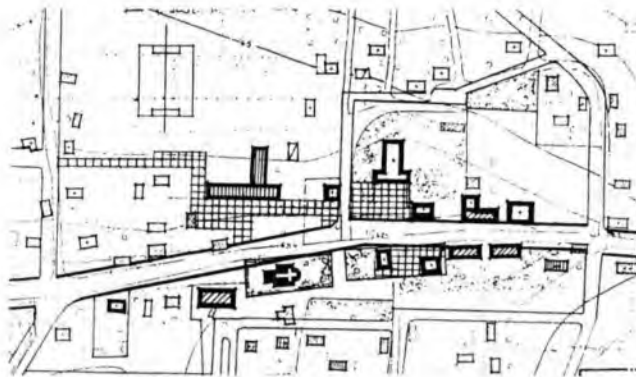
*Przeniesienie nowego centrum poza historyczną część miasta
Stanisławczyk, powiat Brody.
Szkic architektoniczny centrum publicznego, Sovkominfo, 1991*



*Budowa budynków przy rynku
Sokolówka, powiat Żydaczów.
Szkic architektoniczny centrum
publicznego,
Ukrndiprotsyvil'sil'bud, 1987*



*Przebudowa centralnej części miasta
Biały Kamień, powiat złoczowski.
Fragment planu ogólnego, Ukrkolhosproekt, 1972*



*Utworzenie centrum liniowego Nowy Witków,
rejon radechowski. Fragment planu ogólnego.
Dipromist, 1978*

*Rys. 2. Główne metody ingerencji w historyczną strukturę planowania, w proces projektowania części centralnej osadnictwa. Fragment planu ogólnego, szkic architektoniczno-turystyczny centrum publicznego
Źródło: (opracowanie własne)*

Zidentyfikowano następujące sposoby przebudowy obszarów rynkowych:

- rynek zachował się jako plac, ale zabudowania targowe zostały całkowicie zastąpione nowo wzniesionymi, oddzielnie usytuowanymi budynkami administracyjnymi i użyteczności publicznej (na skwerku w Podkamieniu zaprojektowano pomnik W. I. Lenina i opracowano projekt zagospodarowania terenu);
- zabudowa rynku (powstała szkoła na 900 miejsc z warsztatami szkolnymi i boiskami sportowymi we wsi Sasów, zaprojektowana według projektu standardowego, projekt zrealizowano), na jego obwodzie zlokalizowano budynki użyteczności publicznej i administracyjnej, przemysłowej i mieszkalnej;
- przeniesienie nowego ośrodka poza historyczną część osady (we wsi Stanisławczyk na wschód od historycznego centrum zaprojektowano liniowe publiczne centrum wsi);
- przebudowa części centralnej (zgodnie z projektem przebudowy wsi Leszniów, wzdłuż rynku z zachodu na wschód wytyczono ulicę, po jednej stronie ulicy zaprojektowano szkołę i budynki użyteczności publicznej – z drugiej strony nad dawnym rynkiem, na skrzyżowaniu utworzono nowy ośrodek w formie trójkątnego placu);
- powstanie liniowego centrum na głównym szlaku komunikacyjnym, który w tych osadach pokrywa się z historycznym, np. we wsi Nowy Witków.

Zaletą zwartej struktury planistycznej, która pierwotnie determinowała planowanie miast, jest zwarta forma planu, dogodny dojazd do centrum oraz niewielki stopień naruszenia równowagi ekologicznej środowiska. Poszerzenie terytorium osadnictwa, a co za tym idzie, oddalenie terenów peryferyjnych od centrum, wzrost obciążenia funkcjonalnego prowadzi do niemożności pełnienia przez ośrodek na pewnym etapie roli ośrodka głównego. To samo stało się z placami targowymi. Ich powierzchnia nie pozwalała na stworzenie w pełni funkcjonalnego ośrodka z typowym zespołem funkcjonalnej zabudowy jak w okresie przedindustrialnym. Jednolite usytuowanie budynków wielofunkcyjnych w strukturze planistycznej osadnictwa zostało zidentyfikowane we wsiach Biały Kamień, Leszniów, Sasów. We wsiach Piaseczna i Tadanie znaleziono rozproszoną kompozycję centrów publicznych.

W tej chwili plany ogólne z elementami „chronionymi”, w szczególności wyraźny podział obszarów chronionych, są typowe tylko dla tych obiektów sakralnych, które są wpisane do rejestru zabytków architektury. W ten sposób w osadnictwie miejskim Podkamień urządzono strefy ochronne i regulacyjne dla klasztoru (zabytek architektury z XV-XVIII w.) i dla kaplicy (zabytek architektury z XVII wieku). Ich aranżacja, przynajmniej teoretycznie, powinna zapewniać harmonijne połączenie starej i nowej zabudowy. W tej strefie regulacjom (ograniczeniom) podlegają wszystkie rodzaje budownictwa, a także kształtowanie krajobrazu, ogrodnictwo i montaż wszelkiego sprzętu inżynierskiego. Zabrania się budowy obiektów produkcyjnych oraz transportowych, które mogą niekorzystnie wpłynąć na zachowanie dziedzictwa historycznego i kulturowego.

Wcześniej planowano jednak przekształcić klasztor w Podkamieniu w miejsce biwakowe, co nie wpłynęłoby na zachowanie zabytku. Obszary chronione zabytków architektury urządzono we wsi Nawaria wokół kościoła Wniebowstąpienia Pańskiego (zabytek architektoniczny z XVII wieku) oraz we wsi Biały Kamień wokół kościoła Wniebowzięcia NMP (1613). Na planie ogólnym wsi Biały Kamień kościół ten jest jednak błędnie oznaczony jako zabytek architektury zamiast kościoła rzymskokatolickiego, co świadczy o formalnym podejściu do opracowania planów generalnych. We wsi Sokolivka (powiat żydaczowski) utworzono również wokół kościoła rzymskokatolickiego (zabytek architektury z XVII wieku) strefę ochronną i strefę regulacji budowlanej, a także proponuje się odnowienie samego kościoła i muru z basztami. W kościele rzymskokatolickim w Toporowie zaprojektowano muzeum i dom uroczystych wydarzeń – dawną synagogę we wsi Biały Kamień przebudowano na muzeum, a kościół rzymskokatolicki na Pałac Pionierów, kościół w Nowym Witkowie planowano przekształcić w muzeum, a w kościołach w Krukenyczach i Szczurowiczach urządzono magazyny. I chociaż funkcja muzeum mogła przyczynić się do zachowania budowli

sakralnej, to przekształcanie w magazyny było celowym niszczeniem kościołów. W trakcie opracowywania planów ogólnych wsi Sokolivka (powiat bułski) i Stanisławczyk, tamtejsze kościoły zostały całkowicie pominięte, a tym samym zniszczone (fot. 1-3).

Na podstawie przeprowadzonych badań i analizy stanu zachowania zabytków proponuje się następujące rekomendacje dotyczące rewitalizacji miast:

- konieczne jest poszerzenie dokładnych badań naukowych osadnictwa historycznego, a ich wyniki powinny być dostępne dla specjalistów z różnych dziedzin planowania architektoniczno-urbanistycznego;
- podczas wszelkich prac obowiązkowe jest traktowanie obiektu architektoniczno-planistycznego jako jednego zespołu o walorach historycznych, architektoniczno-urbanistycznych;
- hipotetyczne rekonstrukcje planów miejskich powinny być podstawą wszelkich prac konserwatorskich, a także sporządzania planów generalnych oraz planów historyczno-architektonicznych tych osiedli;
- w miarę możliwości zaleca się odtworzenie placu targowego, który miałby stać się kompozycyjno-planistycznym i administracyjno-publicznym centrum osady; obecność dziedzictwa historyczno-kulturowego jest ważnym kryterium kształtowania się centrów osadnictwa historycznego, w których zachowano tradycyjne formy urbanistyczne i architektoniczne;
- rozwój terytorialny struktury architektoniczno-planistycznej powinien odbywać się na zasadzie podobieństwa;
- zaleca się uregulowanie budowy na terenie osady przy zachowaniu skali miasta i uwzględnieniu dominant w strukturze architektoniczno-planistycznej miast;
- odtworzenie tradycyjnego charakteru zabudowy na obwodzie rynku oraz bloków dawnego „miasta”, co pozwoli w pewien sposób przywrócić tradycyjny wizerunek osady; funkcjonalna adaptacja gwarantująca zachowanie parametrów planistycznych i architektonicznych oraz stylistycznych układu budowlanego. Formy architektoniczne nowych budynków nie powinny dosłownie powtarzać historycznych form architektonicznych; jednakże powinny one wpisywać się w skalę przestrzenną, charakterystyczną dla otaczającego środowiska, a także zachowywać poziome i pionowe podziały wymiarów oraz główne techniki kompozycyjne formowania zabudowy. Dzięki częściowemu zachowaniu zespołu architektoniczno-urbanistycznego (głównie układu urbanistycznego z relatywnie niewielką liczbą zabytków architektury), możliwe jest osiągnięcie względnej równowagi pomiędzy historycznymi i nowoczesnymi formami architektonicznymi w przestrzeni historycznej skupiającej się na tradycyjnej skali i proporcjach form architektonicznych.



*Fot. 1.
Kościół rzymskokatolicki
(1613) we wsi Biały
Kamień, powiat złoczowski
Źródło:
(S. Topylko, 2003)*

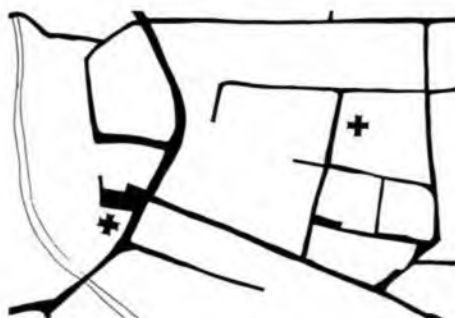
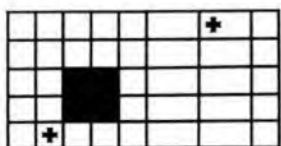


*Fot. 2.
Kościół we wsi Nowy
Witków, powiat
radechowski, zbudowany
według projektu Wasyla
Nahirnego w 1900 r.
Źródło:
(S. Topylko, 2003)*

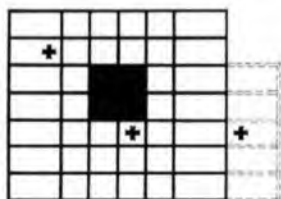


*Fot. 3.
Kościół (1731)
we wsi Sasów,
powiat złoczowski
Źródło:
(S. Topylko, 2003)*

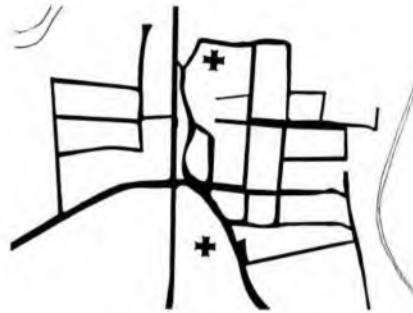
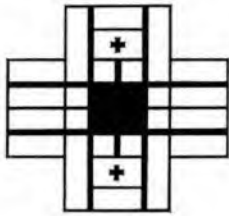
Na szczęście w ostatnich dekadach XX wieku obserwowaliśmy pewną bierność w realizacji opracowanych projektów, a większość planów ogólnych nie została w pełni zrealizowana. Analizując współczesne plany zarysu, można znaleźć tylko niektóre zrealizowane fragmenty proponowanych rozwiązań projektowych, jednak system mieszkaniowy miast został również zniekształcony przez nieautoryzowane przebudowy. Projekty planistyczno-rozwojowe realizowane bez uwzględniania podstaw historycznych przewidywały dalsze całkowite zniszczenie historycznej struktury urbanistycznej miast, w tym częściowo zachowaną parcelację historyczną. Znaczna liczba odkształceń konstrukcji architektoniczno-planistycznej, nagromadzona od momentu posadowienia do chwili obecnej, pozbawia nas niekiedy możliwości odtworzenia układu zabudowy i historycznego planowania osadnictwa (rys. 3).



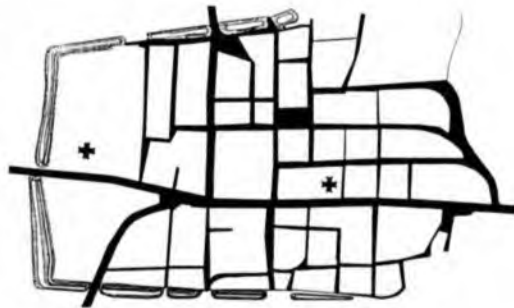
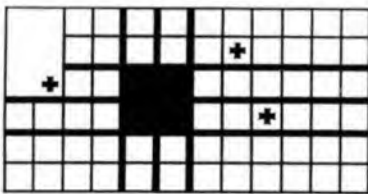
Toporów, powiat buski. Obecny stan konstrukcji architektoniczno-planistycznej



Sasów, powiat złoczowski. Obecny stan konstrukcji architektoniczno-planistycznej



Stanisławczyk, powiat Brody. Obecny stan struktury architektoniczno-planistycznej



Leszniów, powiat Brody. Obecny stan konstrukcji architektoniczno-planistycznej

*Rys. 3. Zachowanie i identyfikacja trwałych cech historycznej struktury urbanistycznej miast
Źródło: (opracowanie własne)*

Wnioski

Obecna struktura architektoniczno-planistyczna dawnych miast podlega wielu zmianom, m.in.: rozwój terytorialny osady; projekt „nowego” centrum w latach 60. i 70. XX wieku o typowej kompozycji budynków administracyjnych i użyteczności publicznej; utrata obiektów sakralnych; budowa nowych obiektów sakralnych zarówno w historycznej części osady, jak i poza nią; położenie nowych ulic w historycznej części osady, które są sprzeczne z historyczną strukturą planowania; projekty z nietypowymi wielokondygnacyjnymi blokami lub osobno usytuowanymi budynkami reali-

zowane w większych osiedlach; zmiana naturalnego mikrokrajobrazu i otaczającego krajobrazu rolniczego. Jednocześnie należy podkreślić fragmentaryczne zachowanie symetrii, proporcjonalności, kształtu geometrycznego, idei kompozycyjnej, skali i charakteru układu budowlanego. W okresie od 1939 r. do lat 90. XX wieku utrwalone cechy struktury architektoniczno-planistycznej reprezentowały takie dominanty jak: budowle sakralne i charakter układu zabudowy, a także elementy drugorzędne – ciągi komunikacyjne (transportowe), podłużne pasma w układzie prostokątnej siatki.

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Bevz, M. V. (1996) 'Malovidomi pryklady z istorii mist Halychyny'. *Richnyk kafedry RRAK DU «Lvivska politehnika»*. Lviv: kaf. RRAK, nr 1, s. 16-36.
2. Mohytych, R. I. (1999) 'Dosvid rozrobky proektiv reheneratsii u maisterni arkhitekturnoi inventaryzatsii mist instytutu Ukrzakhidproektrestavratsiia'. *Visnyk instytutu «Ukrzakhidproektrestavratsiia»*. Lviv: in-t „Ukrzakhidproektrestavratsiia”, nr 10, s. 143-145.
3. Posatskyi, B. (1999) 'Prostorovo-terytorialnyi rozvytok mist Zakhidnoi Ukrainy (1945-1990 r.)' [w:] Petryshyn, H. (red.) *Knyha mist Halychyny. Mizhdystyplinarni doslidzhenia u mistoznavstvi*. Spetsialnyi vypusk. Visnyk DU Lvivska politehnika *Arkhitektura*, nr 379. Lviv, s. 107-113.
4. Zamoyski, G. (2020) (red.) *Miasta i miasteczka wschodniej części Galicji pod koniec XVIII wieku. Tom III. Przestrzeń fizyczna miast Galicji. Przełom XVIII i XIX wieku*. Kraków: Towarzystwo Wydawnicze Historia Jagellonica – Lwów: Central'nij derzhavnij istorichnij arhiv Ukraïni.

Wykaz źródeł internetowych

5. Heneralnyi plan s. Leshniv, M 1:2000 / Ukrndiprosil'hosp. Lviv, 1966.
6. Heneralnyi plan s. Sasiv, M 1:2000 / LSHI. Lviv, 1966.
7. Heneralnyi plan s. Stanislavchik, M 1:2000 / Ukrndiprosil'hosp. Lviv, 1966.
8. Heneralnyi plan s. Toporiv, M 1:2000 / Ukrndiprosil'hosp. Lviv, 1966.
9. Oporny plan s. Leshniv, M 1:2000 / Oblasne upravlinnia arkhitektury Lvivskoi obl.: Ukrainskyi derzhavnyi instytut proektuvannia mist. Lviv, 1965.
10. Oporny plan s. Sasiv, M 1:2000 / Oblasne upravlinnia arkhitektury Lvivskoi obl.: Ukrainskyi derzhavnyi instytut proektuvannia mist. Lviv, 1966.
11. Oporny plan s. Stanislavchik, M 1:2000 / Oblasne upravlinnia arkhitektury Lvivskoi obl.: Ukrainskyi derzhavnyi instytut proektuvannia mist. Lviv, 1965.
12. Oporny plan s. Toporiv, M 1:2000 / Oblasne upravlinnia arkhitektury Lvivskoi obl.: Ukrainskyi derzhavnyi instytut proektuvannia mist. Lviv, 1966.

Losses in the architectural and planning structure of the Renaissance towns in Galicia in the period from 1939 to the 1990s

Abstract

Upon the entry of Galicia into the USSR in 1939, the network of cities and towns was revised based on the new criteria. As a result, almost 40% of ancient towns lost their urban status. The Soviet period is characterised by the active interference in the historical planning network; namely at that time the architectural and planning structure of settlements suffered the greatest losses. Master plans of settlements that ignored the historically formed network were developed, and spatial outlines and regional character of buildings were significantly distorted in most towns, and even lost in some.

Key words

architectural and planning structure, town, general plan, element of the planning structure

Część II
Miejsca (w) przestrzeni publicznej

Jan Wrana

Politechnika Lubelska

Transformacje stref centralnych miast według teorii Jana Gehla. Lubelskie spotkania z mistrzem¹

Streszczenie

Przypadająca w 2009 r. 440 rocznica podpisania Unii Polsko-Litewskiej w 1569 r. wymagała oczekiwanej szerokiej publicznej dyskusji, podczas przyjętej formie Międzynarodowych Warsztatów Architektonicznych poświęconych oczekiwanej rewitalizacji. Dla zapewnienia dobrego poziomu merytorycznego, zaprosiłem do prowadzenia w roli „mentora” prof. Jana Gehla światowej sławy mistrza z Królewskiego Uniwersytetu w Kopenhadze. Profesor podarował mi swoją publikację w wydaniu oryginalnym *New City Space*. Na kolejne spotkanie z profesorem w 2014 r. (po sześciu latach) jechałem samochodem z pełnym bagażnikiem przetłumaczonej nowej publikacji profesora pt. *Miasta dla ludzi*. Podpisana wraz z dedykacją książka, od 2015 r. jest moją wielką inspiracją do prowadzenia badań w ramach cyklu *Synergia w architekturze*.

Słowa kluczowe

rewitalizacja, integracja, synergia w architekturze

Jan Gehl jest naszym najlepszym obserwatorem jakości miejskiej i nieocenionym filozofem miast jako rozwiązań kryzysu środowiskowego i zdrowotnego z jakim się borykamy. Kiedy więcej niż połowa populacji świata mieszka w miastach, cała planeta powinna sobie przyswoić nauki płynące z lektury – Miasta dla ludzi.

Janette Sadik, Khan, Komisarz Departamentu Transportu w Nowym Jorku

Wprowadzenie

Na przełomie XX i XXI wieku w naszym kraju (w okresie postindustrialnym) podejmowane były badania oraz publiczne dyskusje dotyczące koniecznych przemian oraz inicjowania procesów integracyjnych dla przywrócenia wizerunku „miasta przyjaznego”. Po 4 czerwca 1989 roku rozpoczął się okres transformacji, proces preferujący prowadzenie dialogu społecznego, popierającego konieczną edukację wynikającą z wprowadzanych zmian systemowych oraz potrzebnej weryfikacji i odnowy struktur miast związanych z rozwojem cywilizacyjnym „społeczeństwa wiedzy”. W tym okresie podjęto w Lublinie wielowątkowe dyskusje o przyszłym kształcie

¹ Artykuł jest kontynuacją i rozszerzeniem badań oraz analiz zawartych w publikacjach: (Wrana, 2008, s. 275-286; Wrana, 2009, s. 291-297; Wrana, 2014).

oraz funkcji integracyjnej Placu Litewskiego (upamiętniającego obrady Sejmu w roku 1569 i podpisania Unii Polsko-Litewskiej, zwanej Unią Litewską), pełniącego funkcję głównej przestrzeni publicznej miasta Lublina (*Plac Litewski w Lublinie. Studium architektoniczno-krajobrazowe architektury*, 2000; *Studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego miasta Lublina*, 1997-1999; Teodorowicz-Czerpińska, Chorożyńska, Studziński, 1993; Wrana, Fitta-Spelina, 2014; Wrana, Fitta-Spelina, 2016). W tym czasie Urząd Miasta przygotował prace studialne dotyczące placu, opracował jego historię, a także wytyczne konserwatorskie, które były dobrym materiałem do formowania wniosków dla rozwiązań, przywracających znaczenie tej przestrzeni publicznej, funkcji centrum miejskiego, miejsca spotkań mieszkańców, miejskiej przestrzeni „ceremonialnej i kulturalnej”, ogniskującej aktywność w mieście i promującej markę „miasta inicjatyw” integrujących przestrzeń scalania struktury przestrzeni miasta, „ośrodka, który jest przykładem aktywnej roli w rewaloryzacji wnętrza urbanistycznych”.

Międzynarodowe Warsztaty Architektoniczne Lublin 25-27 listopada 2008 r. Pierwsze spotkanie z mistrzem

W 2008 roku zastępca prezydenta miasta Lublina, dr hab. inż. Stanisław Fic, prof. Politechniki Lubelskiej, zwrócił się do autora artykułu (pracownika Politechniki Lubelskiej) z prośbą o zorganizowanie i zaproszenie zespołów z kraju i zagranicy oraz przewodniczenie jesiennym warsztatom dotyczącym przekształceń Placu Litewskiego. Przypadająca w 2009 roku 440 rocznica wymagała oczekiwanej szerokiej publicznej dyskusji podczas Międzynarodowych Warsztatów Architektonicznych poświęconych oczekiwanej rewitalizacji placu. Dla zapewnienia dobrego poziomu merytorycznego warsztatów zaprosiłem do poprowadzenia w roli „mentora” prof. arch. Jana Gehla światowej sławy mistrza z Królewskiego Uniwersytetu w Kopenhadze (Gehl, 1971; Gehl, 1996; Gehl, 2000; Gehl, 2006; Gehl, 2010). W warsztatach uczestniczyło pięć zespołów kierowanych przez zaproszonych architektów z: Danii (prof. Gehl, Kopenhaga), Niemiec (arch. Andreas Reidemeister, Berlin), Włoch (arch. Alberto Mazzucheli, Mediolan), Litwy (arch. Gintaras Čaikaukas, Wilno) i Polski (arch. Romuald Loegler, Kraków). Przez trzy dni, 25-27 listopada, na otrzymanych od organizatorów podkładach i wspomagając się informacjami w materiałach pomocniczych, w Trybunale Koronnym na Rynku w Lublinie uczestnicy przedstawiali swoje propozycje.

Fot. 1.
Warsztaty w Trybunale Koronnym,
od lewej: prof. Stanisław Fic, autor
artykułu, architekt miasta Jacek
Gurbiel, prof. Jan Gehl, z tyłu za
profesorem arch. Alberto Mazzucheli
z Mediolanu
Źródło: (archiwum autora)



Fot. 2.
Mentor warsztatów prof. Jan Gehl,
Królewska Akademia w Kopenhadze
Źródło: (archiwum autora)

Podczas prezentacji prac, prowadzona była ożywiona dyskusja nad proponowaną nową jakością lubelskiej przestrzeni publicznej, w której uczestniczyli zaproszeni specjaliści, miejscy urzędnicy, mieszkańcy miasta oraz studenci zainteresowani jego formułą jako lubelskiej agory, przestrzeni dialogu społecznego, politycznego, kulturowego. W podsumowującym wykładzie prof. Jan Gehl sformułował wytyczne, jakimi winni się kierować organizatorzy planowanego konkursu realizacyjnego dla przekształceń placu. Podkreślił, że:

- najważniejszym aspektem miasta jest wysoka jakość przestrzeni publicznej dostępnej dla mieszkańca;
- powołując się na Jane Jacobs (propagującą *new urbanism*) przypomniał, iż najważniejszą strategią rozwoju miasta winna być jego wyrazista tożsamość oraz hierarchia poszczególnych miejsc w przestrzeni;
- wypracowana strategia urbanistyczna winna zawierać podstawowe elementy: a) transport, b) infrastrukturę, c) parkingi (w odpowiednich proporcjach);
- dobre miasto to miasto, w którym jest ograniczony ruch kołowy, zastąpiony przez dużą ilość ścieżek spacerowych i rowerowych. Istotną strategią jest również planowanie przestrzeni publicznej w mieście, a najważniejszym wyzwaniem jest ich skala. Plac Litewski jest tak duży, że ludzie stojący w jego krańcowych punktach się nie widzą;

- zwrócił również uwagę, że dobry projekt powinien uwzględniać podziały, w których znalazłyby się woda i zieleń;
- obecnie obowiązujący paradygmat koncentruje się w pierwszej kolejności na ludzkim życiu, potem organizowaniu przestrzeni wokół niego i dopiero finalnie dopasowuje do niego budynki (*life-space-building*) potwierdzając, że to jedno z podstawowych założeń – *new urbanism*.

Wstępne wytyczne (w konsultacji z prof. J. Gehlem) do rozpoczęcia przygotowań do konkursu, przedłożone przez zespół organizacyjny Prezydentowi Lublina, były następujące:

- 1) Celem konkursu winno być sformułowanie nowej jakości przestrzeni publicznej „Placu Litewskiego” – zorientowanej na przyszłość z uwzględnieniem historycznych i symbolicznych wartości tego miejsca.
- 2) Przedmiotem konkursu winno być opracowanie urbanistycznego kontekstu w relacji do otaczającej plac zabudowy (przestrzeni bezpośrednio otaczającej plac):
 - a) sformowanie szczegółowego programu funkcjonalnego dla przestrzeni placu wraz z określeniem stref użytkowych ukierunkowanych na zróżnicowanego pokoleniowego użytkownika,
 - b) stworzenie innowacyjnie sformułowanego estetycznie wnętrza placu, uwzględniającego różnorodność urbanistycznych i architektonicznych komponentów (np. światło), umożliwiających potrzeby wielosezonnego użytkowania placu,
 - c) opracowanie wizji dostępności przestrzeni placu – pieszej i kołowej w kontekście urbanistycznych uwarunkowań – po wykonaniu analizy komunikacyjnej śródmieścia.

Wnioskuje się wyłączenie ruchu kołowego i przedłużenie traktu pieszego od Starego Miasta do końca Placu Litewskiego, wnioskuje się zachowanie trójpodzielności placu dla funkcji: „przeszłość – teraźniejszość – przyszłość”.

W 2010 roku Urząd Miasta zorganizował wspólnie z SARP o/Lublin konkurs urbanistyczno-architektoniczny na rewitalizację Placu Litewskiego, w którym zwyciężył projekt spółki SAO Investments sp. z o.o. z Krakowa, drugie miejsce zajął projekt Biura Studiów i Projektów Architektonicznych „Franta & Franta” z Katowic, trzecie projekt Biura Architektonicznego „Idea” Jacka i Urszuli Cieplińskich z Lublina. Było też wyróżnienie honorowe dla pracowni z Walencji. Nie przyjęto do realizacji zwycięskiego projektu z powodu jego niezgodności z decyzją o ustaleniu lokalizacji inwestycji celu publicznego. Ostatecznie do realizacji wybrano projekt, który zdobył trzecią nagrodę – koncepcję Biura „Idea”.



*Fot. 3a-d. Wykład prof. Jana Gehla. Publiczna prezentacja prac przed budynkiem Urzędu Miasta Lublina
Źródło: (archiwum autora)*

Wybrany na wniosek miasta zespół przedstawił dwie nowe koncepcje, które zostały poddane publicznej dyskusji. Nowa wizja również wzbudza pewne kontrowersje, jednak w związku z licznymi dyskusjami i zaangażowaniem mieszkańców w partycypację powoli zyskuje społeczną akceptację.

Ostateczna koncepcja Biura „Idea” jest dość zachowawcza, ale porządkuje teren placu i wprowadza na jego obszar nowe, interesujące elementy. Zmodernizowany plac oddano do użytku 14 czerwca 2017 r. Na uroczystym otwarciu, uświetnionym pokazem multimedialnym z nową fontanną w roli głównej, były tłumy mieszkańców Lublina.



*Ryc. 1a-b. Propozycja wyłączenia komunikacji kołowej z obszaru Placu Litewskiego
Źródło: (archiwum autora)*



Fot. 4a-d. Plac Unii Polsko-Litewskiej, główna przestrzeń publiczna miasta. Plac służy do publicznych imprez kulturalnych integrujących mieszkańców, promując Lublin – „Miasto inspiracji”; a) widok spod pomnika Unii Polsko-Litewskiej w kierunku pasażu miejskiego do Starego Miasta; b, c, d) pokaz aktywnych, podświetlanych fontann (na zdjęciu w oddali pierzeja z przedłużonego pasażu od Starego Miasta, Krakowskim Przedmieściem do końca Placu Litewskiego), centralnie pomnik marszałka Józefa Piłsudskiego

*Źródło: (zdjęcia autora oraz b, d.
https://pl.wikipedia.org/wiki/Plac_Litewski_w_Lublinie)*

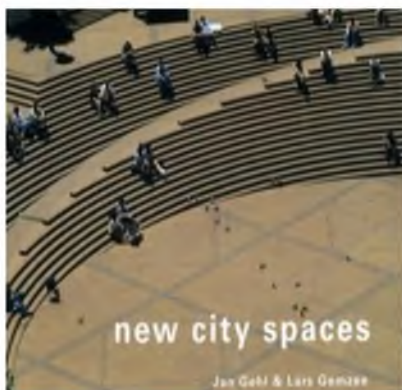
We wrześniu 2017 r., w głosowaniu internautów, rewitalizację placu wybrano TOP Inwestycją Polski Wschodniej². Obecnie jest jednym z najważniejszych węzłów Lublina nie tylko we względu na lokalizację i historię, lecz również dzięki interesującym funkcjom o mocnej roli integrującej. To wizytówka miasta i jednocześnie miejsce integracji jego mieszkańców

² Za: Serwis Regionalnego Programu Województwa Lubelskiego, www.wup.rpo.lubelskie.pl. (Wrana, Fitta-Spelina, 2014; Wrana, 2014), (dostęp 13 lutego 2018).

(16). Czas, po każdym dniu warsztatów spędzonym na spotkaniu z profesorem, to korzystanie ze wspaniałych doświadczeń z realizacji dotyczących transformacji centralnych stref miasta na trakty piesze oraz przestrzenie publiczne, z ograniczaniem w tych strefach ruchu samochodowego i redukcji ilości miejsc parkingowych. Profesor chętnie rozmawiał o preferencjach w integrowaniu użytkowników ruchu ulicznego poprzez ograniczanie prędkości oraz reorganizacji ruchu i jego integracji, ale pod warunkiem priorytetu dla ruchu pieszego.

Profesor pozostawił autorowi artykułu publikację w wydaniu oryginalnym *LIFE BETWEEN BUILDINGS. Using Public Space* oraz *New City Space*. Cennymi pomocami dydaktycznymi są filmy z doświadczeń w prowadzonych badaniach przestrzeni miejskiej miast Europy, Ameryki, Azji oraz Australii oraz przykłady transformacji stref centralnych miast zrealizowanych „z duchem” teorii mistrza prof. Jana Gehla przedstawionych w publikacji Jan Gehl, Lars Gemzøe *New City Spaces* (otrzymanej podczas spotkań z profesorem – oryginalne wydanie The Danish Architectural Press, Jan Gehl and Lars Gemzøe, Third edition, 2nd print, Copenhagen 2006):

- I – 9 miast (Barcelona, Lyon, Strasbourg, Freiburg, Copenhagen, Portland, Curitiba, Cordoba, Melbourne) – zrealizowane indywidualne projekty modernizacji strategicznych przestrzeni publicznych,
- II – przykłady 39 przestrzeni publicznych: 36 placów i 3 ulice w miastach Północnej Europy, Centralnej Europy, Południowej Europy, Kanady, USA, Arabii Saudyjskiej, Japonii, Australii.



Fot. 5.
Książka New City Spaces
(Profesor J. Gehl podarował autorowi
swoją publikację w wydaniu oryginalnym)
Źródło: (archiwum autora)

Transformacja stref centralnych 9-ciu miast

Barcelona – Hiszpania



Fot. 6. a) Lotnicze zdjęcie Barcelony – widok od wschodu. Na pierwszym planie widoczny port i Stare Miasto, głębiej – regularna zabudowa zaprojektowana przez Idelfonso Cerdę; b) Mapa ukazująca historyczne centrum miasta wraz z portem i otaczającymi dzielnicami. Kolorem niebieskim oznaczono nowe przestrzenie publiczne, utworzone w latach 1980-2000 oraz najslynniejszą promenadę La Rambla
Źródło: (archiwum autora)

Lyon – Francja



Fot. 7. a) Centrum miasta pomiędzy rzekami: Rodan i Saona; b) Mapa miasta, kolorem niebieskim oznaczone ulice bez ruchu samochodowego i pasaże/deptaki piesze oraz place uzgodnione w 1990 roku. Zaznaczone kółka to zbudowane podziemne parkingi pod placami; c) Plac des Terreaux z układem regularnych miejscowych punktów wodnych, iluminowany i podświetlany w nocy. Źródło: (archiwum autora)

Strasbourg – Francja



Fot. 8. a) Strasbourg z lotu ptaka – widok na Stare Miasto od zachodu; b) Mapa miasta, kolorem niebieskim oznaczone nowe linie tramwajowe: A (od 1994 r., ciągła linia), B (od 2000 r., przerywana) oraz trzy place po renowacji: Place Kléber, Place del'Homme de Fer i Place de la Gare; c) Place Kléber, nowy tramwaj przejeżdża przez pieszłą ulicę. Źródło: (archiwum autora)

Freiburg – Niemcy



Fot. 9. a) Freiburg z lotu ptaka – widok z południa; pośrodku widoczne średniowieczne Stare Miasto z katedrą i szeroką główną ulicą; b) Mapa centrum miasta, niebieski kolor ukazuje system niewielkich strumieni – „bäckle” – które tworzą powtarzający się motyw architektoniczny w przestrzeni publicznej Freiburga; c) Piesza ulica z widocznym strumieniem. Źródło: (archiwum autora)

Kopenhaga – Dania



Fot. 10. a) Lotnicze zdjęcie Kopenhagi od strony północnej. W centrum zdjęcia, pomiędzy portem a nowymi kwartałami, widoczne średniowieczne centrum miasta; b) Mapa – średniowieczny rdzeń, port i sąsiednie dzielnice. Niebieskie linie oznaczają rozległą sieć wolnych (lub prawie wolnych) od samochodów ulic i placów, utworzonych stopniowo w latach 1962-2000; c) Plac dla pieszych i rowerzystów: Amalienborg, Plac Pałacu Królewskiego. Źródło: (archiwum autora)

Portland – Oregon, USA



Fot. 11. a) Centrum Portland widziane od południa; b) Mapa centrum miasta. Przerwane linie ukazują trasy nowych linii tramwajowych, trzy kwadraty – plac Pioneer Courthouse Square (przy tramwaju) i parki miejskie: Auditorium Forecourt Fountain oraz Lovejoy Plaza and Fountain (proj. Lawrence Hallprin); c) Zieleń w centrum wielkiego miasta. Źródło: (archiwum autora)

Curitiba – Brazylia



Fot. 12. a) Curitiba z lotu ptaka. Charakterystyczny, „pięciopalczasty” plan miasta znajduje odzwierciedlenie w panoramie miasta. W centrum miasta i wzdłuż korytarzy transportu publicznego budynki są wysokie i gęsto ułożone, a znacznie niższe w obszarach między „palcami”; b) Mapa centrum miasta z zaznaczonymi najważniejszymi pieszymi ulicami i placami. Przerywane linie ukazują ulice o priorytecie ruchu pieszego, a okręgi – trzy terminale autobusowe zlokalizowane w centrum; c) Piesza ulica Curitiba. Źródło: (archiwum autora)

Cordoba – Argentyna



Fot. 13. a) Cordoba z lotu ptaka, widoczna gęsta zabudowa centrum; b) Mapa centrum miasta. Niebieskie linie ukazują obecną sieć pieszych ulic i placów, która była kilkakrotnie rozszerzana od 1980 r.; c) Siedzenia parlamentu zaznaczone w posadzce ulicy – dosłowne ukazanie idei „parlamentu ulicy”. Plaza San Martin – w posadzce widoczny zarys fasad katedry i prefektury, zaznaczony białym marmurem w szarym granicie. Źródło: (archiwum autora)

Melbourne – Viktoria, Australia



Fot. 14. a) Melbourne widziane od południa. Centrum miasta leży pomiędzy rzeką Yarra a otaczającymi wewnętrznymi przedmieściami; b) Mapa ukazująca centrum miasta przy rzece Yarra. Siatka miasta składa się z bloków o wymiarach 200 x 200 m, pierwotnie nie zawierała żadnych placów. Na niebiesko oznaczono dwie pieszo-tramwajowe ulice:

Bourke Street i Swanston Street oraz nowe place: Federation Square i prywatny Southbank Area; c) Zielone miejsca odpoczynku na Swanston Street. Źródło: (archiwum autora)

Wybrane przykłady ze zrealizowanych 36 placów i 3 ulic

Plac Matteotti, Catanzaro – Włochy



Fot. 15. a) Plan placu; b) Plac z lotu ptaka: na pierwszym planie ławka-serpentina biegnąca wzdłuż pasów ruchu, w tle zielony skwer i budynek sądu
Źródło: (architekt – Franco Zagari)

Pioneer Courthouse Plac – Portland, Oregon – USA



Fot. 16.
a) Zbliżenie na schody i rampę. To popularne miejsce spotkań, oczekiwania, a także obserwacji wszystkiego, co się dzieje na placu;
b) Długa rampa i schody w kształcie muszli łączą dwa poziomy placu

i jednocześnie kreują jedno z najpopularniejszych miejsc do siedzenia. Plac jest otoczony z dwóch stron rzędami kolumn podtrzymujących szklane dachy, które chronią pasażerów oczekujących na tramwaj przed wiatrem i deszczem; c) Plan placu

Źródło: (architekci – Willard K. Martin, Martin/Soderstrom/Matteson)

Cloud Ogród, Toronto – Kanada



Fot. 17. a) Chmurne Ogrody znajdują odzwierciedlenie w kilku charakterystycznych elementach. Ciągłe zmieniający się, częściowo niszczone krajobraz miejski zestawiony jest z idealistycznym krajobrazem naturalnym; b) Narożnik północno-wschodni: ogród zimowy rzuca w nocy łagodne, intrygujące światło. Precyzja detali: kamienna posadzka, uregulowany ciek wodny, rampa; c) Plan placu
Źródło: (architekci – Baird/Sampson, architektura krajobrazu, mała architektura – Mihis, Bolenberghe, Topps, Watchorn, artysta – Margaret Priest)

Tsukuba Centre Plac, Tsukuba – Japonia



Fot. 18.
a) Tsukuba Centre Square z lotu ptaka. Widoczna ozdobna, geometryczna posadzka zamknięta w owalu;
b) Połączenie pomiędzy dwoma poziomami placu: schody, kamienna dekoracja i płynąca woda.
Te organiczne formy wyraźnie kontrastują z precyzyjną geometrią pozostałej przestrzeni placu; c) Plan placu
Źródło: (architekt – Arata Izosaki Associates)

Lublin 2014 – ogłoszony rokiem mistrza profesora Jana Gehla

Spotkanie po latach – 22.10.2014 r. promocja polskiego wydania książki *Miasta dla ludzi*

Ponad wszystko nie strać chęci, by chodzić. Każdego dnia idąc, wprawiając się w stan dobrego samopoczucia, oddalam się od wszelkich chorób. Chodząc, doszedłem do moich najlepszych pomysłów i nie znam myśli tak bardzo trapiącej, by nie dało się od niej odejść.

Søren Aabye Kierkegaard, filozof duński (1813-1855)

Po sześciu latach jechałem na spotkanie z autorem, samochodem z pełnym bagażnikiem przetłumaczonej na język polski nowej publikacji profesora – *Miasta dla ludzi*. Spotkanie odbywało się w dwóch połączonych wizjach i głosem salach w Uniwersytecie Rolniczym w Lublinie. Profesora Jana Gehla witał serdecznie Prezydent Miasta Lublina – dr Krzysztof Żuk, inicjator nowej *Strategii i głównych jej założeń na lata 2013-2020*.

W przedmowie do książki *Richard Rogers* pisze: „Miasto – tak jak książki – można czytać, a Jan Gehl rozumie ich język (...). Humanitarne miasto – ze starannie zaprojektowanymi ulicami, placami, parkami – jest przyjemne i przyjazne zarówno dla odwiedzających je, jak również dla tych, którzy w nim cały czas żyją, pracują i bawią się”.

Mistrz Jan Gehl we wstępie do książki wyraża podziękowanie zespołowi, z którym przez lata współpracował, potwierdzając, że motywowani potrzebą prowadzonych badań byli inspiracją dla tworzenia innowacyjnych rozwiązań oraz ich wdrażania. Potwierdził, że po wielu latach – „posiadamy znacznie większą i bogatszą wiedzę na temat powiązania między formą miast i ludzkim zachowaniem (...). Dziś powszechnie już akceptuje się tezę, że rola ludzi, ich życia w przestrzeni miasta ma w projektowaniu urbanistycznym kluczowe znaczenie. Troska o mieszkańców i zrozumienie ich problemów jest drogą do stworzenia bezpiecznych, pełnych życia, zrównoważonych i zdrowych miast – a właśnie te cele są najistotniejsze w XXI wieku”. Podczas prezentacji przekazu książki na spotkaniu z mieszkańcami Lublina zwrócił szczególną uwagę na podrozdział 4.9. *Miasta dobre dla rowerów*, akcentując, że wiele potrzeba, aby miasto włączyło się do grona miast przyjaznych rowerom, zalecając wydzielanie pasów dla poruszających się na rowerach oraz ulic i placów wyznaczonych dla rekreacji i ruchu pieszego.



Fot. 19.
Nowa książka prof. Jana Gehla
Źródło: (archiwum autora)

Podsumowanie

Podpisana wraz z dedykacją mistrza książka *Miasta dla ludzi* jest moją wielką inspiracją do prowadzenia badań dotyczących procesu integracji, procesów scalających strukturę przestrzenną, wprowadzając od roku 2015 znaczenia *synergii w architekturze* (Wrana, 2011; Wrana, 2018) – zarówno w warsztatach studenckich, jak na konferencjach naukowych, poprzez prowadzone warsztaty studenckie, tworzenie zespołów aktywnie prowadzących dialog z mieszkańcami celem poznania ich życiowych potrzeb oraz wspólnej dyskusji w wariantowaniu dróg przekształceń, wspólnej przestrzeni w mieście. Poszukując jednocześnie tą drogą „węzłów integrujących” diagnozę dla uzyskania „miasta dla ludzi – miasta przyjaznego”.

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Gehl, J. (1971) *Life between Buildings. Using Public Spaces*. Copenhagen: The Danish Architectura Press.
2. Gehl, J. (1996) *Public Spaces Public Life*. Copenhagen: The Danish Architectura Press.
3. Gehl, J. (2006) *Life between Buildings. Using Public Space*. Tłum. Jo Koch. Copenhagen: The Danish Architectura Press. Polska edycja: Gehl, J. (2009) *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*. Kraków: Wydawnictwo RAM.
4. Gehl, J. (2010) *Cities for People*. Copenhagen: Island Press. Polska edycja: Gehl, J. (2014) *Miasta dla ludzi*. Kraków: Wydawnictwo RAM.
5. Gehl, J.; Gemzoe, L. (2000) *New City Spaces*. Copenhagen: The Danish Architectura Press.
6. *Plac Litewski w Lublinie – Studium architektoniczno-krajobrazowe architektury // Litewski Square in Lublin – Architectural and Landscape Study* (2000). Lublin: Urząd Miasta, Wydział Budownictwa, Urbanistyki i Architektury, Lublin Urban Design Studio.
7. *Studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego miasta Lublina // Study of Conditions and Directions of Spatial Development of the City of Lublin* (1997-1999). Lublin: Urząd Miasta, Wydział Budownictwa, Urbanistyki i Architektury, Lublin Urban Design Studio.
8. Teodorowicz-Czerpińska, J.; Choroszyńska, I. (dendrologia); Studziński, J. (fotografia) (1993) *Ewidencja Parku Placu Litewskiego w Lublinie // Register of the Litewski Square in Lublin*. Lublin.

9. Wrana, J. (2008) 'Centrum miasta integrujące życie mieszkańców – odzyskiwanie lokalnej tożsamości // City Centre Integrating the Lives of its Inhabitants – Regaining Local Identity'. *Czasopismo Techniczne*, z. 4-A/2008, s. 275-286.
10. Wrana, J. (2009) 'Przywracanie przestrzeni publicznej mieszkańcom miasta // Giving Back the Public Space to Citizens' [w:] Witeczek, J. (red.) *Modernity in architecture*. Gliwice: Politechnika Śląska, Wydział Architektury, s. 291-297.
11. Wrana, J. (2011) *Tożsamość miejsca. Kryterium w projektowaniu architektonicznym*. Lublin: Politechnika Lubelska.
12. Wrana, J. (2014) *Rola i znaczenie architektury w procesie scalania struktury przestrzennej miasta na przykładzie Lublina*. Lublin: Politechnika Lubelska.
13. Wrana, J. (2018) 'Przestrzeń teatralna w mieście Lublinie // Theatre Space in the City of Lublin' [w:] Obracaj, P. (red.) *Integracja sztuk wszelkich XXI wieku. Architektura teatralna*. Bydgoszcz: Uniwersytet Techniczno-Przyrodniczy im. J. J. Śniadeckich, Wydział Budownictwa Architektury i Inżynierii Środowiska, Zakład Architektury i Urbanistyki.
14. Wrana, J.; Fitta-Spelina, A. (2014) 'Przeszłość i przyszłość Placu Litewskiego w Lublinie // The Past and the Future of Lithuanian Square in Lublin' [w:] Jeleński, T. i in. (red.) *Traditional and Heritage in the Contemporary Image of the City*. Kraków: INTBAU.
15. Wrana, J.; Fitta-Spelina, A. (2016) 'Powrót do miasta spójnego na przykładzie Lublina // Return to a Coherent City an Example of Lublin' [w:] Clader, J. R.; Arenas, R. B.; Gyurkovich, M. (red.) *Back to the Sense of the City*. Barcelona: Centre of Land Policy and Valuations (CPSV).

Wykaz źródeł internetowych

16. https://pl.wikipedia.org/wiki/Plac_Litewski_w_Lublinie, (dostęp 20 marca 2014).

Transformations of city centres according to Jan Gehl's theory. Meetings with the master in Lublin³

Abstract

The 440th anniversary of the Polish-Lithuanian Union falling in 2009 required the expected extensive public discussion during the adopted format of the International Architectural Workshops devoted to the planned revitalisation of the square. In order to ensure a high level of expectations, I invited Prof. Jana Gehl'a world – famous master from the Royal University of Copenhagen, to be our mentor.

³ The article is a continuation and extension of the research and analysis included in the publication: (Wrana, 2008, pp. 275-286; Wrana, 2009, pp. 291-297; Wrana, 2014).

The author of the article received his original publication *New City Space*. After six years, I packed a full trunk of new books of professor Gehl *Cities for People*, which were translated into Polish, and I went to the meet him. The books *New City Spaces* and *Miasto dla ludzi* (in English: *City for people*) were signed by the master and continue to inspire me greatly to carry out the research, by introducing the concept of *Synergy in architecture* since 2015.

Key words

revitalisation, integration, synergy in architecture

Typologia i transformacja przestrzeni publicznych – wnętrza miejskie na przykładzie Podgoricy w Czarnogórze

Streszczenie

Przedmiotem opracowania jest typologia zagospodarowania otwartych przestrzeni wewnątrz miejskich miasta Podgorica, stolicy Czarnogóry. W pracy uwzględniono czynniki wpływające na kreowanie harmonijnych relacji przestrzennych we wnętrzach miejskich oraz potencjał przekształceń urbanistycznych. Omówiono w niej, w jaki sposób konkretne, otwarte przestrzenie wywołują poczucie harmonii i piękna oraz jakie parametry kulturowe i indywidualne decydują o istnieniu harmonii w przestrzeni miejskiej. Rozwój miasta Podgorica charakteryzują trzy główne części historyczno-przestrzenne: stare miasto – *Stara Varoš*, *Nova Varoš* i *Nowe Miasto*. Każda z tych części Podgoricy została rozwinięta w specyficzny sposób i posiada charakterystyczną matrycę urbanistyczną. W tym zakresie powstały różnego rodzaju otwarte przestrzenie publiczne. Wspomniane miejskie wnętrza wpłynęły na określenie rozpoznawalnej tożsamości miasta Podgorica, ale także postrzeganie otwartych przestrzeni publicznych miasta, które przechodzą ciągle przeobrażenia.

Słowa kluczowe

Podgorica, przestrzeń publiczna, transformacja, typologia, wnętrza miejskie

Wprowadzenie

Miejskie przestrzenie publiczne to otwarte przestrzenie, które są dostępne dla wszystkich obywateli i odwiedzających, w których odbywają się działania miejskie i toczy się życie miasta. Poza aspektem przestrzennym, przestrzenie publiczne w miastach są odzwierciedleniem zarówno kulturowo-historycznych, jak i społeczno-ekonomicznych poglądów społeczności. Uwzględnienie naturalnych, zabudowanych i kulturowych aspektów środowiska miejskiego jest ważne dla osiągnięcia celów zrównoważonego rozwoju. Czynniki naturalne, takie jak morfologia i roślinność, są częścią podstawy naturalnych cech obszaru miejskiego. Różnorodność i wyrazistość środowisk miejskich powstają poprzez łączenie cech przyrodniczych ze środowiskiem zabudowanym i różnymi lokalnymi tradycjami użytkowania przestrzeni. Podstawą mapowania przestrzeni publicznej są działania człowieka i fizyczne otoczenie, w którym odbywają się działania społeczne (Vučadinović, 2016, s. 57). Miasto to strukturalny i kompozycyjny zespół różnych części i segmentów infrastruktury, budynków o charakterze publicznym i takich też przestrzeni, a zatem miejsc, w których ludzie wchodzą

w interakcję z elementami budowlanymi i architektonicznymi konstrukcjami budowlanymi. Elementami kompozycji miasta są: place, parki, otwarte przestrzenie, różnorodne wnętrza miejskie, deptaki, ulice, alejki. Przestrzeń publiczna miasta przeplatana jest siecią ulic oraz definiowana przez budynki i inne struktury przestrzenne. Tworzą ją elementy kompozycji miasta, które kreują miejską scenę dla wydarzeń społecznych. Przestrzenie publiczne to miejsca działań, które tworzą ramy życia miejskiego. Te przestrzenie to nie tylko struktury fizyczne: place, parki, ulice i otwarte przestrzenie w mieście, ale także różne warianty elementów przestrzennych i skojarzeniowych, które są inicjatorami działań społecznych i miejskich. Jednym z najważniejszych segmentów i cech charakterystycznych otwartych przestrzeni publicznych jest obecność i aktywność ludzi. Imprezy i różne sytuacje społeczne sprawiają, że wspólna przestrzeń publiczna nabiera znaczenia i staje się atrakcyjna dla mieszkańców miasta i osób przyjezdnych.

Teoretyczny przegląd otwartych przestrzeni publicznych

Teoretyczne podstawy badań opierają się na analizie relacji przestrzennych w mieście i tradycyjnych otwartych przestrzeni, a także roli użytkowników przestrzeni i tworzenia różnych wrażeń percepcyjnych, jakie przestrzenie miejskie wywierają na mieszkańcach i obserwatorach. Swoje poglądy w sprawie tego problemu badawczego przedstawiło wielu teoretyków. Christian Norberg-Schultz wyróżnia pięć pojęć opisujących przestrzeń: *przestrzeń pragmatyczna*, w której zachodzi działanie w fizycznej przestrzeni, *przestrzeń percepcyjna*, w której zachodzi doraźne umiejscowienie w otoczeniu, *przestrzeń egzystencjalna*, w której zachodzi stabilna reprezentacja ludzkiego środowiska, *przestrzeń kognitywna*, w której dokonuje się analiza świata fizycznego oraz *przestrzeń abstrakcyjna*, w której występują czysto logiczne stosunki (Norberg-Schulz, 1971). Publiczna przestrzeń miejska, oprócz egzystencjalnego znaczenia dla mieszkańców, jest również ważna ze względu na kształtowanie percepcyjnego wrażenia na jej obserwatorze. Harmonijne relacje przestrzenne w mieście wywierają silne wrażenie na nim, zachęcają do powrotu i umacniają tożsamość miasta. Norberg-Schulz określa również dwa główne elementy miejsca: *przestrzeń* i *charakter*, przy czym *przestrzeń* oznacza trójwymiarową organizację elementów tworzących miejsce, a przez *charakter* rozumie się atmosferę, która w pełni definiuje znaczenie miejsca. Te dwa elementy tworzą *genius loci* – ducha miejsca każdego miasta.

Kevin Lynch, poprzez poznawcze i mentalne konfiguracje obrazu miasta, prezentuje tendencje do identyfikowania aspektów miasta, które tworzą silny obraz w oczach obserwatora i które zachowują go w jego umyśle.

Obraz miasta to zbiór różnych indywidualnych obrazów obserwatora. Lynch przedstawia pięć kluczowych elementów fizycznych: *drogi, krawędzie, rejony, węzły i punkty orientacyjne* (Lynch, 1990). Percepcje i reakcje obserwatora są różne (różnice wynikają z różnych osobistych przekonań każdego obywatela i struktur społecznych), co sprawia, że doświadczenia płynące z otoczenia stają się osobiste. W ten sposób powstaje poczucie więzi z miejscem poprzez indywidualne doświadczenie. Zbiór indywidualnych doświadczeń z miastem tworzy zbieżność wzorów socjalizacji i pewne wyobrażenia stają się wspólne dla szerszego grona ludzi. Wspólne obrazy tworzą przestrzeń, która jest rozpoznawalna oraz stwarza poczucie bezpieczeństwa oraz tożsamości. Kevin Lynch opisuje, w jaki sposób mieszkańcy postrzegają miasto i wchodzą z nim w interakcję, tworząc jego mentalny obraz. Podejście to jest stosowane celem mapowania miejskich otwartych przestrzeni publicznych i wewnątrz jako miejsc, w których toczy się życie miasta i mają miejsce działania miejskie.

Poza wrażeniami percepcyjnymi i doświadczaniem przestrzeni, miasto zapewnia ramy dla wydarzeń i działań społecznych. Miasto postrzegane jest przez Jana Gehla jako miejsce spotkań. Bezpośredni związek między bodźcami a sposobem wykorzystania przestrzeni miejskiej znajduje odzwierciedlenie w przestrzeniach przeznaczonych dla pieszych i życiu miejskim. Spaceruje inicjują działania społeczne i rekreacyjne (Gehl, 2010, s. 12-19). Gehl analizuje granice i bariery miasta, które ograniczają pole widzenia i definiują poszczególne przestrzenie. Granice miasta wnoszą istotny wkład w doświadczenie przestrzenne i uświadamiają o indywidualnej przestrzeni tworzącej miejsce. Życie miasta wyrasta poza granice i zmierza ku centrum (Gehl, 2010, s. 75). Wymiary publicznych przestrzeni miejskich, jako czynniki bariery przestrzennej lub percepcyjnej, reprezentują przemianę zachodzącą między wewnętrzną i zewnętrzną przestrzenią publiczną.

Niniejsze opracowanie teoretyczne obejmuje analizę czynników wpływających na tworzenie harmonijnych relacji przestrzennych w miejskich przestrzeniach publicznych. W niniejszej pracy przedstawiono sposoby, w jakie konkretne, otwarte przestrzenie i wnętrza miejskie w przestrzeni miejskiej wywołują u ludzi poczucie harmonii i piękna, wykorzystując znane teorie przestrzeni publicznych.

Kontekst historyczny i miejski – studium przypadku miasta Podgorica

Miejskie przestrzenie publiczne w mieście Podgorica kształtowały się równolegle z jego rozwojem. W niektórych częściach miasta utworzono strefy publiczne i strefy dla pieszych. Struktura urbanistyczna Podgoricy składa się z różnych części urbanistycznych, wynikających z rozwoju mia-

sta (ryc. 1). Te części urbanistyczne są jednostkami charakterystycznymi, które cechują unikalne typy organizacji struktury fizycznej. Biorąc pod uwagę okres powstania, rozwoju i funkcji, określone typy struktury urbanistycznej Podgoricy stanowią trzy różne jednostki przestrzenne i historyczne (ryc. 2) (Rovčanin Premović, 2020, s. 353):

- 1/ stare miasto – *Stara Varoš* (z XV w. – okres panowania osmańskiego), nieplanowana gęsta matryca średniowieczna;
- 2/ miasto na podstawie planu – *Nova Varoš* lub *Mirkova Varoš* (z przełomu XIX i XX w.) – miasto klasycystyczne, o ortogonalnej matrycy urbanistycznej zbudowanej z prostokątnych bloków o wymiarach 80/120 m;
- 3/ nowe miasto na podstawie planu – *Nowe Miasto* (z drugiej połowy XX w.) – miasto funkcjonalistyczne, o ortogonalnej matrycy urbanistycznej zbudowanej z prostokątnych bloków o wymiarach 200/240 m.



Ryc. 1. Wąska strefa miejska miasta Podgorica
Źródło: (cyfrowy plan katastralny miasta Podgorica, fragment)



Ryc. 2. Typy struktur urbanistycznych Podgoricy
Źródło: (Rovčanin Premović, 2020, s. 353)

Pierwsza struktura urbanistyczna w Podgoricy – *Stara Varoš* – powstawała w sposób spontaniczny, bez planowania urbanistycznego, aż do końca XIX wieku. Ideą było stworzenie orientalnie-bałkańskiej struktury urbanistyczno-architektonicznej. Osada została zbudowana poza obrębem twierdzy i otoczona murami miejskimi¹. Jej kształt był nieregularny, a jej uliczki były wąskie i kręte. Matryca struktur i ulic w *Starej Varoši* nie była zaplanowana i pokrywały ją małe kwadraty o nieregularnym kształcie. Na przełomie XIX i XX wieku miasto wykroczyło poza swoje historyczne ramy. Po wybudowaniu *Starej Varoši* powstał pierwszy plan urbanistyczny Podgoricy. Był nim plan nowej części Podgoricy – *Novej Varoši* (*Mirkovej Varoši*) z 1879 roku, który obejmował wolną przestrzeń na prawym brzegu rzeki Rybnicy u podnóża wzgórza Goricy. Plan miał charakter użytkowy, a geometria jego rastra była ortogonalna. Rozwój miasta został przerwany podczas II wojny światowej. Miasto zostało zbombardowane 72 razy, a *Nova Varoš* została prawie całkowicie zniszczona. Pierwszą decyzję o odbudowie miasta podjęto w 1946 roku. W drugiej połowie XX wieku Podgorica była miastem szybkiej ekspansji i rozwoju poza zaplanowane granice terytorialne. W tym okresie powstało kilka planów urbanistycznych Podgoricy, których geometria matrycy była ortogonalna². Części miasta połączono charakterystycznymi prostymi uliczkami. *Stara Varoš* i *Nova Varoš* połączone zostały dwiema głównymi ulicami. Jedną z głównych ulic w matrycy urbanistycznej miasta Podgorica była droga prowadząca do Morza Adriatyckiego, przechodząca przez *Starą Varoš* i przez centrum *Novej Varoši*. Ulica ta przebiegała przez główny plac w *Novej Varoši* i stary plac w *Starej Varoši*, przed *Wieżą Zegarową*³.

Dalszy rozwój miasta trwał nadal na prawym brzegu rzeki Moračy. W wyniku rozbudowy planowanych jednostek miejskich powstały dwa charakterystyczne typy struktur urbanistycznych Podgoricy: *Nova Varoš* i *Nowe Miasto*. Wszystkie części miasta są połączone prostą siecią komunikacyjną (Rovčanin Premović, 2020, s. 348-353). Rozwój miasta na przełomie XX i XXI wieku doprowadził do powstania nowych części Podgoricy.

¹ Osada ta nie posiadała murów obronnych, ale miała za to kamienne domy – baszty, otoczone wysokimi murami z kamienia, które służyły do obrony miasta i twierdzy (Rovčanin Premović, 2020, s. 229-230).

² Plany Podgoricy z drugiej połowy XX wieku to: nieudany plan generalny z 1950 r., plan generalny z 1957 r., urbanistyczny plan generalny z 1964 r., urbanistyczny plan generalny z 1974 r. i urbanistyczny plan generalny z 1990 r.

³ *Wieża Zegarowa* została zbudowana w 1667 roku w centrum *Starej Varoši*, na placu *Bećir Beg Osmanagić*. *Wieża Zegarowa* była kilkakrotnie poddawana renowacji, a dziś jest objęta ochroną prawną ze względu na to, że jest bardzo ważnym zabytkiem kulturowo-historycznym (Rovčanin Premović, 2020, s. 355).

Rozwijano je na wolnych terenach na wschodzie, południu, a zwłaszcza po zachodniej stronie istniejących struktur urbanistycznych. W takich ramach przestrzennych i matrycach urbanistycznych ukształtowały się różne formy i typy otwartych przestrzeni publicznych w Podgoricy.

Typologia przestrzeni publicznych – wnętrza miejskie w Podgoricy

Miejskie otwarte przestrzenie publiczne składają się z ulic, placów, przestrzeni w obrębie bloków, otwartych terenów publicznych oraz terenów zielonych. Miejską przestrzeń publiczną określają wymiary (długość, szerokość, wysokość i głębokość przestrzeni), objętość budowanych konstrukcji, ścieżki i budynki. Relacja przestrzenna pomiędzy strukturą zabudowy a terenami otwartymi obserwowana poprzez ogólny rozwój historyczny miast została rozwinięta według dwóch charakterystycznych zasad: *miasta tradycyjnego* (miasta historycznego, odziedziczonej struktury urbanistycznej) oraz *miasta funkcjonalnie zaplanowanego* (miasta o jasno określonych funkcjach i strefach). Podgorica posiada historyczną strukturę miejską w postaci *Starej Varoši* (nieplanowanej struktury miejskiej) i dwie części miasta, które powstały zgodnie z funkcjonalistycznymi zasadami: *Nova Varoš* i *Nowe Miesto* (dwie planowane części Podgoricy). Dwie funkcjonalistyczne strefy miasta charakteryzuje zaplanowana geometryczna sieć ulic, która doprowadziła do powstania blokowych układów przestrzennych, dzięki czemu przestrzenie publiczne w tych częściach miasta mają regularne proporcje geometryczne.

Gęsta struktura urbanistyczna *Starej Varoši* i jej wąskie, kręte uliczki nie pozwoliły na utworzenie obszernych otwartych przestrzeni publicznych. Jedynym ogólnodostępnym obszarem tej części miasta jest centralny plac przeznaczony dla pieszych – plac *Bećir Beg Osmanagić*. Na tym samym odcinku komunikacyjnym bulwaru, który przebiega obok rynku w *Starej Varoši*, po północnej stronie w *Nowej Varoši* znajduje się główny plac miejski Podgoricy – *Plac Niepodległości*. Planowany układ *Nowej Varoši*, poza głównym placem miejskim, obejmuje kilka ważnych obszarów parków publicznych: publiczny park miejski na miejscu niezabudowanego bloku – *Park Karađorđev* (od 1927 r.), publiczne tereny parku wzdłuż rzeki Moračy – *Park Njegošev* (od 1925 r.), tereny parku wzdłuż rzeki Ribnicy – *Park Ivana Mihutinovića* (od 1953 r.) i *Park Mały* (od 1927 r.) (Vujadinović, 2016, s. 80). Ortogonalna matryca urbanistyczna *Nowej Varoši* została utworzona wraz z siedmioma wewnętrznymi i czterema peryferyjnymi ciągami komunikacyjnymi, które uformowały w sumie 20 bloków miejskich (pięć w jednym kierunku i cztery w drugim), z których jeden, blok centralny, zawiera główny plac miejski Podgoricy – *Plac Niepodległości* (Perović, Bajić

Šestović, 2019, s. 7). W matrycy przestrzenno-funkcjonalnej najnowszej części miasta na prawym brzegu rzeki Morača w *Nowym Mieście* nie przewidziano utworzenia placu publicznego w żadnej specjalnej otwartej przestrzeni. Obszary publiczne w tej części Podgoricy to otwarte przestrzenie w obrębie bloków pomiędzy budynkami mieszkalnymi, które zaplanowano jako przestrzenie parkowe oraz tereny sportowo-rekreacyjne. W tej części miasta dominują tereny otwarte, które zajmują obszary zieleni i parków (Vujadinović, 2016, s. 79-81). Ortogonalna organizacja przestrzeni i orientacja zabudowy w kierunku ulic oraz w kierunku wnętrza bloków stworzyły geometrycznie właściwe kształty przestrzeni publicznych *Nowego Miasta*. Otwarte przestrzenie publiczne usytuowane są pomiędzy budynkami mieszkalnymi, zgodnie z dominującymi kierunkami komunikacji.

Wraz z rozbudową miasta, na przełomie XX i XXI wieku, Podgorica zaczęła się rozwijać przede wszystkim w kierunku dominującej części zachodniej za *Nowym Miastem*. Wykonano budowę nowych części miasta, głównie bloków mieszkalnych na otwartych przestrzeniach, a także w opuszczonych i przekształconych strefach przemysłowych. W tych nowych częściach miasta utworzono małe, otwarte przestrzenie publiczne, które przeznaczone były dla określonych bloków i stref. W ten sposób powstały nowe przestrzenie publiczne – kilka niewielkich skwerów i parków, zgodnie z zasadą policentrycznego rozwoju, które służą mieszkańcom poszczególnych części miasta.

Na podstawie analizy otwartych przestrzeni publicznych trzech charakterystycznych pod względem historycznym i funkcjonalno-przestrzennym części miasta oraz części współczesnego miasta, które są w ciągłym rozwoju, rozróżnia się następujące dominujące typy otwartych przestrzeni publicznych w Podgoricy:

- „plac jako pamięć” w historycznej strukturze urbanistycznej miasta w *Starej Varoši*;
- „plac jako miejsce spotkań” – główny plac w funkcjonalistycznej części miasta w *Nowej Varoši*;
- „kameralne przestrzenie publiczne” – parki na osiedlach bloków mieszkalnych na *Nowym Mieście*;
- „rozproszone przestrzenie publiczne” układów policentrycznych najnowszych części miasta powstałych w XXI wieku.

Plac w historycznej części *Starej Varoši* ma nieregularny kształt, utworzony poprzez przestrzenną przerwę w gęsto zabudowanej strukturze urbanistycznej (fot. 1). Na placu znajduje się budynek, który dominuje nad otoczeniem – *Wieża Zegarowa*, jeden z najważniejszych obiektów przestrzennych i symboli miasta. Plac ten został utworzony z uwzględnieniem

ówczesnych potrzeb i działań, zapewniając przede wszystkim ciąg komunikacyjny dla pieszych w wąskich i krętych uliczkach. Specyficzne wymiary, proporcje i relacje przestrzenne sprawiły, że plac ten był harmonijnym wnętrzem urbanistycznym otoczonym zwartą zabudową historyczną. Wartość i znaczenie tego placu pogłębia obecność zbiorowej pamięci kulturowej, która ukształtowała się w przeszłości. Ze względu na swoją wartość historyczną plac ten można określić mianem *Placu Pamięci*.

Główny plac miejski – *Plac Niepodległości* – to największy plac w Podgoricy, mierzący 80 x 120 m. Powstał w miejscu jednego bloku geometrycznej matrycy urbanistycznej *Novej Varoši* (fot. 2). Otaczają go socjalistyczne budynki o wysokości pięciu i sześciu kondygnacji, z drugiej połowy XX wieku. Ze względu na znaczną proporcjonalną różnicę pomiędzy wielkością placu a wysokością otaczającej go zabudowy, można go określić mianem placu o charakterze otwartym. Plac ten dominuje nad innymi. Jest też głównym miejscem spotkań w Podgoricy.

Wraz z rozwojem miasta na prawym brzegu Moračy, w *Nowym Mieście* powstawały głównie bloki mieszkalne z wolnymi przestrzeniami wewnątrz (fot. 3). Na tych wewnętrznych obszarach utworzono parki, aby zapewnić miejsce do wypoczynku i rekreacji mieszkańców każdej dzielnicy. Choć mają charakter publiczny, takie otwarte przestrzenie na terenach mieszkalnych są wizualnie zamknięte i chronione otaczającą zabudową. Można je więc scharakteryzować jako kameralne przestrzenie publiczne lub osiedlowe wnętrza miejskie.

W ostatnich dziesięcioleciach, dzięki nowo powstałym blokom oraz dzielnicom miasta, miasto Podgorica przeżyło wielki rozwój. W każdej z tych części powstały mniejsze centra stanowiące miejsca spotkań zamieszkujących je osób. W takim otoczeniu przestrzenie publiczne tworzy się jako punkty rozproszone, o charakterze półotwartym (ryc. 3). Podgorica zyskuje na trendzie rozwijania systemów policentrycznych w najnowszych częściach miasta w XXI wieku.

Podsumowanie

Miejskie przestrzenie publiczne: place, parki i deptaki, powstawały w mieście Podgorica wraz z jego rozwojem. Charakterystyczne historyczno-przestrzenne części urbanistyczne Podgoricy charakteryzują się unikalnymi typami organizacji struktury fizycznej, które są wynikiem rozbudowy miasta. W opracowaniu przedstawiono dominujące typy otwartych przestrzeni publicznych w Podgoricy w oparciu o charakterystyczne części miasta pod względem historycznym i funkcjonalno-przestrzennym oraz części współczesnego miasta będące w ciągłym rozwoju.



Fot. 1. Plac Bećir Beg Osmanagić w Starej Varoši

Źródło: (fot. Vedran Ilić, znaki graficzne na fragmencie „Cyfrowego planu katastralnego Podgoricy” autorstwa Rovčanin Premović)



Fot. 2. Plac Niepodległości w Novej Varoši

Źródło: (miasto stołeczne Podgorica, <http://www.podgorica.me//>, znaki graficzne na fragmencie „Cyfrowego planu katastralnego Podgoricy” autorstwa Rovčanin Premović)



Fot. 3. Kameralna przestrzeń publiczna – park w bloku mieszkalnym w Nowym Mieście

Źródło: (<https://mapio.net//>, znaki graficzne na fragmencie „Cyfrowego planu katastralnego Podgoricy” autorstwa Rovčanin Premović)



Ryc. 3. Rozproszone przestrzenie publiczne w najnowszych częściach Podgoricy
 Źródło: (ortofotomapa, znaki graficzne autorstwa Rovčanin Premović)

W pracy zidentyfikowano i zdefiniowano następujące typy miejskich przestrzeni publicznych: *plac jako pamięć*, *plac jako miejsce spotkań*, *kameralne przestrzenie publiczne* oraz *rozproszone przestrzenie publiczne*. Pierwszy typ – *plac jako pamięć* reprezentuje wartość i znaczenie placu historycznego wraz ze zbiorową pamięcią kulturową, która została ukształtowana przez przeszłość. Największym i najważniejszym placem w Podgoricy jest *plac jako miejsce spotkań*. W półzamkniętych blokach mieszkalnych stworzono kameralne przestrzenie publiczne lub osiedlowe wnętrza urbanistyczne. W najnowszych częściach Podgoricy powstały układy policentryczne z licznymi *rozproszonymi punktowymi przestrzeniami publicznymi*.

Nowe przestrzenie publiczne i wnętrza urbanistyczne nieustannie wpływają na zmniejszenie znaczenia społecznego oraz dominację rynku głównego i rynku historycznego miasta Podgorica. Jest to proces nieunikniony, biorąc pod uwagę współczesne społeczeństwo i wyzwanie, któremu należy sprostać poprzez odpowiednie planowanie urbanistyczne, projektowanie architektoniczne oraz zaangażowanie społeczne i kulturalne mieszkańców miasta. Celem transformacji urbanistycznej może być stworzenie specyficznych otwartych przestrzeni, które wywołują poczucie harmonii i piękna. Na podstawie niniejszej pracy można stwierdzić, że czynnikami, które wpłynęły na stworzenie harmonijnych przestrzeni publicznych są: potencjał inicjowania pamięci kulturowej, potencjał miejskich miejsc spotkań, potencjał tworzenia stref kameralnych oraz potencjał kształtowania różnych wielofunkcyjnych współczesnych przestrzeni publicznych. Wszystkie te potencjały mogą realizować funkcję transformacji urbanistycznej i rewitalizacji współczesnego miasta.

Bibliografija

Wykaz publikacji

1. Gehl, J. (2010) *Cities for People*. Washington: Island Press.
2. Ivanović, Z. (1974) *Urbano-geografske promjene u razvitku Titograda*. Titograd: Skupština opštine Titograd, Odjeljenje za komunalne poslove i urbanizam.
3. Ivanović, Z. (1986) *Razvoj gradova Crne Gore kroz urbanističke planove prije II svjetskog rata*. Nikšić: NIO 'Univerzitetska riječ'.
4. Ivanović, Z. (2013) *Stara Varoš kroz vjekove*. Podgorica: Geografski institut Filozofskog fakulteta u Nikšiću.
5. Knežević, V. (2005) *Stara Varoš u Podgorici – urbanistički aspekt revitalizacije i zaštite ambijenta, Tradicionalna arhitektura Crne Gore*. Podgorica: Univerzitet Crne Gore, Građevinski fakultet, s. 139-146.
6. Lainović, A. (2009) *Kratak pogled na prošlost Podgorice*. Beograd: BIG štampa.
7. Lynch, K. (1990) *Image of the City*. London-Cambridge: Massachusetts Institute of Tehnology.
8. Mijović, P. (1965) *Istorijske anglomeracije u urbanizmu Titograda*. Cetinje: Zavod za zaštitu spomenika kulture Socijalističke Republike Crne Gore.
9. Mijović, P. (1998) *Od Dokleje do Podgorice*. Cetinje: Centralna Narodna Biblioteka Republike Crne Gore 'Đurđe Crnojević'.
10. Norberg-Schulz, Ch. (1971) *Existence, Space and Architecture*. New York: Praeger Publishers.
11. Peledija, E. (2014) *Uticaj Osmanske vladavine na nastanak i razvoj urbanih mjesta na teritoriji današnje Crne Gore*. Podgorica: Almanah, s. 9-30.
12. Perović, S.; Bajić Šestović, J. (2019) 'Creative Street Regeneration in the Context of Socio-Spatial Sustainability: A Case Study of a Traditional City Centre in Podgorica, Montenegro'. *Sustainability*, 11(21), s. 1-25.
13. Rovčanin Premović, G. (2020) 'Expansion of the Planned City in Relation to the Historic Urban Structure, Case Study Podgorica, Montenegro'. *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 7/18, s. 347-358.
14. Rovčanin Premović, G. (2020) 'Urban Structure of the Old Town Podgorica – Stara Varoš: Development and Transformation'. *Near East Historical Review*, 10/2, s. 227-234.
15. Šabović-Kerović, I. (2014) *Architectural Heritage Conservation Strategy of Old Varoš (Podgorica) / Protect or not? Civilization or Occupation? Applying Knowledge in Practice or not?* Podgorica: Almanah, s. 127-152.
16. Vujadinović, M. (2016) *Urbana regeneracija javnih gradskih prostora Podgorice*. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet.

Typology and transformation of public spaces – urban interiors on the example of Podgorica, Montenegro

Abstract

The subject of the study is the typology of development of open spaces of urban interiors of the city Podgorica, the capital of Montenegro. The study includes factors that influence the creation of harmonious spatial relations in urban interiors and the potential for urban transformation. It explores how specific open spaces evoke a sense of harmony and beauty, and what cultural and individual parameters determine the existence of harmony in an urban place. The development of the city Podgorica is characterised by three major historical and spatial segments: the old town – *Stara Varoš*, *Nova Varoš*, and *New Town*. Each of these parts of the Podgorica had a specific development and a characteristic urban matrix. Within this framework, different types of public open spaces were formed. These urban interiors have influenced the definition of the recognisable identity of the city of Podgorica, but also the perception of the city's public open spaces which are in constant transformations.

Key words

Podgorica, public space, transformation, typology, urban interiors

Część III
Miejsce jako wnętrze

Peter Schmid-Prakas

Eindhoven University of Technology

Gabriella Pál-Schmid

Research Education Design in Science Art Technology for Peaceful Sustainable Development

Piękno wnętrza architektonicznego – *In-Side*

Streszczenie

Piękno wnętrza architektonicznego – *In-Side* (połączenie angielskich słów *interior* – wnętrze i *side* – strona, dosł. strona wewnętrzna) zostanie omówione zarówno w jej widzialnej, jak i mniej lub bardziej niewidocznej obecności lub strukturze. „Strona” (ang. *side*) w tym kontekście oznacza więcej niż tylko jedną pewną stronę, jak ścianę boczną, ale raczej zjawisko otaczania czegoś z każdej strony.

„Wnętrze” lub „przestrzeń wewnętrzną” (ang. *interior* lub *interior space*) należy rozumieć w najszerszym znaczeniu w danym kontekście.

Architektura obejmuje dobrze znane wnętrza: komnaty, pokoje, różne formy wnętrz w budynkach użyteczności publicznej, a w pewnym sensie także podwórka, place, jak również ograniczone, zamknięte przestrzenie krajobrazu, architekturę ogrodową, ewentualnie wnętrza w sztuce ziemi (ang. *land art*).

Wszystkie one są widocznymi aspektami wnętrz w różnych odmianach.

„Harmonia miejsca” może mieć związek ze sztuką ziemi i punktami orientacyjnymi – zostaną one omówione na praktycznych przykładach.

W treści tej pracy omówiono zarówno przestrzeń wewnętrzną, jak i harmonię miejsca. Co więcej, wnętrza architektoniczne można też rozumieć jako teoretyczne, duchowe tło poszczególnych elementów i obiektów architektonicznych i architektury w ogóle. Tym samym to niewidzialne wnętrza – *In-Side* można uznać za kolejny wymiar architektury wykraczający poza fizyczny wygląd. To zagadnienie jest integralną częścią artykułu. Porządek i geometryczny wzór nadający wymiary i proporcje budynkowi należą do tego *In-Side*.

Słowa kluczowe

architektura, wnętrza, aspekty widzialne i niewidzialne, architektoniczne *In-Side*, sztuka ziemi, harmonia

Wprowadzenie

Według Sri Aurobindo *Wszystkie problemy egzystencji są zasadniczo problemami harmonii* (aby uniknąć nieporozumień, dodaje się komentarz redakcyjny od autorów: *Wszystkie problemy egzystencji są w istocie problemami braku harmonii*).

Na tę drogę naprowadzają nas zaangażowanie i doświadczenie wynikające z wieloletniej praktyki projektowej oraz szereg zrealizowanych projektów architektonicznych i prac badawczych związanych z filozofią.

Co więcej, przeprowadzany dialog ze współpracownikami, doktorantami i studentami doprowadził do naszych szczegółowych omówień w tym artykule. Teoria i praktyka powinny iść w parze. W związku z tym, zawarliśmy w nim kilka naszych przemyśleń na ciekawe tematy, a także przedstawiamy nasze projekty oraz gotowe przykłady w obrębie tych dziedzin.

Dla obserwatora architektura zdaje się obejmować: fasady, bloki i zespoły budynków, „relief” z całej grupy budynków, które tworzą wieś, miasto, (mega) miasto, a nawet plany przestrzenne i sztukę ziemi (ang. *land art*). Jednak jest jeszcze wnętrze. Wnętrze w architekturze oznacza zazwyczaj widoczne wnętrze. Jego przykładami są: izby, pokoje, różne formy przestrzeni (wewnętrznych) również w budynkach użyteczności publicznej, a w pewnym sensie także podwórka, miejsca, pomieszczenia uliczne, a także ograniczone, zamknięte przestrzenie krajobrazu, architekturę ogrodową i ewentualnie wnętrza w sztuce ziemi. Są to widoczne aspekty wnętrza, przy czym są one brane pod uwagę w ich znaczeniu ogólnym.

W naszym rozumieniu i opracowaniu interpretujemy samo wnętrze jako tzw. *In-Side*, również jako niewidoczne zjawisko, jeszcze lepiej wyrażone jako podejście lub stosunek oraz filozofię względem projektu i tego, jak jest wykonywany.

Harmonia miejsca, w dosłownym sensie, w zasadniczej części należy najprawdopodobniej do czynników niewidzialnych. Dziedziny, których to dotyczy, to geomancja i radiestezja. W tym artykule przedstawiamy dwa przykłady: *omfalos* i Pokojowy Labirynt Ogrodowy.

Na doświadczenie piękna wnętrza w zakresie szeroko rozumianych proporcji i kolorów oraz szerokiej gamy miar i skal może mieć duży wpływ jednocześnie doświadczenie temperatury, wilgotności, akustyki, zapachu... prostymi słowy – komfortu. Co więcej, na doświadczenie może mieć wpływ obecność lub nieobecność innych ludzi, tj. tłum lub jego brak. Należy też dodać, że dotyczy to również wrażeń, jakie złożone zjawisko wywołuje, i doświadczeń, jakie uzyskuje się pod jego wpływem. Jednak w starożytnej greckiej tradycji filozoficznej piękno można zdefiniować jako jasność, blask, efektowność i wspaniałość „prawdy”. Sugeruje to, że musi istnieć pewien rdzeń doskonałej jakości.

Rozważania kwestii tego, co znajduje się wewnątrz i tego, co znajduje się na zewnątrz kojarzą się z pamiętnymi paradoksalnymi wersami Johanna Wolfganga von Goethego, których przekład stanowi wyzwanie: *Nichts ist innen – nichts ist außen, denn was drinnen ist, ist draußen* lub *Nichts ist drinnen – nichts ist draußen, denn was innen ist, ist außen* (Nic nie ma w środku, nic nie ma na zewnątrz – bo to, co na wierzchu, jest także i wewnątrz).

W niniejszym artykule skupiono się na charakterystycznych aspektach wnętrz, pokazując powiązane przykłady w różnych skalach, w tym meble i sztukę ziemi jako elementy harmonii miejsca. Zaprezentowano zarówno wykonane obiekty, projekty, jak i złożone wnętrza.

In-Side

Często zdarza się, że różni ludzie są zwolennikami różnego rodzaju miejsc, budynków i wnętrz. W niniejszym opracowaniu skupiono się jednak na wartościach, które można uznać za optymalne.

Jak wspomniano we wstępie, architekturę *In-Side* cechuje też mniejsza lub większa widoczność. Innymi słowy, istnieje pewna niematerialna postawa, która może być nawet postrzegana jako siła przewodnia. Kwestią ważną, a także fundamentalną podstawą wszelkiej architektury, a nawet wszelkich obiektów stworzonych przez człowieka i jego działań, jest podejście do projektowania i tworzenia „rzeczy”. Może być zaangażowana w to duchowa intencja, filozofia, teoria, a przynajmniej postawa, opinia, przekonanie lub umysł, może sentyment obecny w kontekście „tworzenia” czegośkolwiek. To zjawisko lub moc jest niewidoczne, a mimo to posiada duży wpływ. Może znajdować się pod, za, ponad lub poza widocznymi działaniami i ich fizycznymi rezultatami. Ronald Marius van Vierzen przytoczył w swojej pracy *over de Guldensnede en het Oneindige*, której rozwinięciem był jego wykład przeprowadzony 2 czerwca 2020 r. w Den Bosch, Holandia, *The Relation between Geometry and the Spiritual World (Relacja między geometrią a światem duchowym)* słowa Pitagorasa: „Swoimi narządami zmysłów identyfikuje się tylko zewnętrzny wygląd rzeczy, bez uwzględniania harmonijnie skonstruowanych praw, z których wynika ten wygląd”. I dalej wskazał: „Konieczne jest wpięrow zidentyfikowanie i doświadczenie harmonicznych zasad w sobie, zanim znajdzie się je w zewnętrznym świecie”. „Dopiero potem będzie można zrozumieć i doświadczyć głębszego znaczenia świata w jego nieskończoności”¹.

Li Xiaodong w swojej książce *Dancing Dragon: Chinese Aesthetics since 1979 (Tańczący smok, chińska estetyka od 1979 roku)* poświęcił temu tematowi rozdział zatytułowany *Beyond Beauty and Talent, the Exploration of Self (Poza pięknem i talentem, eksploracja jaźni)*. Dlatego należy (po raz kolejny) zwrócić uwagę na *In-Side*, które często popada w zapomnienie, a bywa nawet i tak, że jest pomijane. Jest to coś, co koniecznie wymaga

¹ Słowa Pitagorasa mogą nie być w pełni oddane po koniecznych tłumaczeniach, najpierw z języka greckiego na holenderski, a potem z holenderskiego na angielski (po czym na język polski).

poświęcenia większej uwagi. Innymi słowy: Jaźń i jej rozwój przyczyniają się do powstawania wszelkich dzieł i podejmowania działań. Przyjmuje ona rolę ważnego niewidzialnego projektanta i nadzorcy. Pośrednio można znaleźć częściowo widoczne aspekty *In-Side* w specjalnym porządku geometrycznym i koordynacji modułowej. W tym niewidzialnym aspekcie, jeśli preferuje się wymiar niematerialny, w grę wchodzi również podstawa dla „harmonii” i „piękna”. Warto tu wspomnieć o zasadniczej funkcji *In-Side* dla ludzi. Właściwie pierwotnym powodem, dla którego powstała architektura, była możliwość zajmowania przestrzeni „wewnątrz”. Pragnienie i trend to koncepcje niematerialne, a mimo to, wiąże się z nimi potężna moc zdolna do kierowania projektem w harmonijny i piękny sposób.

Zdefiniowanie w sposób matematyczny tego, czym jest harmonia i piękno jest trudne, jeśli nie niemożliwe. Istnieją jednak pewne tradycje radzenia sobie z wpływem piękna i harmonii na projektowaną architekturę. Choć zdarzają się okresy, w których dominuje intersubiektywna ocena w kwestii tego, co jest piękne i/lub harmonijne, a co nie, możemy zaobserwować różne opinie na ten temat. Już nasza pierwsza konferencja na temat „piękna” w architekturze zaskoczyła nas ilością informacji dotyczących różnych spojrzeń na to zagadnienie.

Gdyby nie konieczna dla przetrwania potrzeba znalezienia schronienia, ludzie nie zaczęliby budować, a to oznaczałoby, że architektura nigdy by nie powstała.

Inny wymiar architektonicznego *In-Side* można dostrzec w ogromnej liczbie dialogów i multilogów, opisów, krytyki oraz polemik „tworzonych” przez elementy architektury. Wymiary te odgrywają ważną rolę w architekturze i historii architektury, w badaniach architektonicznych, kształceniu oraz projektowaniu. Nie mają one charakteru architektonicznego ani materialnego, z wyjątkiem języka mówionego lub pisanego, w większości tekstów drukowanych. Są raczej kombinacją, czasem kompozycją, idei, myśli i interpretacji na poziomie mentalnym.

Większość pism architektonicznych zawiera wiele opisów i polemik dotyczących niematerialnych aspektów architektury. W historii architektury odnajdujemy również opisy kwantytatywnych cech projektów i realizowanych budynków, skupienie się na ich kwalifikacjach, w tym piękna i harmonii, co można zaliczyć do niematerialnego *In-Side* planów i obiektów.

W swoich badaniach, a zwłaszcza w nauczaniu, Peter Schmid regularnie określał wymiar *In-Side* architektury i technologii budowlanej oraz starał się zilustrować ten wymiar za pomocą modeli (zob. Schmid, Pál-Schmid, 2018, s. 36-46).

Na zakończenie rozważań na temat niematerialnego *In-Side* przypomnamy, że Ludwig van Beethoven, mimo tego, że stracił słuch, był w sta-

nie usłyszeć (swoją) genialną muzykę (niematerialną – swoim „uchem wewnętrznym”) bez materialnych wibracji powietrza, które normalnie i warunkowo dają nam możliwość doświadczania muzyki i cieszenia się nią.

Przestrzeń wewnętrzna

Pierwotnym powodem powstania architektury, jak już wspomniano powyżej, była właściwie możliwość przebywania w środku, w swoistej przestrzeni wewnętrznej. Gdyby nie było potrzeby przetrwania, ludzie nie zaczęliby budować – w rezultacie nie stworzyliby też architektury.

Bycie *In-Side* zaczyna się już wraz z rozwojem naszego życia fizycznego w łonie matki lub macicy. W niektórych przypadkach, jak choćby przedwczesny poród, istnieje potrzeba zastosowania inkubatora, najmniejszego wnętrza. Potem przychodzi czas na kołyskę, łóżko z daszkiem lub z baldachimem i rozmaite pokoje o różnej wielkości. W niektórych kulturach towarzyszy nam aż do trumny, sarkofagu, a nawet grobowca.

Sztuka projektowania, kompozycji czy aranżacji pomieszczeń, jako sztuka przestrzeni, obok piękna struktury i konstrukcji oraz funkcjonalnego zarządzania ergonomią i harmonijnym użytkowaniem, jest dla architektury elementarna. Jeśli przyjrzeć się królestwu zwierząt, to wiele można się od nich dowiedzieć. Na przykład tego, jak tworzą swoje przestrzenie wewnętrzne. Zazwyczaj zwierzęta nie mają ciągłej potrzeby szukania wnętrza, jednak zdarzają się fascynujące i ciekawe wyjątki. Na przykład ssaki, których życie również zaczyna się w macicy, czy ptaki i węże, które zaczynają swe życie w jajku (skorupce), przy czym ptaki przez chwilę pozostają też w gnieździe. Krety natomiast kopią dziury i korytarze pod powierzchnią ziemi, bobry budują nawet dość duże pagórki wokół siebie i nad sobą, a małe kangury przez jakiś czas przebywają w fałdzie brzucha swojej matki. Owady za to potrafią budować wnętrza, które są dość wyrafinowane.

Omawiając ludzkie schronienia, należy zauważyć, że *In-Side* i *Out-Side* (połączenie angielskich słów *outer* i *side*, dosł. strona zewnętrzna) – to, co znajduje się wewnątrz oraz to, co znajduje się na zewnątrz – mogą „przenikać”, „przelewać się” jedno do drugiego. Japońska architektura, wykorzystując przesuwne (zewnętrzne) ściany, z łatwością wprowadza przestrzeń zewnętrzną do przestrzeni wewnętrznej. Projektantem domu zwanego *Falling Waters* jest Frank Lloyd Wright, który dość wyraziście pokazuje to wzajemne przenikanie się przestrzeni. Innym podobnym przykładem jest Pawilon Wystawy Światowej w Barcelonie z 1928 roku, zaprojektowany przez Miesa van der Rohe i Lilly Reich. Kolejny superprzejrzysty przykład to Farnsworth House w Stanach Zjednoczonych, zaprojektowany i wykonany również przez Miesa van der Rohe (1945-1951).

Za takie wzajemne przenikanie się może być również odpowiedzialna przejrzystość. Przypominamy tu paradoksalne wersety Goethego dotyczące tego, co znajduje się wewnątrz, i tego, co znajduje się na zewnątrz, które zacytowano we wstępie.

John Olie, doktorant, którego mieliśmy przyjemność poznać, w swojej pracy projektowej i badawczej skupił się szczególnie na zjawisku „pomieszczeń przejściowych”, które są funkcjonalnie, fizycznie i estetycznie ważne przy projektowaniu układów pomieszczeń lub ich sekwencji, jak w przypadku pomieszczenia oddzielonego parawanem, oranżerii lub poczekalni („przedpokój”).

Żyjąc w świecie technologii i komfortu, warto przyjrzeć się i zbadać, jakie kwalifikacje i kryteria stosuje się w przypadku „wnętrza”. W odniesieniu do pomieszczeń wewnętrznych, są one następujące:

- na pierwszym miejscu – klimat (pokoju, przestrzeni wewnętrznej),
- na drugim miejscu – pojedyncze elementy,
- na trzecim miejscu – połączenie pierwszego i drugiego.

We wszystkich wymienionych przypadkach istotne są: doświadczalne formy, miary, kolory, materiały, tekstury oraz fizyczne i wyobrażalne doznania uzyskiwane poprzez praktyczny lub nawet wyobrażalny dotyk.

Na doświadczenie piękna wnętrza w zakresie szeroko rozumianych proporcji i kolorów oraz szerokiej gamy miar i skal, jak wyjaśniono powyżej, może mieć duży wpływ jednoczesne doświadczanie światła, temperatury, wilgotności, akustyki czy jakości dźwięku, zapach... prostymi słowy – komfortu. Co więcej, na doświadczenie może mieć nawet wpływ obecność lub nieobecność innych osób, miejsce zatłoczone lub odosobnienie. Należy w końcu też dodać, że dotyczy to również wrażeń, jakie to złożone zjawisko wywołuje, i doświadczeń, jakie uzyskuje się pod jego wpływem, zarówno świadomie, jak i nieświadomie.

W przypadku pojedynczych elementów – mebli (w języku niemieckim *Möbel*, które pochodzi od łacińskiego *mobil* to „ruchomy”) łatwość w przenoszeniu ma ogromne znaczenie. Poza wymienionym wyżej kryterium, meble powinny jeszcze być praktyczne, ergonomiczne i lekkie. To wszystko – jeśli zachowany jest właściwy poziom – powinno zaowocować uzyskaniem harmonii. Od projektowania wnętrz i przestrzeni wewnętrznych mamy specjalistów, architektów wnętrz. Niemniej jednak wielu architektów (budowlanych) lubi także projektować wnętrza i meble. A niektórzy z nich zdobyli duże uznanie, dzięki swoim dziełom. W szeroko pojętej dziedzinie wnętrz, na podstawie stylu, technologii wykorzystywanej do ich wykonania oraz znaczenia, jakie miały dla społeczeństwa, gdy zaczynały być modne, można rozpoznać czasy, w których je zaprojektowano.

Jose Arguelles: „Wymiar Sztuki jest wymiarem uniwersalnej autokreacji” (South, Arguelles, 2020, s. 151).



Rys. 1. Duża przejrzystość projektu wolnostojącej rezydencji, Düsseldorf, 1964
Źródło: (rysunek autorstwa P. Schmida)



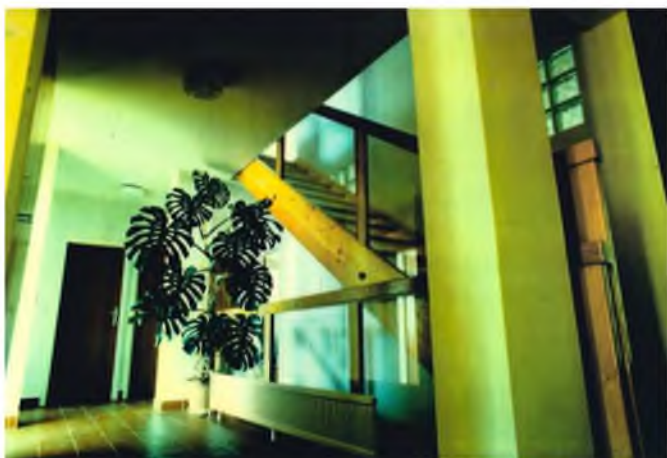
Fot. 1.
Wnętrze wolnostojącej
rezydencji, Wiedeń,
ok. 1956 r., przejrzystość
nadaje jej większy wymiar
Źródło: (Archiwum
zdjęć RED)



Fot. 2.
Wnętrze wolnostojącej
rezydencji, Wiedeń, ok. 1956 r.,
rośliny stanowią integralny
element wnętrza
Źródło: (Archiwum zdjęć RED)



*Fot. 3.
Projekty wnętrza jednorodzinnej rezydencji
częściowo przejrzystej, Düsseldorf,
ok. 1964 r.
Źródło: (Archiwum zdjęć RED)*



*Fot. 4.
Wnętrze przedsionka
mieszkania połączone
z gabinetem lekarskim,
Wiedeń, 1968/69
Źródło: (fot. L. Danzer)*



*Fot. 5. Okno panoramiczne, dom
rolnika w Kappel am Krappfeld,
Karyntia, Austria, ok. 1971 r.
Źródło: (fot. L. Danzer)*



*Fot. 6. Salon, dom rolnika
w Kappel am Krappfeld
w Karyntii, Austria, ok. 1971 r.
Źródło: (fot. L. Danzer)*



*Fot. 7.
Wnętrze domu rolnika w Grohdorf,
Hollenthon, Dolna Austria, ok. 1973 r.
Źródło: (fot. L. Danzer)*

Podczas pierwszej Międzynarodowej Konferencji Naukowo-Technicznej „Piękno w architekturze”, oprócz naszej odpowiedzi na prośbę organizatorów konferencji o przedstawienie wzorca piękna w architekturze, propozycji MBA, posłużyliśmy się przede wszystkim przykładami z zewnątrz. W naszym artykule zaprezentowaliśmy szereg zaprojektowanych i częściowo zrealizowanych wnętrz i mebli, wszystkie zrealizowane we własnym warsztacie na przestrzeni lat.



*Fot. 8. Szczegół wnętrza harmonijnego,
zdrowego i głęboko zrównoważonego
projektu pilotażowego, Węgry, 2015
Źródło: (fot. P. Schmid)*



*Fot. 9. Projekt do celów prezentacji
zakrzywionych elementów z włókna
drzewnego, 1998
Źródło: (rys. P. Schmid,
Archiwum RED)*

Harmonia miejsca

W Europie geomancja i radiestezja są dziedzinami wiedzy tradycyjnie powiązanymi przede wszystkim ze zdrowiem, ale dotyczą także piękna i jakości miejsca. W przeszłości *genius loci* – „duch opiekuńczy danego miejsca” odgrywał ważną rolę przy stawianiu budynku.

W naukach indyjskich *Sthapatya Veda* lub *Vastu Vidya* i chińskiego *Feng Shui*, w niektórych odmianach szeroko rozpowszechnionych w krajach azjatyckich, możemy znaleźć wiele wskazówek dotyczących poszukiwania, lokalizowania i tworzenia dobrego, szczęśliwego i harmonijnego miejsca w budynku.

Ważnym w tym przypadku kryterium – właściwie we wszystkich naukach – jest orientacja. Jest ona tu rozumiana jako pozycja w stosunku do słońca, do dominującego kierunku wiatru, w tym ruchów *Prana* lub *Qi* (subtelnych sił w naturze), do potencjalnych sąsiadów, którzy mogą mieć korzystny lub niekorzystny wpływ (brak negatywnie oddziałujących pól elektrycznych/magnetycznych i złych warunków geologicznych), ma również znaczenie jakość lokalizacji w zakresie krajobrazu terenu lub miasta. Wszystkie te aspekty mają dziś większe znaczenie niż kiedykolwiek wcześniej.

Sanktuaria, świątynie, kościoły najczęściej znajdują się w miejscach sprzyjających człowiekowi. Mistrzowie budowlani dawnych czasów wybierali te szczególne miejsca ze względu na swoją tradycję. Przejawiali oni wrodzoną lub wyuczoną subtelną wrażliwość i dzięki niej rozpoznawali przyjazne przestrzenie.

W tej części przedstawiamy dwa wspomniane już wcześniej przykłady – *omfalos* i Pokojowy Labirynt Ogrodowy. W obu przypadkach podjęto próbę uzyskania harmonii i energii spokoju. Kamienny pomnik Mecsek, jak pierwotnie go nazywano – *omfalos* – jest punktem orientacyjnym. Kamienie pomnika pochodziły z pasma górskiego Mecsek w południowo-zachodnich Węgrzech.

Zjawisko *omfalos* ma długą tradycję. Są to szczególne punkty na powierzchni ziemi, w których spodziewano się znaleźć energię ziemi i gdzie wyraźnie ją odczuwano. W rezultacie oznaczano je obiektami o charakterze pomnikowym. Na przykład w Egipcie znaleziono mały kamień w kształcie piramidy. Oznaczał on tam *omfalos*. Innym przykładem jest grecki *omfalos*, który istniał i który nadal można znaleźć w Delfach. Jest to bogato rzeźbione dzieło sztuki. Jego duplikat można zobaczyć w muzeum w Londynie.

Po konsultacji z niektórymi ekspertami, dowiedzieliśmy się, że pomniki przypominające *omfalos* można znaleźć w najstarszych kulturach na całym świecie. Zgodnie ze specyficznymi lokalnymi tradycjami można znaleźć rzeźby tzw. „świętych zwierząt”: jak żółwie, byki Nandi, lingamy Shiva w Indiach i innych postaci: posągi świętych i austriackie *Marterln* w krajach europejskich czy totemy w Amerykach. Można przyjąć, że wszystkie te pomniki są co najmniej odmianami *omfalosa*. Poniżej poświęcamy uwagę pomnikowi *omfalos* w Erdösmecke, który dedykowany jest Matce Ziemi i stanowi prośbę o zapewnienie harmonii całemu światu.

Labirynt, inaczej zwany Pokojowym Labiryntem Ogrodowym w Erdösmecke, tworzy ogród. Ten przykład, choć dość skromny, jest w pewnym sensie związany z planowaniem przestrzennym. Należy też, podobnie jak opisany wyżej *omfalos* – uważany za „pępek świata”, dający pozytywną i pokojową energię – do zjawiska *genius loci* (harmonii i ducha miejsca).

Labirynt wciąż jest w fazie rozwoju, jednak na 4 kwietnia 2020 r. była zaplanowana pokojowa ceremonia, którą miał poprowadzić rdzenny mieszkaniec Ameryki Południowej. Wydarzenie nie mogło mieć miejsca z powodu pandemii. Projekt labiryntu jest oryginalny pod tym względem, że nigdzie indziej takiego wzoru nie znaleziono. Pokojowy Labirynt Ogrodowy w Erdösmecke jest darem sztuki fizycznej na wsparcie wszystkich ruchów pokojowych. W rzeczywistości reprezentuje „Spotkanie Światów”, co jest ważnym aspektem tego pokojowego labiryntu. Labirynt, podobnie jak *omfalos*, ma długą i szeroko rozpowszechnioną tradycję w wielu kulturach: wiele labiryntów znajdujemy na wybrzeżach nordyckich, labirynt na podłodze katedry w Chartres, labirynty ogrodowe w czasach baroku, a do najpopularniejszych należy labirynt w Knossos.

Taki labirynt daje odwiedzającemu lub pielgrzymowi możliwość dotarcia do celu. Jego przeciwieństwem jest labirynt mający formę gmatwaniny korytarzy, w którym można się zgubić. Labirynt postrzegany jest jako symbol przebywanej drogi życia, podczas której ludzie na rozmaitych jej etapach zmierzają w różnych kierunkach. Spacerując po labiryncie można, najlepiej medytując, rozejrzeć się za swoim przeznaczeniem, celem w życiu, a przynajmniej dokonać dokładnej samooceny lub ukształtować pewną postawę. Niektórzy ludzie tańczą po ścieżkach labiryntu. Labirynt jest piękny na swój sposób i dlatego warto zwrócić na niego uwagę.

W dzisiejszych czasach obserwuje się swoisty renesans czy odrodzenie budownictwa, w wielu miejscach również z wykorzystaniem labiryntów. Miała miejsce cyfrowa wystawa DIGI-EXPO 1 zorganizowana przez Galerię Domu Kultury w Erdösmecke, podczas której zaprezentowano rozwój i obecny stan Pokojowego Labiryntu Ogrodowego w Erdösmecke oraz jak powinien wyglądać w przyszłości, gdy będzie gotowy.

Do artykułu załączono również zilustrowane praktyczne przykłady dwóch projektów: na jednym przedstawiono zrealizowany dom rolnika w Dolnej Austrii, a na drugim projekt osiedla miejskiego w Wiedniu. W obu przypadkach staraliśmy się znaleźć i wybrać optymalnie najlepsze miejsce dla budynku(-ów) i jego układ, przy pomocy badaczy zajmujących się radiestezją, którzy przeprowadzili swoje badania w terenie samodzielnie lub na odległość. Po ich poszukiwaniach, z niesamowitymi rezultatami, podjęliśmy integracyjną decyzję, gdzie wybrać ostateczną lokalizację budynku i układ jego pomieszczeń. Warto tu wspomnieć ciekawe powiedzenie: „Jeśli zachorujesz, zamieszkaj na wsi, a jeśli to nie pomoże – przeprowadź się do drewnianego domu”.

Harmonia miejsca zależy również od wielu czynników, które wielu mogą być już znane. Ale w dzisiejszych czasach brakuje systematycznego podejścia do projektowania i wyboru „harmonijnego” miejsca. Mamy nadzieję, że ta konferencja wniesie istotny wkład w brakującą wiedzę, ponieważ należy postawić sobie pytanie – co może być ważniejsze niż harmonijne miejsce w naszym (zbudowanym) otoczeniu?

Jose Arguelles: „Harmonia jest Prawem Życia, niezgoda jej cieniem, z niej bierze się cierpienie, nauczyciel, budziciel świadomości” (South, Arguelles, 2020, s. 144).

Podsumowanie

Biorąc wszystko pod uwagę, „Piękno nie jest dodatkową ozdobą, ale istotnym wyrazem prawdy i dobra”². W niniejszym artykule przedstawiliśmy przykłady wnętrz architektonicznych, a zwłaszcza interpretację przedmiotową oraz metody badania i wspierania harmonii miejsca z korzyścią dla zdrowia i w celu zapewniania energii.

„Piękno” można jednak zdefiniować – analogicznie do starożytnej greckiej tradycji filozoficznej – jako jasność, blask, efektywność i wspaniałość „prawdy”. Sugeruje to, że musi istnieć pewien rdzeń doskonałej jakości. Piękno można pojąć tylko wtedy, gdy idzie ono w parze z „dobrocią” oraz „prawdą”.

Świadczy to o tym, że zdrowie i oczywiście szeroko rozumiane aspekty środowiskowe muszą być brane pod uwagę podczas definiowania piękna (przede wszystkim w kontekście architektury). Z kolei potrzeba ta dotyczy zarówno miejsca, jak i wnętrza: *In-Side*. *In-Side* ma też niewidzialny, dość bogaty wymiar, któremu poświęciliśmy tu uwagę.

² Cytat autora.

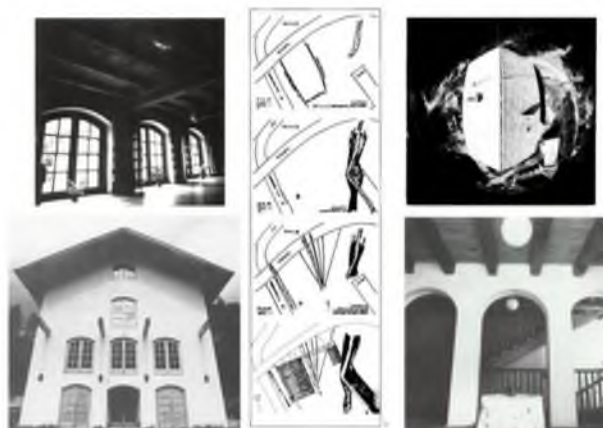
*Fot. 10.
Omfalos w Erdősmecske, 2013,
wyzwanie dla Ziemi, aby stworzyć
„pępek do gromadzenia i wysyłania
harmonijnej, pokojowej energii”
Źródło: (fot. P. Schmid)*



*Fot. 11. Pokojowy Labirynt Ogrodowy w Erdősmecske, tworząca się sztuka ziemi,
1 listopada 2020 r., fotomontaż. Źródło: (fot. P. Schmid)*

*Fot. 12.
Szkic sztuki ziemi Pokojowego
Labiryntu Ogrodowego w Erdősmecske,
który przedstawia stan
po kilku latach
Źródło: (rys. P. Schmid,
Archiwum RED)*





How to find a healthy and harmonious location for the dwelling ? Three radiesthetic field researches – made independently from each other – led together with the orientation to the sun to the final optimized choice of the site for the farmer's house, in Hallenthon Lower Austria 1972



Find the most harmonious undisturbed places for the dwellings in the apartment houses of the urban project for Gross Jedlersdorf Wien 1968
 One local and one distance research helped together to decide an optimal the choice for placing the various building blocks

Rys. 2. Przykłady „Harmonii miejsca”, rysunki
 Źródło: (Archiwum RED i L. Danzer)

Podsumowując, przede wszystkim należy skierować swoją świadomą uwagę na „Jaźń” i to, co niewidzialne, ale też to, co reguluje, władza i zarządza niewidzialnym *In-Side* oraz jego wymiarami i siłami. Drugim elementem wymagającym uwagi jest „Wnętrze” – jego możliwe, specyficzne cechy

przejrzystości i wzajemnego przenikania się widocznych *In-Side* i *Out-Side*. Trzecim takim elementem są punkty orientacyjne i sztuka ziemi, sprzyjające „Harmonii” miejsca, z pełnym poszanowaniem naszego środowiska (w języku niemieckim stosuje się słowo *Um-Welt*, co oznacza „świat wokół nas”, ale właściwie powinno się stosować *Mit-Welt*, „świat pośród nas”, czyli „jedność między nami i światem”).

To wszystko wpisuje się również w naszą misję: „Badanie, Edukacja, Projektowanie w zakresie Nauki, Sztuki i Technologii na rzecz Pokojowego Zrównoważonego Rozwoju”.

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Li, X. (2000) *Dancing Dragon: Chinese Aesthetics since 1979*. Utrecht: Drills Publishing.
2. Schmid, P.; Pál-Schmid, G. (2018) ‘The Beauty of Shelter or Architecture and Beauty. Considerations on Beautiful Architecture Based on Practice, Study, and Experience’ [w:] Szuba, B.; Drewniak, T. (red.) *Beauty in architecture. Tradition and contemporary trends. Concepts*. Nysa: Oficyna Wydawnicza PWSZ w Nysie, s. 36-46.
3. Szuba, B.; Schmid, P. (2018) *The Background for the Planting of the Tree of Peace*. Wywiad przeprowadzony w Nysie.
4. Schmid, P. (2018) *Peter Schmid Prakash Worldwide Forerunner, Pioneer, Precursor, of Holistically Sustainable Building* (prints on paper). Üzögpusztá, Austrian Honorary Consulate, Pécs, Hungary.
5. Schmid, P. (2020) *Wohnen – auch eine Frage der Gesundheit. Sonderausgabe natürlich Leben*, s. 1-21.
6. South, S.; Arguelles, J. (2020) *Star Traveler’s 13 Moon Almanac of Synchronicity: Blue Lunar Storm Year*, 1 wydanie. Ashland: Law of Time.

Wykaz źródeł internetowych

7. Schmid, P.; Pál-Schmid, G. (2020) *DIGI-EXPO 1 The Erdősmecke Peace Garden Labirinth* (video). Dostępny: <https://drive.google.com/file/d/1LatH3HpN5vBMIMomosM5INzXUInbbYtM/view>, (dostęp 7 marca 2021).
8. Schmid, P. n.d. *Nieuwsbrieven – VIBA*. (online) [Vibavereniging.nl](https://www.vibavereniging.nl). Dostępny: <https://www.vibavereniging.nl/nieuwsbrieven/>, (dostęp 7 marca 2021).

The *In-Side* beauty of architecture

Abstract

The *In-Side* beauty of architecture is elaborated in this article in its visible as well as in its invisible existence or structure. *Side* in this context means more than just one certain side, like a side face, but rather an all-around covering phenomenon.

Interior or *interior space* is supposed to be understood in its broadest meaning in the given context.

Architecture involves well-known interiors: chambers, rooms, different forms of indoor spaces also in public buildings, in some way also courtyards, squares, and closed spaces in the landscape, garden architecture, and possibly the ones within land art. These all are the visible aspects of interiors in different varieties.

Harmony of place can have a relation with land art and landmarks – these are discussed using practical examples.

Both, the indoor-space and the harmony of place are explored in the context of this work. Moreover, the architectural inside can also be understood as the theoretical, spiritual background of architectural elements and objects and of architecture in general. Thus, this *invisible* inside – *In-Side* can be recognised as another dimension of architecture beyond the physical appearance. This issue is an integral part of the work. The order and the geometrical pattern giving measures and proportions to a building belong to that *In-Side*.

Key words

architecture, interior, visible and invisible aspects, *In-Side* of architecture, land-art, harmony

Kto tworzy przestrzeń mieszkalną?

Streszczenie

Pandemia, która zaczęła się w ubiegłym roku zmusiła ludzi do zastanowienia się nad swoimi relacjami i przebywania we własnym domu, zarówno z powodu tzw. „lockdownu”, jak i ogólnego poczucia niepewności. Nasze domowe ściany są ostateczną granicą przed potencjalnie niebezpiecznym środowiskiem, ale w międzyczasie musimy wychodzić, aby pójść do pracy, do szkoły i pozostać obecnymi w naszym społeczeństwie. Przestrzeń mieszkalna zawsze była głównym tematem w projektowaniu mieszkań, ale musimy ją ponownie przeanalizować i podkreślić znaczenie zrozumienia, którzy gracze ją „tworzą”. Koncepcja przestrzeni mieszkalnej łączy projektowanie architektoniczne z dziedziną projektowania wnętrz. Pomijając zwykłe rozumienie tego słowa, które ma związek z rodziną lub gospodarstwem domowym, można zauważyć, że angielskie słowo *domestic* (po polsku: „mieszkalny”) ma swoje korzenie w łacińskim *domus* i oznacza coś, co utożsamia się z domem. Pojęcie przestrzeni mieszkalnej jest nieokreślone, ponieważ istnieją cechy typologiczne i psychologiczne, które definiują dom, a to, co sprawia, że dochodzi do przejścia między nimi ma znaczenie. Występują pewne problemy podczas określania tego, co czyni miejsce, w którym żyjemy naszym domem, a większość z nich dotyczy identyfikacji przestrzeni mieszkalnej. Mowa tu o granicach. Przestrzeń znacznie się zmienia, niezależnie od tego, czy ściany ją ograniczają, czy nie. W nowoczesnej i współczesnej historii architektury mieszkalnej nieustannie czyni się starania, aby przezwyciężyć ograniczenia, jakie stwarzają ściany, zakwestionować koncepcję pomieszczenia. Możliwe, że idea przestrzeni mieszkalnej polega na zachowaniu równowagi pomiędzy dążeniem do wolności a spełnieniem potrzeby schronienia. Nawet widok na krajobraz, który nawiązuje do wspomnianej wolności, może mieć pozytywny wpływ na naszego ducha, w szczególności, gdy takie zjawiska jak pandemia zmuszają nas do pozostania w domu przez długi czas. Natomiast potrzeba schronienia, nie tylko chroni nas przed oddziaływaniem warunków pogodowych, ale też wyznacza nam zakres, w jakim się poruszamy oraz skalę różnicy między tym, co namacalne a resztą świata. Zgodnie z metodą typologiczną, w artykule przedstawiono analizę kilku przykładów rozwiązań odnoszących się do relacji między granicami a wolną przestrzenią, które można uznać za reprezentatywne. Wśród licznych przykładów wybrano te, które prezentują modernizm barceloński i mediolański. Autor pracuje z tym tematem od 2014 r., a niniejszy artykuł stanowi część obszerniejszych badań w zakresie relacji zachodzących w obrębie przestrzeni mieszkalnej.

Podsumowując, architektura „tworzy” przestrzeń poprzez wyznaczanie granic, nadawanie im kształtu i ustalanie sposobów ich przekraczania. Staje się ona „mieszkalna”, gdy dochodzi do interakcji między projektantem a użytkownikami.

Przestrzeń nigdy nie jest ustanawiana jedynie za pomocą środków projektu, ale także poprzez relację pomiędzy ciałem, umysłem i designem. Projekt nie kończy się wraz z budową domu, ale jest kontynuowany w czasie poprzez proces zawłaszczania przestrzeni, który jest podobny do ewolucji języka, który pozostaje żywy i może ulegać zmianom, kiedy jest używany, praktykowany i kiedy podróżuje.

Słowa kluczowe

przestrzeń mieszkalna, dom, wnętrza, swoboda, modernizm

Wprowadzenie

Idea przestrzeni mieszkalnej łączy projekt architektoniczny z dziedziną projektowania wnętrz i w sposób wyraźny przedstawia zachodzącą między nimi ciągłość, skupiając się przy tym na relacji między formą architektury wnętrza a działalnością człowieka. Pomijając zwykłe rozumienie tego słowa, które ma związek z rodziną lub gospodarstwem domowym, można zauważyć, że angielskie słowo *domestic* (po polsku: „mieszkalny”) ma swoje korzenie w łacińskim *domus* i oznacza coś, co utożsamia się z domem. Pojęcie przestrzeni mieszkalnej jest nieokreślone, ponieważ istnieją cechy typologiczne i psychologiczne, które definiują dom, a to, co sprawia, że dochodzi do przejścia między nimi ma znaczenie. Występują pewne problemy podczas określania tego, co czyni miejsce, w którym żyjemy naszym domem, a większość z nich dotyczy identyfikacji przestrzeni mieszkalnej.

Mowa tu przede wszystkim o granicach: przestrzeń bardzo się zmienia, niezależnie od tego, czy ściany ją ograniczają, czy nie. W nowoczesnej i współczesnej historii architektury mieszkalnej nieustannie czyni się starania, aby przezwyciężyć ograniczenia, jakie stwarzają ściany, zakwestionować koncepcję pomieszczenia. Możliwe, że idea przestrzeni mieszkalnej polega na zachowaniu równowagi pomiędzy dążeniem do wolności a spełnieniem potrzeby schronienia. Nawet widok na krajobraz, który nawiązuje do wspomnianej wolności, może mieć pozytywny wpływ na naszego ducha, w szczególności, gdy zjawiska takie jak pandemia zmuszają nas do pozostania w domu przez długi czas. Natomiast potrzeba schronienia, nie tylko chroni nas przed oddziaływaniem warunków pogodowych, ale też wyznacza nam zakres, w jakim poruszamy się oraz skalę różnicy między tym, co namacalne a resztą świata.

Zgodnie z metodą typologiczną, w artykule przedstawiono analizę kilku przykładów rozwiązań odnoszących się do relacji między granicami a wolną przestrzenią, które można uznać za reprezentatywne. Wśród licznych przykładów wybrano te, które prezentują modernizm barceloński oraz mediolański¹.

Punkt widzenia człowieka

Uogólniając, budynek mieszkalny nazywamy naszym domem wtedy, gdy możemy zidentyfikować sens miejsca, które w pewien sposób staje się

¹ Od 2014 r. autor współpracuje z profesorem Gasparem Jaenem Y Urbanem z uniwersytetu publicznego Universidad de Alicante, a niniejszy artykuł stanowi część obszerniejszych badań w zakresie relacji zachodzących w obrębie przestrzeni mieszkalnej.

odzwierciedleniem naszej duszy i naszych nawyków urzeczywistnionym w fizycznej strukturze przestrzeni.

Dzień po dniu kształtujemy otoczenie, kierując się „zarówno interpretacyjnym spojrzeniem na otoczenie, jak i emocjonalną reakcją na nie” (Cross, 2001). Wskutek powolnego procesu adaptacji i wzajemnego zrozumienia, budynek mieszkalny wchodzi w interakcję z tożsamością mieszkańców i ich przeszłością. Budynek mieszkalny staje się domem dla jego mieszkańców nie tylko wtedy, gdy zapewnia wygodę, ale gdy oni uznają go za miejsce, w którym chcą przebywać. Dzieje się tak, gdy architektura przepłata przestrzeń z naszym życiem poprzez interakcję z naszym umysłem. Z jednej strony, „pragniemy, by nasze budynki utrzymywały nas w sobie, niczym pewnego rodzaju psychologiczne naczynie, w którym kształtuje się pomocna wizja nas samych” (Botton, 2007, s. 107). Z drugiej strony, budynek mieszkalny „jest miejscem ucieleśnienia naszych świadomych emocji i naszej nieświadomości, na których [...] osadzone jest życie i marzenia” (Raboni, 2005, s. 53). Jak opisał to George Simmel, przestrzeń jest wytworem myśli, która spaja przeżycia uczuciowe (Simmel, 1998, s. 524). Dotyczy to również budynku mieszkalnego, którego przestrzeń wewnętrzna łączy funkcję mieszkania z codziennością. Relacje zachodzące pomiędzy przestrzenią i formą są uzależnione od poszczególnych zagadnień projektowania architektonicznego, takich jak: tektonika, kompozycja oraz technologia. Biorąc pod uwagę procesy poznawcze i interpretacyjne, znaczenie relacji między obiektami a ludźmi opiera się na znaczeniu nadawanym rzeczywistości. Przestrzeń mieszkalna, którą zajmujemy, stanowi zatem zarówno rozwinięcie nas samych, jak i odzwierciedlenie naszej psychiki (Filighera, Micalizzi, 2018, s. 35). Zgodnie z estetyką wnętrza według Schmarsowa, do której doszedł poprzez teorię empatii, „podczas postrzegania rzeczy, umysł określa je na podstawie posiadanej wiedzy o doznaniach cielesnych” (Forty, 2004, s. 260). Nietrudno zauważyć, jak wielki wpływ mają granice przestrzeni mieszkalnej, którymi najczęściej są ściany mieszkań i pomieszczeń, na wzajemną relację przestrzeni i ciała. To samo ma miejsce w przypadku mebli, gdyż przestrzeń mieszkalną przecinają napięcia, zwane przez Arnheima „siłami percepcyjnymi” (Arnheim, 1977, s. 40), które odzwierciedlają ruchy ludzkiego ciała, przyczyniając się do nadawania znaczenia przestrzeni i wpływając na styl życia.

Jeśli ściany, system ścianek działowych i elewacja stanowią granice, które definiują przestrzenność mieszkań, to architekt, poprzez manipulowanie nimi, może dostosować warunki mieszkalne.

Wprowadzanie zmian w sposobie aranżacji mieszkania wraz z pomieszczeniami

Najbardziej rozpowszechnionym wzorcem mieszkania w europejskim mieście jest mieszkanie typu mieszczańskiego. W tym przypadku, domową atmosferę tworzy struktura, która odzwierciedla zarówno hierarchię rodzinną, jak i codzienne czynności, tworząc sztywny, wysoce wyspecjalizowany system, którego przestrzenie indywidualne i zbiorowe są wyraźnie podkreślone. Relacje między przestrzeniami są niejako „ustalone”. Przestrzenność mieszkalna ukierunkowana jest na taką kontrolę zachowań, by umożliwić osiągnięcie takich celów jak: ukazanie statusu czy realizacja funkcji praktycznych (przygotowywanie posiłków, higiena, odpoczynek, wypoczynek, praca). Od XIX w., w czasie, gdy burżuazja doszła do władzy, zbiorowe i wielofunkcyjne pomieszczenia takie jak amfilady *ancién régime*, które miały przedstawiać lub być pokazem oddawanego hołdu władzy, zostały zastąpione charakteryzującymi się wysoką specjalizacją funkcjonalną: z tego powodu, aranżacja budynku mieszkalnego uległa zmianie – poprzez pokoje połączone korytarzami, westybulami i holami. Pod uwagę należy wziąć dwa czynniki, które doprowadziły do zmian w przypadku tego rodzaju budynku mieszkalnego: coraz większa złożoność jego aranżacji oraz podział pomieszczeń.

Pierwszy czynnik to rezultat historycznego rozwoju angielskich budynków mieszkalnych po epoce georgiańskiej (1714-1830). Struktura przestrzenna nie jest zorganizowana ani w sposób szeregowy (z wykorzystaniem korytarzy), ani centralny (w którym jest jedno centrum), tylko w sposób policentryczny. Duża liczba pomieszczeń, z których każde pełni określoną funkcję, jest zgrupowana w częściach budynku, które są względnie autonomiczne i dobrze ze sobą połączone; przestrzenie buforowe, takie jak korytarze, schody i przedpokoje, służą jako przejścia między nimi (Cornoldi, 1977, s. 16-21, 38-39). Co więcej, w domu angielskim meble są częścią architektury: boazeria, wbudowane w nią szafki, zintegrowane ze ścianami kredensy i regały oraz wkomponowane szafy na ubrania były elementami, które tworzyły razem „całość wnętrza, którego istota w rzeczywistości tkwi w sumie jego elementów, w jego przestrzeni” (Muthesius, 1905, s. 164). Wpływy stylu angielskiego budynku mieszkalnego rozprzestrzeniły się na resztę Europy po zawiłej drodze: za jego rozpowszechnianie odpowiedzialni byli Hermann Muthesius i Frank Lloyd Wright. Ten ostatni zastosował pewne zasady stylu angielskiego budynku mieszkalnego, takie jak: zachowanie ciągłości przestrzennej między pokojami, wyodrębnianie przestrzeni bez stosowania przegród i tworzenie więcej niż jednego centrum w budynkach mieszkalnych w stylu preriowym (1908-1909). Zasady te wróciły do



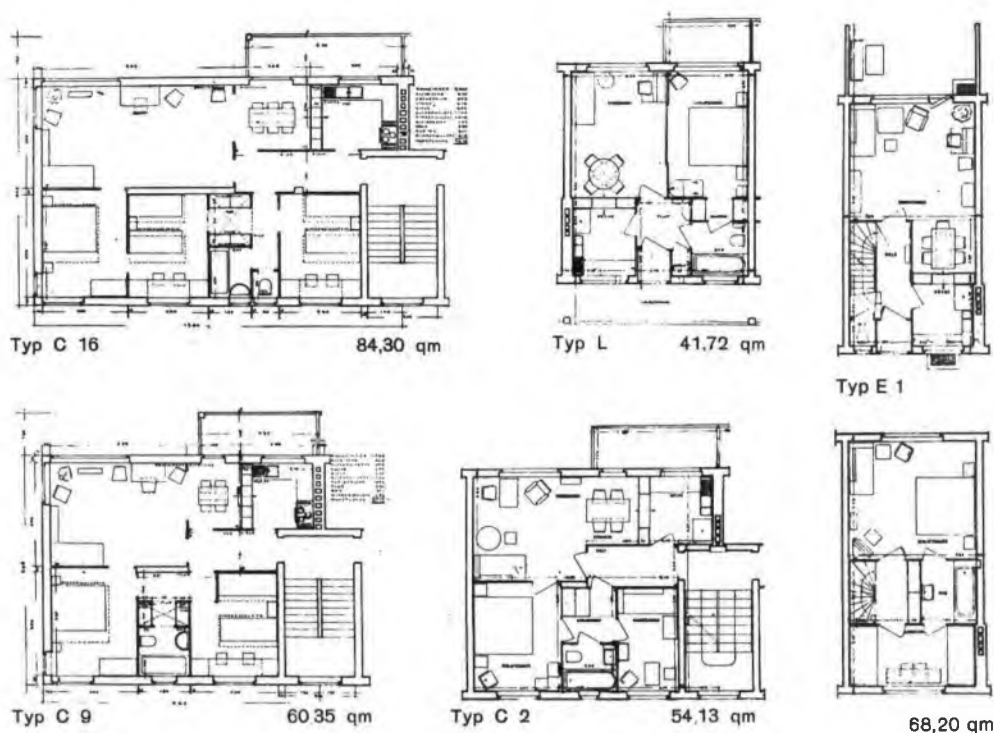
*Rys. 1. Angielski budynek mieszkalny: M. H. Baillie Scott,
Klasztor Najświętszej Marii Panny w Wantage, parter
Źródło: (Muthesius, 1905)*

Europy, gdzie spotkały się z doskonałą dyfuzją, dzięki wystawie dzieł Wrighta w Berlinie w 1910 roku i publikacji jego dzieł przez Wasmutha.

Zarówno budynki mieszkalne w stylu angielskim, jak i w stylu Wrighta projektowane były z myślą o zamożniejszej części społeczeństwa i z pewnością nie stanowiły powszechnie przyjętego standardu. Rewolucja przemysłowa i szybki rozwój urbanistyki zwiększyły popyt na mieszkania klasy robotniczej, jednakże mieszkania, które dostarczane były przez prywatnych deweloperów, były małe, przeludnione, niesanitarnie i pozbawione udogodnień².

Jak wiadomo, zapewnienie przyzwoitych, przystępnych cenowo mieszkań jest głównym celem każdego postępowego projektu architektonicznego i centralnym zagadnieniem w agendzie politycznej wielu krajów. Modernizm z przełomowym wkładem niemieckich racjonalistów wprowadził najważniejsze innowacje. Modernizm uczynił przestrzeń mieszkalną częścią procesu, który rozciąga się, jak stwierdził Ernesto Nathan Rogers w 1952 roku w Karcie Ateńskiej, od łyżki do miasta. Aranżacja przestrzeni mieszkań ukierunkowana jest na modułowość, powtarzalność, masową produkcję, poszukiwanie spójności pomiędzy meblami a całym domem. Wśród licznych i znanych przykładów dzielnic w stylu modernizmu, warta jest wspomnienia Bad Dürrenberg (1930) Alexandra Kleina w Lipsku, ponieważ architekt stosuje to, co odkrył w swoich badaniach nad minimalnym budownictwem mieszkaniowym (Rossari, 1975).

² W niektórych krajach poprawa warunków życia klasy pracującej rozpoczęła się dopiero dzięki pojawieniu się mieszkań subsydiowanych, w pierwszych dekadach XX wieku.



Rys. 2. Alexander Klein, typowy metraż mieszkania mieści się
w granicach od 68 do 84 m²
Źródło: (Rossari, 1975)

Projektowanie przestrzeni odbywa się zgodnie z zasadami opartymi na relacji takich parametrów jak: ilość światła, powietrza, optymalizacja wolnych powierzchni, racjonalność połączeń wewnętrznych. Starania Kleina pod względem kulturowym podkreślają podstawową zasadę modernistycznego projektowania domów: wielkość przestrzeni zależy od analitycznego rozkładu funkcji i ich ponownego połączenia w postaci jednostek przestrzennych. W pierwszym przypadku, podczas ich formowania należy uwzględnić meble i pomieszczenie przeznaczone na nie. Przestrzeń mieszkalna modernistycznego domu jest modułowa, ustandaryzowana, nadająca się do masowej produkcji elementów konstrukcyjnych i mebli. Zasady rządzące organizacją przestrzeni są obiektywne, a relacje między pomieszczeniami nie odzwierciedlają już hierarchii rodzinnej, lecz uniwersalne zasady, mające na celu zapewnienie wszystkim takich samych warunków mieszkalnych.

Granice racjonalistycznego domu pasują do wymiarów komórki, w istocie odpowiadają one fizycznym ścianom i są częścią niewidzialnego i wszechobecnego porządku wyznaczonego przez technikę. W rzeczywistości-

ści przestrzeń domowa jest podporządkowana systemowi produkcji masowej i przyczynia się do regulowania codziennej rutyny, zgodnie z harmonogramem i czasem dyktowanym przez produkcję przemysłową. Inny powód jest dość oczywisty: dom spełnia swoją rolę w reprodukcji siły roboczej.

Mimo to, modernistyczne mieszkanie jest silnie utożsamiane z domem klasy średniej: Otto Haesler w swoim typowym układzie mieszkania w Georgs Garten Siedlung (Celle, 1927) porzucił tradycyjne *Wohnkücke* i zastąpił je pokojem dziennym, będącym odniesieniem do salonu³ oraz małą kuchnią. W ten sposób koncentracja gospodarstw domowych zostaje przesunięta „w stronę oszczędnościowej wersji burżuazyjnego «salonu»” (Frampton, 1992, s. 137).

Podział pomieszczenia: akt pierwszy

Krytyka dotycząca ujarzmienia przestrzeni mieszkalnej metodą projektowania obiektowego wynika ze zmiany paradygmatu przez wspomnianych modernistycznych architektów. Modernistyczni architekci odrzucili sztywny układ mieszkania oparty na podziale na pokoje i wprowadzili bardziej swobodne i niejednoznaczne układy pozwalające na rozmycie różnych przestrzeni.

W przypadku domu Schroedera (Utrecht, 1924), Gerrit Rietveld dążył do architektury „antykubicznej” i kwestionował użycie statycznych przegród ze względu na silne powiązania z De Stijl i Van Doesburgiem. Rietveld opowiedział się za stosowaniem przesuwanych ścian, aby wszystkie przegrody mogły zniknąć w krótkim czasie, czyniąc przestrzeń przekształcalną i dynamiczną, a także dokonując „nowej plastycznej ekspresji w otwartej przestrzeni” (Frampton, 1992, s. 145). W pewnym sensie dom Schroedera jest wynikiem niezwykle artystycznej i awangardowej wizji, która w analityczny sposób pozwala kontrolować przestrzeń za pomocą abstrakcyjnych i elementarnych zasad geometrycznych.

Mies van der Rohe dokonał bardziej ekspansywnego skoku konceptualnego. Zainicjował nową wizję przestrzeni, podążając ścieżką kulturową i merytoryczną kompetencją budowania. Od 1926 r. otrzymywał on nowe impulsy kulturowe, m.in. poprzez kontakty z Rudolfem Schwarzem, Siegfriedem Ebelingiem, Augustem Endellem oraz filozofem i teologiem Romano Guardinim. Jego celem było połączenie obiektywizmu uosabianego przez technologię z „ludzkim duchem”, odkrycie na nowo sensu życia i potrzeby autentycznej egzystencji. Dlatego Mies zanegował sens przestrzeni *a priori*, uznając ją za szansę, która może być wykorzystana przez ogrode-

³ Salon jest pierwowzorem nowoczesnego pokoju dziennego w domu w stylu angielskim.

nie lub otwory, aby „pozwoić na uwolnienie wewnętrznych potrzeb ludzkiego życia” (Neumeyer, 1996, s. 195). Na początku swojej kariery Mies poradził sobie z przejściem od stosunkowo tradycyjnej koncepcji przestrzeni, w której przestrzeń mieszkalna jest aranżowana za pomocą brył, do nowej, w której dominuje dynamizm i otwarty plan.

Pomimo tego, że w serii domów murowanych (dom Wolfe’a w Guben z 1926 r., dom Hermana Lange’a w Krefeld z 1928 r., dom Esters w Krefeld z 1930 r.), przestrzenność definiuje nieprzezroczysta obudowa ścian i sztywne przegrody wewnętrzne, to jednak asymetria układu i zastosowanie dużych okien panoramicznych wpływają na awangardową koncepcję przestrzenną. Na przykład, dzięki wizualnym połączeniom pomiędzy strefami mieszkalnymi z podwójnymi szklanymi drzwiami przestrzeń staje się bardziej płynna. W pawilonie barcelońskim (1929) przestrzeń poświęcona jest dialektyce pomiędzy solidną koncepcją tektoniczną, którą prezentują wolnostojące ściany. Monolityczne i filigranowe powierzchnie widoczne są na ośmiu kolumnach w kształcie krzyża, które tworzą niematerialną relację z płaską płaszczyzną sufitu i podłogi. Brak elementów łączących (kapiteli lub belek) nawiązuje do wolnej przestrzeni, w której granice są sugerowane bez narzucania ich przez „wolnostojące płaszczyzny, które omijają te podpory” (Frampton, 1995, s. 175). Willa Tugendhat była domową wersją pawilonu, w której jednak Mies zaprezentował bardziej ostrożne podejście w projektowaniu strefy sypialnej zorganizowanej przez murowane ściany. Te budowle architektoniczne nie mają granic: ograniczenia obwiedni, takie jak duża przeszklona ściana, która może zniknąć, wsuwając się w podstawę, są powrotem „w stawaniu się” do koncepcji przestrzeni jako „membrany” Siegfrieda Ebelinga.

Wartość estetyczna przesuwa się z bryły na przestrzeń: ta ostatnia stanowi metaforę tej pierwszej. Mies przekształcił przestrzeń mieszkalną w coś nieskończonego, przekształcając układ pomieszczeń w pole sił wytwarzane przez dualizm pomiędzy solidnymi, filigranowymi, tektonicznymi, abstrakcyjnymi granicami, a ich dematerializacją w taki sposób, że architektura staje się kontinuum z krajobrazem.

Z jednej strony, modernistyczna architektura mieszkalna poszerzała granice przestrzeni, czyniąc ją bardziej płynną i ciągłą, ale z drugiej strony stosowała przymusowe modele zamieszkiwania. Pierwsze podejście dotyczy projektu architektonicznego i urzeczywistnia się poprzez modyfikację relacji pomiędzy podporą a systemem okładzin przy użyciu innowacyjnych materiałów. Drugie dotyczy bardziej wymiaru intelektualnego oraz społecznego i – jak twierdził Colin Rowe – architekt zakłada, że „odnawia świat zgodnie ze swoją koncepcją rzeczywistości” (Rowe, 1994, s. 31). Pomimo dobrych intencji, maszynowo napędzana architektura modernizmu poddaje

Fot. 1.
Mies van der Rohe, pawilon
w Barcelonie, 1929
Źródło: (autor)



ludzi, którzy powinni być wspomagani, ukrytej kontroli, która przypomina manipulację i kontrolę „technologii dyscyplinarnych”, o których pisał Michel Foucault w *Discipline and Punish*.

Pomijając rolę systemu technologicznego, domy inspirowane maszynami, zwłaszcza te zaprojektowane przez Le Corbusiera, zagęszczały różne skale w jednej bryle architektonicznej. Samolot czy statek parowy bardzo fascynowały *maître à penser*, gdyż pozwalały jednym rzutem oka obserwować ogromną część krajobrazu. Petit Maison zbudowany nad Jeziorem Genewskim przez Le Corbusiera dla jego rodziców (1926) łączy widok jeziora z przestrzenią poprzez pewne mechanizmy, np. jednym z nich są okna wstęgowe. Ten ostatni element staje się głównym bohaterem przestrzeni: aby nadać jej płynność, pomieszczenia zamieniają się w spolaryzowane centra wokół mebli, które stają się głównymi bohaterami przestrzenności. Dom jest bryłą techniczną, która pozwala mieszkańcom kontemplować krajobraz, jak to będzie miało miejsce w przypadku wielu kolejnych projektów, od apartamentu Beistegui do Unité.

Le Corbusier dostrzegł – w swoim naiwnym zaufaniu do postępu technologicznego – tendencję myśli, która szukała idealnego ducha porządku i harmonii w kulturze śródziemnomorskiej. Jak twierdził Benedetto Gravagnuolo (Gravagnuolo, 1994, s. 38), zachwyt Le Corbusiera nad *lirisme* białej bryły złożonej pod światłem wynikał z jego świadomości, jaką rolę historyczną odgrywała architektura klasyczna i śródziemnomorska, która narastała podczas podróży po Włoszech w ramach Voyage d’Orient.

Podział pomieszczenia: akt drugi

Druga wojna światowa oraz odbudowa Włoch i Hiszpanii nie pozostawiły wiele miejsca dla filozofii maszynowej; obiektywne warunki biedy i zacofania w tych krajach sprawiły, że tylko tradycyjne technologie budow-

lane były możliwe do utrzymania⁴. Neorealizm rozprzestrzenił się we Włoszech także w kinie, literaturze i architekturze oraz był ściśle związany z rozwojem lokalnej kultury i, jak nazwał to Ernesto Nathan Rogers, z preegzystencją środowiskową.

Rozpoczęła się reewaluacja modernizmu: symbolizuje to pomnik upamiętniający poległych w niemieckich lagrach zbudowany przez BBPR w Mediolanie w 1946 roku oraz Torre Velasca zbudowana również przez BBPR w Mediolanie w 1959 roku. Oba kierunki reprezentowały trwające badania w kierunku uzyskania płynności przestrzeni bez podporządkowania się wszechogarniającej logice maszyny. Z tego względu projektowanie mieszkań dla każdego (dotowanych i socjalnych) stało się obowiązkowe, spychając na drugi plan fascynację masową produkcją i standaryzacją na rzecz poświęcania większej uwagi historii miejsca i elementom środowiska.

Wśród głównych „graczy” są Ernesto Nathan Rogers, intelektualny lider wśród architektów BBPR, Ignazio Gardella i Gio Ponti w Mediolanie, José Antonio Coderch, Federico Correz Ruiz i wielu innych w Barcelonie. Odegrali kluczową rolę zarówno ze względu na jakość ich osiągnięć zawodowych w zakresie budownictwa mieszkaniowego, jak i posiadane wpływy, także o zasięgu międzynarodowym, jako redaktorzy naczelnicy czasopism „Casabella” i „Domus” (Lucchini, Urban, 2018, s. 9-24). W 1946 r., Rogers, który niedawno został redaktorem naczelnym czasopisma „Domus”⁵ pisze, że projekt domu dla człowieka jest kwestią ograniczeń, a ich określenie jest „zagadnieniem kulturowym” (Rogers, 1946, s. 2).

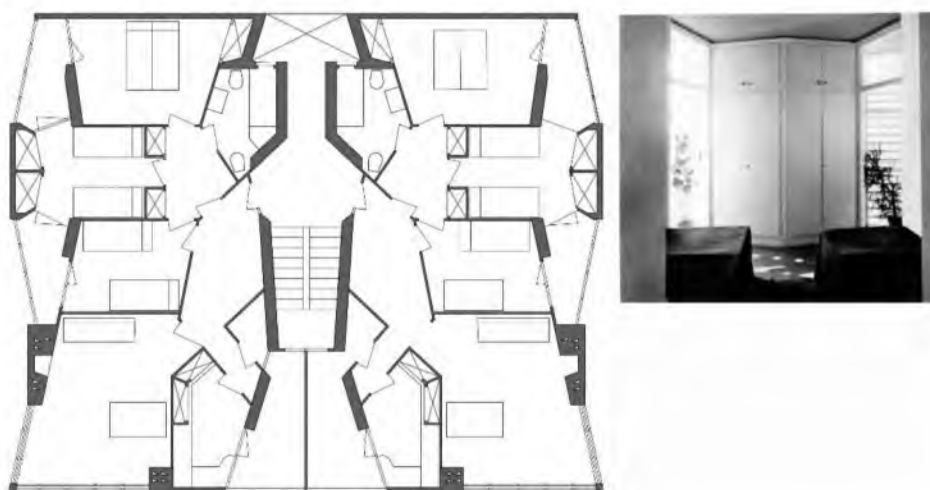
J. A. Coderch tworzył w swoich domach sensowną przestrzeń wewnętrzną, wymyślając na nowo granice między różnymi pomieszczeniami. Szczególną uwagę poświęcił geometrii układu, próbując wprowadzić zmiany w przestrzenności, zniekształcając lub deformując system przegród. Coderch zaprojektował znakomity dom dla marynarzy pracujących w Barcelonie (1952) – znany jako „La Barceloneta” (dzielnica Barcelony) lub dom ISM (ISM oznacza Istituto Social por la Marina) – w którym nieznacznie obrócił ściany wewnętrzne, zamieniając sypialnie w małe moduły położone w linii środkowej między trzonem schodów a elewacją tak, aby poszerzyć i urozmaicić połączenia pomieszczeń. W ten sposób przestrzeń mieszkań staje się bardziej dynamiczna, gdyż zostaje ona ożywiona poprzez grę zwężeń i rozszerzeń. Ponadto przestrzeń pomiędzy elewacją a mieszka-

⁴ W Hiszpanii w latach 1936-1939 toczyła się krwawa wojna domowa, która zakończyła się zwycięstwem faszystów pod dowództwem Francisco Franco, którego dyktatura trwała do 1975 roku.

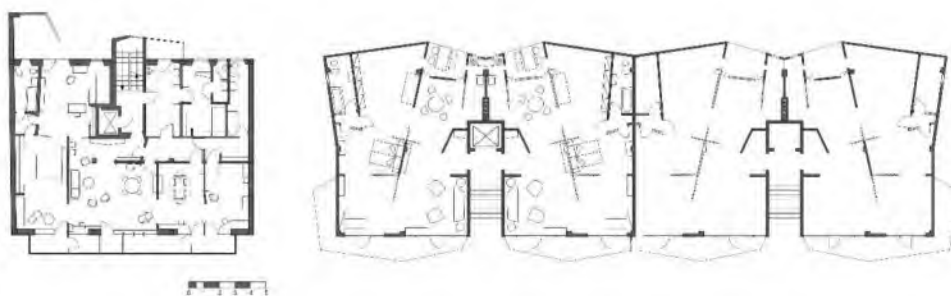
⁵ Opuścił redakcję czasopisma „Domus” w 1953 roku, aby objąć kierownictwo nad redakcją „Casabella” do 1965 roku. Tymczasem Gio Ponti zajął jego miejsce w „Domus”.

niami została podzielona na dwie warstwy, które tworzą wgłębienie przypominające kształtem soczewkę, a które jednocześnie stanowi część wewnętrzną i zewnętrzną.

W międzyczasie w czasopiśmie „Domus” temat elastycznej przestrzeni umożliwiającej jej adaptację zyskiwał na popularności; powraca temat modułowości związanej z masową produkcją, w związku z powolnym umocnieniem się systemu przemysłowego we Włoszech. Tym razem modułowość rozpatruje się poprzez elastyczną aranżację układu mieszkania, w celu zwiększenia poczucia domowej atmosfery i uczynienia mieszkania bardziej „dostosowanym” do potrzeb mieszkańców (Chimenti, s. 127).



Rys. 3. ISM, „La Barceloneta” autorstwa José Antonio Codercha, 1953.
 plan i widok sypialni dwuosobowej
 Źródło: (rysunek przerysowany przez autora)



Rys. 4. Gio Ponti, dom architekta, Mediolan, 1957, przestrzeń dla czterech osób
 Źródło: (rysunek przerysowany przez autora)

Gio Ponti szczycił się wieloletnim doświadczeniem jako projektant budownictwa mieszkaniowego, zdolny do ustanawiania stylu na długi czas (Irace, 1997). Podjął niesamowite starania, aby poprzez czasopismo „Domus” propagować architekturę Codercha. Ale jego spuścizny należy doszukiwać się w elastyczności. Ponti od lat 30. XX wieku skupiał się na zapewnieniu dużej przestrzeni mieszkalnej, która byłaby elastyczna i która umożliwiałaby dowolne jej dostosowywanie. Po części, wykorzystując przegrody, podjął próby tego w przypadku tzw. „typowych budynków mieszkalnych”: Julii, Caroli i Fausty (1931-1933) w Mediolanie, a także w budynku mieszkalnym Marmont (1936). Bardziej efektywną próbą był budynek mieszkalny w układzie jednoprzestrzennym dla czterech osób (1956) zaprojektowany dla czasopisma „Domus”. Projekt budynku wykorzystuje „zestaw nowoczesnych składanych paneli ruchomych modernfold i szereg ukośnie ustawionych odcinków ścian”, tak aby zachować płynność przestrzeni, a także umożliwić jej podzielenie (Galfetti, 1997).

W przypadku domu, który zaprojektował dla siebie przy via Dezza w Mediolanie (1957), dążył do osiągnięcia jak najlepszego rezultatu. Mieszkanie zajmuje powierzchnię całego piętra budynku składającego się z dziewięciu pięter. Układ jest zgodny z dość powszechnie stosowanym w tym czasie systemem w Mediolanie, którego podstawą jest korytarz umiejscowiony w centrum. Pomieszczenia gospodarcze są rozmieszczone od strony dziedzińca. Są to: łazienki, pralnia, kuchnia, pomieszczenie do prasowania i mały pokój dla pokojówki. Gio Ponti skupił się jednak na relacjach przestrzennych względem elewacji, łącząc wszystkie pomieszczenia systemem składanych ścian; tego typu połączenie w linii ciągłej, bardzo podobne do amfilad, nakłada na połączenie w linii poprzecznej, które łączą wizualnie gabinet architekta z główną sypialnią i salonem. Relacje między środowiskami ulegają zmianie na „otwarte” i „dynamiczne”, ponieważ skłaniają mieszkańców do zajmowania jednej przestrzeni.

Od lat 60. XX wieku różne doświadczenia projektowe kwestionowały hierarchiczny porządek, według którego pomieszczenie było jednostką przestrzeni: ich przykładem jest willa „La Scala” zaprojektowana przez Vittorio Viganò dla André Bloc’a, zbudowana we Włoszech w Portese del Garda (Brescia) w 1958 roku, którą można uznać za kamień milowy. Granice wyznaczone są tylko w poziomie przez odważnie umiejscowione płyty żelbetowe, które zwisają nad jeziorem Garda. Budynek nie ma ścian, jedynie cienką „skórę” ze szkła, która służy wyłącznie temu, by stworzyć klimatyczną granicę, a jednocześnie praktycznie nie oddzielać przestrzeni wewnętrznej od zewnętrznej. Układ otwartego planu sprawia, że zachowana jest płynność wnętrza, jak również jego tymczasowość, a koncepcję tę podkreślają długie i niesamowite schody, które biegną po zboczu prowadzącym

czterdzieści metrów w dół do brzegu jeziora (*Domus*, 1959, s. 351). Poza odrębną strefą gospodarczą, różnice pomiędzy strefami funkcjonalnymi sugerują efemeryczne przegrody, jak np. podwieszone pod sufitem żaluzje weneckie (Ottolini, 2011, s. 54).

Człowiek zamieszkujący budynek, jego ciało, również nabiera wartości przestrzennej, ponieważ odgrywa on jedną z ról w systemie relacji percepcyjnych i topologicznych, które tworzą relacje między architekturą, meblami i pejzażem. Poprzez usunięcie stałych przegród zmienia się sposób kontaktu dotykowego z przestrzenią i sposób postrzegania jej wzrokowo; ponadto relacje odległości i bliskości zachodzące między człowiekiem a przestrzenią architektoniczną stają się dzięki temu niezwykle elastyczne. Przestrzeń z kolei staje się „płynem owodniowym”, w którym ciało doświadcza rozszerzeń, zwężeń, wgłębień, wypukłości, krawędzi, a także płaszczyzn pionowych i poziomych (Vitta, 2008, s. 99).



Fot. 2.
Vittoriano Viganò,
„La Scala” – willa A. Bloca,
Portese del Garda, 1958
Źródło: (*Domus*, 1959)

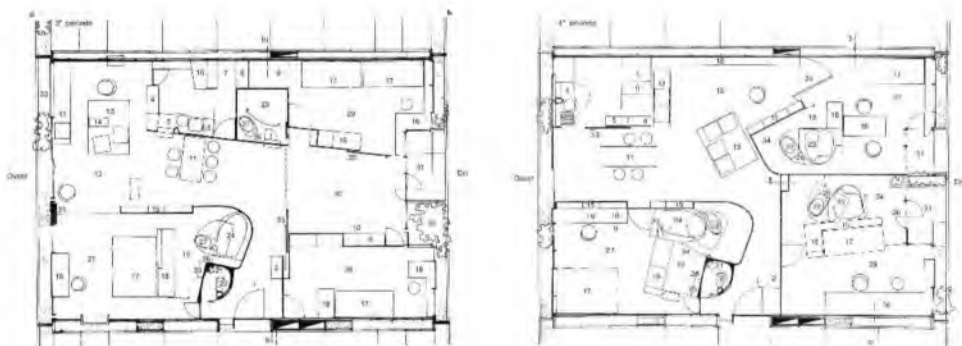
Podział pomieszczenia: akt trzeci

W przytoczonych powyżej przykładach architekt jest zawsze osobą decydującą o strukturze przestrzeni, jednak stopniowo pozostawia on coraz większą swobodę mieszkańcom. W późniejszych badaniach przestrzeń organizowano poprzez zachowywanie możliwości adaptacji i elastyczności.

W latach 60. XX w. wielu architektów projektowało mieszkania, kładąc coraz większy nacisk na elastyczność przestrzeni mieszkalnych, aby szybko zaspokoić zmieniające się potrzeby mieszkańców. Forma przestrzeni mieszkalnej nie zależy już od kompozycji czy aranżacji; głównym problemem jest technologia, która może wpływać na przestrzeń. Do takich wniosków można dojść, patrząc na projekt Daniela Chenuta *Ipotesi per un habitat contemporaneo* (1959-60): mieszkania są projektowane w dużym stopniu z zachowaniem elastyczności, ponieważ wszystko można w nich przenieść, nieza-

leżnie od tego, czy jest to przegroda, mebel, czy blok sanitarny. Poziomą konstrukcję nośną stanowi rama ze stalowych dźwigarów wsparta na betonowych słupach, przez które przebiegają instalacje budynku. W ten sposób elementy sanitarne można przesuwac, co umożliwia pokonanie głównej przeszkody w zakresie elastyczności (Chenut, 1968).

Aranżacja przestrzeni przebiega według schematu modułowego wyraźnie inspirowanego przez Le Corbusiera, ale istotna jest koncepcja przestrzeni dynamicznej, w której człowiek działa poprzez ruch i spojrzenia (Ottolini, 1993, s. 199). Habalos & Herreros w projekcie niezabudowanym na konkurs pn. „Mieszkanie i miasto” na Avinguda Diagonal w Barcelonie zaprojektowali wieżowiec z mieszkaniami z dostępem do galerii i otwartą przestrzenią, w której znajdowały się bloki sanitarne, które można było swobodnie przemieszczać, co stanowiło analogię do projektu Chenuta. W obu przypadkach dom jest przestrzenią kontenerową, wyznaczoną przez obwiednie, a tym, co tworzy przestrzeń domową, są właściwości obiektu (Lucarelli, 2015).



Rys. 5. Daniel Chenut, *Koncepcja współczesnego siedliska*, 1959.
To samo mieszkanie ulega zmianom podczas różnych etapów życia rodzinnego
Źródło: (Chenut, 1968)



Rys. 6.
Cini Boeri, *dom w lesie*.
Usmate, 1969
Źródło: (rysunek przerysowany przez autora)

Cini Boeri, w willi w Osmate w północnych Włoszech, opracował inny, bardziej realistyczny sposób pokonywania ograniczeń wynikających z zastosowania stałych ścianek działowych (Zevi, 1972, s. 297-301). Dom nie jest urządzony poprzez pomieszczenia, ale poprzez „strefy przestrzeni” stworzone jakby nisze „wykopane” wokół ściany. Ta ostatnia staje się zamieszkaną ścianą, w której pomieszczenia wyznaczane są przez nieprzekraczalne granice składające się z zakamarków i niewielkich uskoków w wysokości podłogi. Strefa sypialna dla rodziców i dla dzieci może być otwierana i zamykana za pomocą ścian przesuwnych, które umożliwiają połączenie tych przestrzeni z innymi pomieszczeniami. Istnieje tendencja, aby przejście ze strefy prywatnej do wspólnej było wolnym wyborem; z tego powodu wszystkie pokoje skierowane są w stronę stref wspólnych.

Podjęto wiele innych prób zaprojektowania przestrzeni mieszkalnych, które usunęłyby fizyczne przegrody, ale większość z nich nie została zrealizowana. Niektóre z nich zdecydowanie porzucają dziedzinę architektury i przechodzą do designu przemysłowego, jak na przykład modułowy system mebli Giannantonio Mari (1972) lub modułowy system ścian mobilnych Alessandro Bini (1983) (Ottolini, 1993, s. 271).

Tatjana Schneider i Jeremy Hill przeprowadzili prace badawcze na Uniwersytecie w Schieffield, dając pełny zakres projektu opracowanego w oparciu o swobodę. Autorzy odkrywają powtarzające się typy swobody skategoryzowane według możliwości modyfikowania wewnętrznych partycji przez użytkowników w mniej lub bardziej istotny sposób. Czasami dom jest tylko surową przestrzenią, w którym to przypadku konieczne jest porządzenie sobie z samodzielną konstrukcją; w innych przypadkach oferuje się nadmiar przestrzeni, aby pozostawić możliwość zastosowania przyszłej rozbudowy. Przykładem może być wielokondygnacyjny apartamentowiec zaprojektowany w Niemczech przez Brandluba i Kniessa (1999) (Schneider, 2007, s. 117).

Podsumowanie

Dom jest „systemem miejsc”, a charakter jego trwałości wynika zarówno z relacji między przestrzeniami, jak i z ich indywidualnych właściwości. Ogólna wartość figuratywna charakteryzuje się relacją między autonomią poszczególnych pojedynczych elementów (pomieszczeń, stref przestrzennych lub aparatury rozdzielczej, jak zobaczymy później) a całością (mieszkanie lub budynek).

Ponadto to, czy przestrzeń zamieni się we własne miejsce, zależy od tego, czy mieszkańcy rozpoznają siebie w tych przestrzeniach. Dzieje się tak z wielu powodów, ale możemy twierdzić, że formują się one we wnętrzach,

dokonując w ten sposób zmiany przestrzeni abstrakcyjnej w „miejsce bycia” (Schulz, 1985).

Tak więc architektura „tworzy” przestrzeń poprzez wyznaczanie granic (ściany, podłoga, sufit), nadawanie im kształtu i ustalanie sposobu ich przekraczania; staje się ona „mieszkalna”, gdy dochodzi do interakcji między projektantem a anonimowym lub znanym użytkownikiem. Intencja, wyrażona przez projektanta, przeplata się z praktykami użytkowania przestrzeni, realizowanymi przez mieszkańców. Granice tego przecięcia wyznacza swoboda, jaką projektant pozostawia mieszkańcom; może być ona bardzo ograniczona, jak w przypadku domów, w których przegrody są sztywne, a przestrzenność silnie zhierarchizowana, pośrednia – jak w przypadku przegród ruchomych – lub niemal absolutna, jak w przypadku przestrzeni surowej, w której mieszkańcy fizycznie budują wnętrza, otrzymując dom dostosowany do własnych potrzeb.

Przestrzeń nigdy nie jest ustanawiana jedynie za pomocą środków projektu, ale także poprzez relację pomiędzy ciałem, umysłem i designem. Projekt nie kończy się na budowie domu, ale trwa w czasie poprzez proces zawłaszczania przestrzeni, co przypomina ewolucję języka, który pozostaje żywy i może ulegać zmianom, gdy jest mówiony, praktykowany i kiedy podróżuje (Teyssot, 1986, s. 26). „Krótko mówiąc, przestrzeń jest miejscem praktykowanym” (De Certeau, 1984, s. 117).

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Arnesto, A. *Edificio de viviendas en la Barceloneta, 1951-1955*. Almeria: Colegio de arquitectos de Almeria.
2. Arnheim, R. (1977) *The Dynamic of the Architectural form*. Berkeley: University of California Press.
3. ‘Casa per un artista sul lago di Garda’. *Domus*, 1959, 2, 351, s. 9-26.
4. Chenut, D. (1968) *Ipotesi per un habitat contemporaneo*. Milano: Il Saggiatore di A. Mondadori editore.
5. Chimenti, C. ‘Alla ricerca di un’altra maniera di abitare’ [w:] *Parametro*, 127, 198, s. 432-440.
6. Cornoldi, A. (1977) *L’architettura della casa. Sulla tipologia dello spazio domestico. Con un atlante di 100 abitazioni disegnate alla stessa scala*. Roma: Officina.
7. Cross, J. (2001) *What is Sense of Place?* Conference paper for 12th headwaters.
8. De Botton, A. (2007) *The Architecture of Happiness*. London: Penguinbooks.

9. De Certeau, M. (1984) *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
10. Filighera, T.; Micalizzi, A. (2018) *Psicologia dell'abitare. Marketing, Architettura e Neuroscienze per lo sviluppo di nuovi modelli abitativi*. Milano: Francoangeli.
11. Forty, A. (2004) *Words and Buildings. A vocabulary of Modern Architecture*. London: Thames & Hudson.
12. Frampton, K. (1992) *Modern Architecture. A Critical History*, 3 edycja. London: Thames & Hudson.
13. Frampton, K. (1995) *Studies in Tectonic Culture: the Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. London-Cambridge: MIT Press.
14. Galfetti, G. G. (1997) *Pisos Piloto. Model Apartmets*. Barcelona: Gustau Gili.
15. Gravagnuolo, B. (1994) *Il mito Mediterraneo nell'architettura contemporanea*. Napoli: Electa.
16. Irace, F. (1997) *La casa all'Italiana*. Milano: Electa.
17. Lucchini, M., Urban, G. J. Y. (2018) 'Homage To Catalonia: A Glance to Barcelona Architecture through the Milanese Architectural Magazines of the '50s-'60s'. *Przestrzeń i Forma (Space and Form)*, nr 35, s. 9-24.
18. Muthesius, H. (1979) *The English House*, Sharp, D. (red.), Seligman, J. (tłum.). London: Oxford BSP professional books (ed. oryg. Berlin, 1905).
19. Neumeyer, F. (1996) *Ludwig Mies van der Rohe: le architetture, gli scritti*. Milano: Skira.
20. Ottolini, G. (1993) *La casa attrezzata. Qualità dell'abitare e rapporto di integrazione fra arredamento e architettura*. Napoli: Liguori.
21. Ottolini, G.; Cerri, P. (2011) (red.) *La stanza*. Milano, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.
22. Raboni, G. (2005) 'Riflessioni sullo spazio domestico' [w:] Pugliese, R. (red.), *La casa sociale. Dalla legge Luzzatti alle nuove politiche per la casa in Lombardia*. Milano: Unicopli, s. 53-54.
23. Rogers, E. N. (1946) 'Programma. Domus: la casa dell'uomo'. *Domus*, 205, 1, s. 2-3.
24. Rossari, A. (1975) 'Gli studi di Klein e il movimento razionalista' [w:] Baffa, M.; Rossari, A. (red.) *Alexander Klein. Lo studio delle piante e la progettazione degli spazi negli alloggi minimi*. Milano: Mazzotta.
25. Rowe, C. (1944) *The Architecture of Good Intentions: Towards a Possible Retrospect*. London: Academy.
26. Schulz, C. N. (1985) *The Concept of Dwelling: on the Way to Figurative Architecture*. Milano: Electa.
27. Schneider, T.; Hill, J. (2007) *Flexible Housing*. Oxford: Elsevier.

28. Simmel, G. (1998) *Sociologia*. Torino: Edizioni di Comunità.
29. Teyssot, G. (1986) 'Figure d'Interni' [w:] *La casa dell'uomo, archetipi e prototipi*. Catalogo della XVII Triennale di Milano, Milano: Electa, Triennale di Milano.
30. Vitta, M. (2008) *Dell'abitare. Corpi, spazi, oggetti immagini*. Torino: Einaudi.
31. Zevi, B. (1972) 'Una casa nel bosco ad Osmate'. *L'Architettura Cronache e Storia*, 203, 9, s. 297-301.

Wykaz źródeł internetowych

32. Lucarelli, F. (2015) *The House sees Itself in the Office*. Abalos & Herreros Housing & City, Barcelona (1988). Dostępny: <http://socks-studio.com/2015/03/22/the-house-sees-itself-reflected-in-the-office-abalos-herreros-housing-city-barcelona-1988/>, (dostęp luty 2021).

Who does make the domestic space?

Abstract

Last year a pandemic began to spread, which has forced people to rethink their relationship with their homes due to both the lockdowns and general feeling of uncertainty. The walls of our houses are the ultimate border against a possibly unsafe environment, but in the meantime, we need to come out in order to go to work, to school, and to remain present in our society. The domestic space has always been a core topic of housing design, but we have to reexamine it and highlight the importance of understanding which players 'make' it. The concept of domestic space blends architectural design with the field of interior design. Apart from the ordinary meaning related to the family or household, the word 'domestic' has its roots in the Latin word *domus* and means something that belongs to the home. The point is that the concept of the domestic space is liminal, there are typological and psychological features that define the house, it also matters what makes the former shift into the latter. There are several issues when defining what makes the place where we live our home, and most of them relate to what makes the domestic space. It is a matter of limits. Space changes a lot, whether the walls bound it or not. In the modern and contemporary history of domestic architecture, efforts are constantly being made to overcome the limits of the walls, to question the concept of the room. It is likely that the idea of the domestic space consists in finding balance between the search for freedom and the need for shelter. Even the view of the landscape, which relates to the former, can support our spirit, especially when such phenomena as the pandemic make us stay at home for a long time. Apart from providing us with protection against weather, the latter sets our range of movement and the scale between the corporeality and the world. Following the typological method, the paper presents the analysis of some examples of handling the relation-

ship between limits and free space that can be considered representative. Among numerous examples, the ones that present Barcelona and Milan Modernism have been chosen. The author has been working on this topic since 2014 and this paper is part of wider research concerning the relationships that focus on domestic space. In conclusion, architecture ‘makes’ space by setting the limits, giving them a shape and establishing how they can be crossed. It becomes ‘domestic’ when an interaction is triggered between the designer and the users.

Space is never established only by the means of the project but also by a relationship between body, mind, and design. The project does not end with the construction of the house, but continues over time through the process of appropriation of the space, which is similar to the evolution of a language that remains alive and can undergo change when it is spoken, practised, and when it travels.

Key words

domestic space, home, interior, flexibility, Modernism

Integralność estetyczna architektury współczesnego wnętrza w starym i nowym budynku

Streszczenie

Przedmiotem pracy jest problem zachowania integralności architektury budynku, wobec zmieniających się w sferze projektowania idei, trendów i mód. Celem pracy jest weryfikacja relacji pomiędzy budynkiem a jego wnętrzem, która może polegać na dosłowności w stosowaniu wzorców kulturowych, ich interpretacji lub też całkowitemu od nich oderwaniu. Te różnorodne podejścia są rozważane zarówno w odniesieniu do obiektów dawnych, jak i nowych. Pracę oparto o analizę porównawczą literatury dotyczącej przekazywania w architekturze kodu kulturowego, jak też percepcji wnętrza jako „dobrego”, poszerzoną o badania w drodze obserwacji nowych realizacji wnętrzarskich. Stwierdzono, że harmonia w relacji „budynek – wnętrze” uwarunkowana jest konsekwencją w aplikacji wspólnych dla obu skal architektonicznych wzorów.

Słowa kluczowe

estetyka architektury, integralność estetyczna, architektura budynku, architektura wnętrz

Wstęp

Obserwuje się, że współczesna krytyka architektoniczna w różny sposób traktuje rozwiązania w skali budynków i ich wnętrza. Te pierwsze są oceniane zazwyczaj całościowo, w kontekście ich lokalizacji, rozwiązania funkcjonalno-przestrzennego, wreszcie estetyki. Te drugie, rozważane są najczęściej jako oryginalne propozycje plastyczne, będące oddzielnym dziełem w stosunku do architektury samego budynku, w najlepszym przypadku wchodzące z nią mniej lub bardziej zrozumiałe relacje. Powoduje to, że projekty wnętrzarskie stają się przedmiotem wyrwanej z kontekstu całego rozwiązania architektonicznego oceny estetycznej.

Charakter rozwiązań architektonicznych w skali wnętrza budynku warunkuje szereg czynników, takich jak w przypadku budynków istniejących – niematerialna i materialna tradycja miejsca, a dla budynków nowo wznoszonych obowiązujące obecnie idee, trendy i mody. Znaczną rolę odgrywa tu też indywidualność twórców architektury – tej danej i tej nowej, która odzwierciedlona zostaje w rozwiązaniach przestrzennych, które zyskują przez to cechy ikoniczne. Ze względu na to, że ocena propozycji wnętrzarskiej uwzględnia szereg czynników, zarówno ze sfery funkcjonalno-formalnej, jak i sfery znaczeniowej, jest ona niezwykle utrudniona.

Rodzi się pytanie: jak w przypadku oryginalnych wnętrzarskich propozycji prowadzony jest pomiędzy architektami operującymi w różnych skalach dialog międzygeneracyjny, jak i w ramach tej samej generacji, i czy przekaz historycznych i współczesnych koncepcji estetycznych przekłada się na harmonijne rozwiązania architektoniczne?

Relacja budynek – wnętrze

W holistycznym ujęciu architektury wnętrze stanowi podstawowy element konstytuujący przestrzeń. We wnętrzu realizowane są indywidualne, wyższego i niższego rzędu potrzeby jego użytkownika, a specyfika pełnionej funkcji przekłada się na jego formę i wyposażenie. Rozwiązanie każdego z wnętrz opiera się o wypracowany w drodze historycznego doświadczenia przestrzeni zespół wzorów architektonicznych. Stoją one u podstaw całej sekwencji decyzji przestrzennych: wyłonienie wnętrza z obszarów funkcjonalnych budynku, powiązanie wnętrza ze światem zewnętrznym, zdefiniowanie ich kształtu i wielkości, określenie sposobu wykończenia powierzchni i rodzaju detalu wewnętrznego, dobór dekoracji, światła i koloru, a także elementów decydujących o swojskości miejsca. Od stopnia zagęszczenia tych wzorów kulturowych zależna jest nie tylko ekonomiczność rozwiązania, ale też poetyczność wyrazu architektonicznego (Alexander, Ishikawa, Silverstein, Jacobson, Fiksdahl-King, Angel, 2008, s. LV-LVII).

Jednakże, jak można zaobserwować w architektonicznej edukacji, praktyce i krytyce, ten idealny język wzorców ma wybiórcze zastosowanie w zależności od tego, czy przedmiotem zainteresowania jest cały budynek, czy tylko jego wnętrze. I tak, w przypadku prezentacji historii architektury budynków, bardziej eksponowane są wzory kształtujące funkcję i formę (Rogers, Gumuchdjian, Jones, 2015), natomiast w odniesieniu do architektury wnętrza większy nacisk położony jest na zagadnienia natury plastycznej (Pile, 2013). Podobne podejście widoczne jest w podręcznikach projektowania: w architektonicznych dominuje funkcja, konstrukcja i technologia, czemu podporządkowane są wchodzące w skład całego budynku wnętrza (Neufert, 2020); we wnętrzarskich wyeksponowane są: kolor, oświetlenie, dekoracje i otoczenie traktowane jako element podnoszący atrakcyjność wnętrza (Gibbs, 2010). Odmienność akcentów widoczna jest również w werdyktach sądów konkursowych: w architektonicznych zwraca się uwagę na poprawność wkomponowania budynku w otoczenie, atrakcyjność ukształtowania bryły i odpowiedniość wykorzystanych materiałów (18), we wnętrzarskich szczególnie ważnymi kryteriami są: oryginalność dizajnu, walory wizualne oraz innowacyjność rozwiązań, z marginalizacją przy tym funkcjonalności (26).

Postrzeganie „dobrego wnętrza”

Uznanie, że dane wnętrze ma cechy „dobrego wnętrza” opiera się o dostrzeżony w nim zasób wartości użytkowych i estetycznych, wywodzących się z logiki i estetyki rozwiązań przestrzennych. Rzetelność rozwiązań opiera się o znajomość warsztatu projektowego, natomiast dostrzeżona w nich oryginalność wynika z kreatywności architekta oraz wyróżniających go cech indywidualnych. W ostateczny rezultat, jakim jest kompletne wnętrze, znaczny wkład wnosi też jego użytkownik, ze swoim stylem życia i poglądami na sztukę. Dużą rolę odgrywa tu komunikacja pomiędzy tymi dwoma podmiotami procesu projektowego, a ostateczny efekt jest wynikiem ich wzajemnego zrozumienia i współpracy.

Różnorodność indywidualnych i zbiorowych potrzeb i upodobań powoduje, że w architekturze wnętrz wyłaniają się charakterystyczne dla danego czasu mody, które niekiedy utrwalają się w formie dłużej trwającego stylu artystycznego. I tak, współcześnie obserwuje się takie trendy wnętrzarskie jak: eklektyzm jako zabawa formą, fakturą, wzorem i kolorem, projektowanie w duchu *eko* oraz poszukiwanie inspiracji w modernizmie, francuskiej elegancji i japońskiej filozofii *wabi-sabi*, w miejsce do niedawna dominującej estetyki skandynawskiej (23). W jakiejś mierze trendy te są wyrazem globalizacji z przemieszaniem kulturowych wzorów, jak też idei zrównoważonego rozwoju ze zwrotem zainteresowań w stronę ekologii.

Z wielości zainteresowań i związanych z nimi szybko zmieniających się mód wynika to, że w projektach architektonicznych można zaobserwować różnorodne odmiany piękna, brzydoty lub kiczu. Często mają one charakter intencjonalny, a przez swoją oryginalność i odmiennność wzbudzają przeżycia estetyczne związane z poczuciem przyjemności oraz pobudzeniem emocjonalnym i intelektualnym. Zyskują przez to w odbiorze powszechnym znaczną popularność, co powoduje, że z czasem stają się nowymi kategoriami estetycznymi, wyznaczającymi kierunki poszukiwań twórczych, tak jak to ma miejsce w przypadku przejawiającego zły gust *kampu*, eksponującego przepych *glamour* i nawiązującego do poprzednich epok *vintage* (Kazimierska-Jerzyk, 2018).

Na marginesie tego powszechnego nurtu podążania za „obowiązującymi” trendami znajdują się rozwiązania wnętrz, które stanowią czynnik kształtowania tożsamości zbiorowej. W takich przypadkach najczęściej sięga się po historyczne obiekty kultury materialnej, które wprowadzone do wnętrza nie tylko podnoszą jego wyraz artystyczny, ale przede wszystkim nadają mu znaczenie symboliczne. Ten zabieg, odwołujący się do wspólnej tradycji kulturowej wynikającej ze wspólnego miejsca, historii i współuczestnictwa w życiu społeczności, ma wywołać poczucie identyfikacji z danym miejscem

oraz zakorzenienia w nim, i to zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i zbiorowym (Sikora, 2015, s. 81).

Z perspektywy architektury całego budynku jako zbioru wewnątrz, takie podejście może być uznane za płytkie, bo odwołujące się do jednego znaku – „elementu stanowiącego o tożsamości miejsca”. Pominięte tu zostaje wiele innych wzorów odnoszących się do całej struktury obiektu, wywiedzionych z interakcji użytkowników z ich środowiskiem, a które są głęboko zakorzenione w tradycji architektonicznej i mają zastosowanie także w przypadku nowo projektowanych budynków (Unwin, 2014).

Pewne podobieństwo, lecz w wymiarze lokalnym wykazują próby kształtowania architektury, w tym wewnątrz, w oparciu o zasady krytycznego regionalizmu. Jak wyjaśnia Kenneth Frampton: „Podstawową strategią krytycznego regionalizmu jest pośredniczenie we wpływie cywilizacji uniwersalnej poprzez elementy wyprowadzone pośrednio ze specyfiki danego miejsca (...). Może on znaleźć swoje wiodące źródło inspiracji w takich elementach jak zasięg i charakter miejscowego światła, czy w tektonice wywodzącej się z konkretnego modelu strukturalnego, czy też w topografii danego miejsca” (Frampton, 2017, s. 14). Ta forma regionalizmu odcina się od prób przywoływania tradycyjnych „prostodusznych” form regionalnych, jak i ich reinterpretacji, zarzucając im tani sentymentalizm w obliczu utraconej bezpowrotnie wernakularności.

Na przeciwnym biegunie zdaje się być nowy kierunek w architekturze, który cechuje transparentność, a przez to całkowite wtopienie się w krajobraz fizyczny, jak też krajobraz społeczny. Perfekcyjne pod względem funkcjonalnym budynki, pod względem formalnym pozbawione wszelkich odniesień do tradycji miejsca, posiadają często znaczne walory estetyczne. Znaczną rolę odgrywa tu gra wyobraźni użytkowników neutralnej przestrzeni, w której plan pierwszy przenika się z dalszym i tym najbardziej odległym. Ta pozbawiona trzeciego wymiaru – bo przezroczysta architektura, która nie niesie też żadnych znaczeń i nie wzbudza nastrojów, krytykowana jest za odejście od wartości kulturowych i podporządkowanie wartościom ekonomicznym. Jak zauważa Michel Houellebecq: „współczesna architektura jest przezroczysta. Ponieważ musi umożliwiać szybkie przemieszczanie się ludzi i towarów, dąży ku redukowaniu przestrzeni do jej czysto geometrycznego wymiaru. Przeznaczona do nieprzerwanego zamieszczania kolejnych przekazów tekstowych, wizualnych i obrazkowych, musi im zapewniać maksymalną czytelność (tylko miejsce idealnie przezroczyste pozwala uzyskać całkowitą przepuszczalność informacji)” (Houellebecq, 2016, s. 21).

Z nawału wciąż zmieniających się potrzeb, wyłaniają się coraz to nowe koncepcje funkcjonalno-przestrzenne, których ocena jest niezwykle trudna ze względu na brak jednoznacznych kryteriów. Jakkolwiek u podstaw oceny

architektury stoi tradycyjna, logiczna witruwiańska triada: *utilitas – firmitas – venustas*, to tylko dwa pierwsze jej człony są jednoznaczne, bo odwołują się do jednoznacznych pojęć z zakresu ekonomii i techniki. Trzeci człon triady – „piękno”, utracił swe pierwotne znaczenie, które zostało zastąpione przez impresję, podbudowane intelektualnie – poprzez zaistnienie w sytuacji estetycznej (Gołaszewska, 1986) – lub psychologicznie – poprzez obcowanie z architekturą szczęścia (Botton, 2010). Stąd też pojawiają się takie opinie, jak: „bogactwo estetyczne architektury ostatnich kilkunastu lat stawia estetykę i teorię architektury w sytuacji teoretycznego kryzysu, który musi być przełamany, iżby nowe obiekty dały się konceptualizować i klasyfikować” (Tarnowski, 2002, s. 106).

Studium przypadków: stary budynek – nowe wnętrze

Analizie poddano różnorodne nowe rozwiązania z zakresu architektury wnętrz, odnoszące się do pomieszczeń w istniejących budynkach. Dla uwytknienia spostrzeżonych zjawisk wybrano obiekty charakterystyczne ze względu na ich wartości historyczne, estetyczne i regionalne. Znajdujące się w nich wnętrza poddane zostały adaptacji lub estetyzacji, reprezentując różnorodne podejście: od dosłownego przytaczania dawnych wzorów kulturowych, poprzez ich interpretację, po charakterystyczne dla najnowszej architektury unikanie bezpośrednich odniesień do tradycji. Zwrócono uwagę na to, czy nowo projektowane wnętrza odpowiadają stylistycznie wartościom reprezentowanym przez budynek, w którym się znajdują, a zarazem, jak wpisują się w najnowsze tendencje w architekturze.

Dosłowność

Budynek, zwany Kamienicą Kantorowską, zlokalizowany jest w Krakowie przy ulicy Szewskiej 24, w bezpośrednim sąsiedztwie Plant. Wzniesiony został w 1428 r. jako browar, a od 1. połowy XVIII w. zamieszkiwała w nim służba liturgiczna kolegiaty św. Anny. W sąsiedztwie znajdowała się niewielka szkoła parafialna, która przetrwała w tym miejscu do roku 1689. Z budynkiem związana jest postać św. Jana Kantego, profesora Akademii Krakowskiej, który mieszkał tu w latach 1429-1473. Po odzyskaniu niepodległości przez Polskę w roku 1918, kamienica została przejęta przez świeckich właścicieli. Zbudowany z kamienia dwukondygnacyjny budynek ze stromym dachem posiada klasycystyczny wystrój i stanowi ważny element parkowego otoczenia pobliskiej świątyni. Od 1968 r. znajduje się w rejestrze zabytków (fot. 1). Po 1945 r. na parterze mieścił się spółdzielczy sklep warzywny, a w latach 1976-2013 kawiarnia „U Zalipianek”, z wnętrzem dekoro-

*Fot. 1.
Kamienica Kantorowska,
ul. Szewska 24 w Krakowie
Źródło: (39)*



*Fot. 2.
Wnętrze kawiarni
„U Zalipianek” w Krakowie
w 2013 r.
Źródło: (fot. Anna Stankiewicz
Ordyczyńska (28))*

*Fot. 3.
Wnętrze kawiarni
„Zalipianki Ewa
Wachowicz” Resto Bar
w Krakowie
w 2018 r.
Źródło: (38)*



wanym w stylu regionalnym przez ludowe artystki ze wsi Zalipie koło Dąbrowy Tarnowskiej (*Encyklopedia Krakowa*, 2000, s. 363, 364, 368, 372-373, 378, 722, 949) – fot. 2.

Tradycję regionalną kontynuuje od końca 2017 r. „Zalipianki Ewa Wachowicz” Resto Bar. Znajdujący się na parterze budynku lokal gastronomiczny posiada trzy sale ze stu miejscami dla klientów. Przylega do niego położony na tarasie ogródek otwarty na zieleń Plant. Wnętrza restauracji zaprojektowane przez architekta Roberta Piątka nawiązują do regionalnej sztuki Powiśla Dąbrowskiego związanej z tym miejscem, a której tradycja sięga końca XIX w. Sklepione sale z podłogami z desek są wyposażone w proste meble o stonowanych kolorach, w celu wyeksponowania pokrywających ściany malunków o kwiatowych motywach. Są to prace zalipiańskich artystek ludowych, odkryte podczas adaptacji pomieszczeń, jak też obrazy na ścianach i sklepieniach wykonane przez dekoratorów Sebastiana Gomułkę i Andrzeja Górnisiewicza, inspirowane sztuką Młodej Polski, a szczególnie motywami roślinnymi w twórczości Stanisława Wyspiańskiego – fot. 3.

Artyści – malarze, którzy są autorami filmowych scenografii i dekoracji wnętrz, uzyskali w ten sposób pożądaný efekt, tworząc wnętrze będące „sceną w teatrze życia”, a zarazem planem telewizyjnych programów kulinarnych, które miały być nagrywane w tym miejscu (25). Ta realizacja jest wyraźnym przejawem wszechobecnej karnawalizacji życia kulturalnego.

Interpretacja

Budynek zlokalizowany przy ulicy Świdnickiej 2-4 we Wrocławiu, czyli przy jednej z najstarszych ulic miasta, stanowi element kompleksu zabudowy bloku urbanistycznego, który powstał tu w latach 1955-1962, w miejscu zniszczonych w czasie II wojny światowej kamienic. Przy historycznym trakcie, który został poszerzony w tym miejscu do formy wydłużonego placu, wzniesiono według koncepcji wrocławskich architektów Włodzimierza Czerchowskiego, Ryszarda Jędraka, Ryszarda Natusiewicza oraz Anny i Jerzego Tarnawskich długi, czterokondygnacyjny blok mieszkalny z lokalami usługowymi na parterze. Pod względem stylistycznym architektura budynku stanowi połączenie socrealizmu z modernizmem. Socrealizm przejawia się w uproszczonej bryle ze szczytowymi dachami, jej proporcjach i poziomej artykulacji elewacji, a inspiracja modernizmem widoczna jest w rozplanowaniu parteru z prześwitami łączącymi wnętrze ulicy z zieleńcami na zapleczu budynku. Dzięki tym powściągliwym rozwiązaniom i dobrze dobranej skali, budynek harmonijnie wpisuje się w krajobraz Starego Miasta z jego bogactwem form architektonicznych (20) – fot. 4.

W znajdującej się na parterze budynku Galerii Dizajn BWA Wrocław powstała w 2019 r. stała instalacja nazwana „Żyjnia”, która w swym zamyśle miała być „zmaterializowanym marzeniem o miejskim sanatorium” (27).

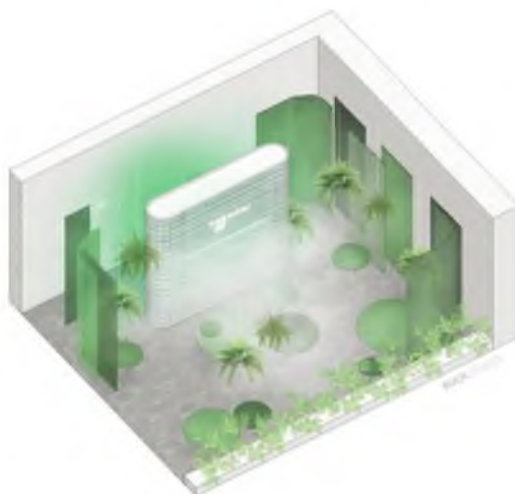
*Fot. 4.
Budynek mieszkalno-
usługowy
przy ul. Świdnickiej 2-4
we Wrocławiu
Źródło: (40)*



Inspirowane atmosferą dolnośląskich uzdrowisk z domami zdrojowymi i sanatoriami wewnątrz zaprojektowali wrocławscy architekci Dominika i Paweł Buck z BUCK.STUDIO. Pomieszczenie o powierzchni 76 m² służy odnowie psychicznej i fizycznej „miejskich kuracjuszy” w parasanatoryjnych warunkach, a zarazem jest miejscem spotkań, „współczesnym salonem miejskim”, w którym odbywają się różnorodne wydarzenia artystyczno-kulturalno-towarzyskie (fot. 5).

We wnętrzu „Żyjni” umieszczono prostopadłościenną, zaokrągloną na bokach, wykonaną ze szklanych luksferów strukturę, gdzie wytwarzana jest aromatyczna mgła dla potrzeb inhalacji i przyrządzane są napary z ziół. Atmosferę wnętrza jako miejsca wyciszenia i relaksu, budują otaczające je delikatne, półprzeźroczyste firanki w kolorze zielonym oraz wygodne, specjalnie zaprojektowane siedziska i leżanki. Całość przywołuje architekturę kurtortową, ale są tu też widoczne echa modernizmu – fot. 6.

*Fot. 5.
Wizualizacja wnętrza „Żyjni”
w BWA Wrocław Galeria Sztuki
Współczesnej autorstwa
Buck.Studio
Źródło: (31)*





*Fot. 6.
Wnętrze „Żyjni” w BWA
Wrocław Galeria Sztuki
Współczesnej w 2019 r.
Źródło: (33)*

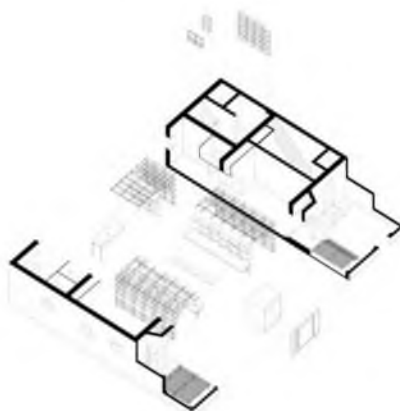
Transparentność

Budynek zlokalizowany pod adresem No. 33, Lane 506, Jianguo Road w Szanghaju, w Chinach, znajduje się w miejscu, które jest centrum dawnej Koncesji Francuskiej, czyli wydzielonego obszaru o powierzchni 66 hektarów funkcjonującego autonomicznie w latach 1849-1943. Ta specyficzna dzielnica mieszkaniowa poddana była europejskim wpływom kulturowym i dlatego w sąsiedztwie znajdują się budynki o cechach stylistycznych z lat 40. XX w., zapożyczonych z Wielkiej Brytanii i Hiszpanii. Trójkondygnacyjny budynek posiada cechy modernistycznej willi, z portykiem akcentującym wejście od frontu i balkonem z widokiem na dziedziniec na jego zapleczu o powierzchni 30 m² (fot. 7). Pomimo wymuszonej warunkami polityczno-społecznymi zmiany funkcji z domu jednorodzinnego na wielorodzinny, willa nie utraciła swych walorów architektonicznych i jako ważny świadek 150-letniej historii miasta objęta została ochroną konserwatorską. Jej rola jako zabytku jest o tyle znacząca, że wiele starych domów w tej dzielnicy zostało wyburzonych w celu uzyskania korzyści ekonomicznych wynikających z bardziej intensywnej, wysokiej zabudowy.



*Fot. 7.
Budynek mieszkalno-usługowy przy Jianguo Road
No. 33, Lane 506, w Szanghaju, w Chinach
Źródło: (fot. Ripei Qiu (42))*

Wnętrza willi na parterze – o powierzchni 90 m² – zostały przekształcone w 2018 r., według projektu Xiaochao Songa i Keming Wanga z szanghajskiego zespołu architektonicznego MONOARCHI w jego pracownię. Adaptacja budynku potraktowana została jako zobowiązanie do „obrony jego przeszłości i wzbogacenia jego narracji” (17). Polegała ona na zaaranżowaniu przestrzeni roboczej dla 8 osób, ze zlokalizowaną pośrodku niej przestrzenią wystawową. Program obejmował też salę konferencyjną, bibliotekę, warsztat modelarski, kuchnię oraz pomieszczenia techniczne i sanitarne – ryc. 1.



*Ryc. 1.
Aksonometria wnętrza pracowni
architektonicznej MONOARCHI
Źródło: (41)*

Nagromadzenie wielu funkcji, przy niewielkiej powierzchni parteru, wymusiło hybrydyzację rozwiązań funkcjonalnych, a także wprowadzenie do wnętrza specyficznych mebli, takich jak regały z prętów stalowych, biurko bez nogi, czy pływający blat ze szczotkowanej stali nierdzewnej. Przestrzenie o różnorodnym przeznaczeniu zdefiniowane zostały poprzez betonowe ścianki i sklepienia nadające korytarzom rytualny klimat, a także formę, łuki z prętów stalowych podkreślające rangę pomieszczeń roboczych, bez ingerencji w ich budowlaną strukturę. Stanowi to echo charakterystycznych, kolonialnych detali architektonicznych – fot. 8.



*Fot. 8.
Wnętrze pracowni
architektonicznej
MONOARCHI w 2018 r.
Źródło: (43)*

Studium przypadków: nowy budynek – wnętrze

Analizie poddano różnorodne nowe rozwiązania z zakresu architektury wnętrz, odnoszące się do pomieszczeń w nowo wzniesionych budynkach. Dla uwypuklenia spostrzeżonych zjawisk wybrano obiekty charakterystyczne ze względu na ich odniesienia do najnowszych nurtów w architekturze. Budynki wraz ze znajdującymi się w nich wnętrzami reprezentują postawy twórcze: od reinterpretowania regionalnych wzorów kulturowych, poprzez szukanie inspiracji w krajobrazie przyrodniczym, po zanegowanie kontekstu, wyrażające się w kreującej iluzyjność całkowitej transparentności. Zwrócono tu uwagę na to, czy w relacji „budynek-wnętrze” zachodzi zgodność stylistyczna, decydująca o konsekwencji wyrazu artystycznego.

Dosłowność

Budynek pięciogwiazdkowego apartotelu „Bachleda Club Residence” zlokalizowany jest w Zakopanem przy ul. Kazimierza Przerwy-Tetmajera 16, w pobliżu centrum miasta. Wzniesiony w 2019 r. stanowi część większego kompleksu, w skład którego wchodzi hotel „Wersal” wzniesiony w 2004 r. Zaprojektowany przez zakopiańską pracownię Karpiel Steindel Architektura budynek mieści 129 apartamentów oraz zespół pomieszczeń rekreacyjno-wypoczynkowych z basenem, saunami, lounge barem oraz salami spotkań.

Prostopadłościenna bryła czterokondygnacyjnego budynku z elewacjami w drewnie, kamieniu i szkłe, obudowana rusztem podtrzymującym znacznie wysunięty okap zielonego stropodachu, ozdobiona kamiennymi donicami z endemiczną roślinnością jest według autorów projektu: „przykładem zastosowanej w praktyce idei tzw. krytycznego regionalizmu Kennetha Fromp-
tona, która głosi współczesne wykorzystanie tradycyjnych elementów architektury regionalnej w podejściu do kształtowania w pełni nowoczesnego obiektu oraz jej rozwijanie w projekcie o dużej skali i kubaturze” (16) – fot. 9.

Wnętrza budynku inspirowane regionalną architekturą i sztuką zaprojektowała warszawska pracownia ORB Studio. Są one próbą nawiązania do stworzonego przez Stanisława Witkiewicza w końcu XIX w. stylu zakopiańskiego, przejawiającego się w charakterystycznej architekturze, meblarstwie i sztuce użytkowej, a jednocześnie spełniają wymogi współczesnej funkcjonalności (19).

Dekoracyjne elementy wnętrz z roślinną ornamentyką wykonane zostały tradycyjnymi technikami przez miejscowych rzemieślników – stolarzy, malarzy i kowali z modrzewiowego drewna, kamiennych płyt z piaskowca i skóry. Pomieszczenia, w których dominują jasne kolory ziemi posiadają bogaty wystrój z regionalnymi akcentami, na który składają się rzeźbiarsko

potraktowane ściany z motywami inspirowanymi góralskim folklorem i inne elementy budynku, wzorzyste podłogi, komfortowe meble i eleganckie dodatki. Wprowadzono tutaj zróżnicowanie charakteru wnętrz – niektóre mocniej akcentują pierwiastek regionalny poprzez dominację w nich drewna, inne podkreślają komfort poprzez szersze zastosowanie tkanin – fot. 10.

*Fot. 9.
Aparthotel „Bachleda Club
Residence”
przy ul. Kazimierza
Przerwy-Tetmajera 16
w Zakopanem
Źródło: (fot. Paweł
Ulatowski – (37))*



*Fot. 10.
Wnętrze restauracji
i cukierni „Górska
Tradycja”
w Aparthotel
„Bachleda Club
Residence”
Źródło: (32)*

Interpretacja

Budynek „7132 Thermal Baths” zlokalizowany jest w Vals, niewielkiej wsi o sięgającej XVII w. tradycji uzdrowiskowej w południowo-wschodniej Szwajcarii. Wybudowany został w latach 1993-1996 według projektu szwajcarskiego architekta Petera Zumthora, tworząc kompleks z hotelem z lat 60. XX w. W dwukondygnacyjnym obiekcie znajdują się dwa baseny – wewnętrzny i zewnętrzny oraz liczne pomieszczenia lecznicze, relaksacyjne i wypoczynkowe. Wzniesiony nad źródłem św. Piotra masywny, prostopadłościenny obiekt wpisuje się w alpejski krajobraz, poprzez częściowe

wcięcie go w zbocze góry i przykrycie płaskim pokrytym trawą dachem. Zbudowano go z piętnastu, mieszczących pomieszczenia lecznicze, wysokich na pięć metrów prostopadłościennych bloków z betonu i kamienia, ze wspornikowo wysuniętymi płytami przykrywającymi cały budynek, ze szczelinami pomiędzy nimi wprowadzającymi kobaltowe światło do jego wnętrza. Znacznie przeszklone elewacje wyłożone są płytami z lokalnego kwarcytu. W 1997 r. budynek objęto ochroną konserwatorską jako przykład architektury zgodnej z duchem czasu i miejsca (22) – fot. 11.



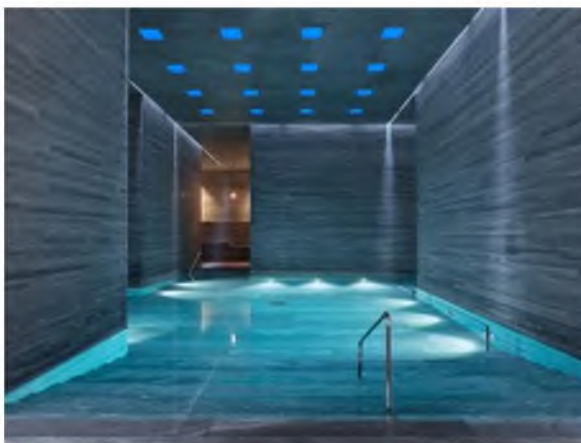
Fot. 11.
„7132 Thermal Baths”
w Vals w Szwajcarii
Źródło: (29)

Wnętrze „7132 Thermal Baths” nawiązuje swoim charakterem do formy jaskini. Składają się na to: charakterystyczny układ pomieszczeń, ich wystrój oraz detale architektoniczne. Całość nazwana „negatywną przestrzenią między blokami” przypomina wydrążony w skale labirynt, wiążący wszystkie pomieszczenia w intrygujący układ. Przestrzeń tę cechuje obecność kamienia i wody, połączenie mroku i światła oraz ciszy i dźwięków specjalnie dla tego miejsca skomponowanej muzyki. Dzięki temu, ma ona stanowić miejsce wręcz rytualnego doświadczania przeżyć fizycznych i duchowych stymulowanych bodźcami wzrokowymi, słuchowymi i dotykowymi – ryc. 2.



Ryc. 2.
Plan „7132 Thermal Baths”
Źródło: (44)

Tej konwencji miejsca fizycznej odnowy i duchowej medytacji podporządkowana jest estetyka minimalistycznego wyposażenia, jak drewnianych szezlongów w pomieszczeniach wypoczynkowych i szafek z wiśniowego forniru w szatniach. Wnętrze to jest materializacją deklaracji Petera Zumthora: „Wierzę, że język architektury nie jest sprawą specyficznego stylu. Każdy budynek powstaje z myślą o specyficznej funkcji, konkretnym miejscu i dla konkretnego użytkownika” (Szymczak, 2020) – fot. 12.



*Fot. 12.
Wnętrze
„7132 Thermal Baths”
Źródło: (fot. F. Fouillet – (36))*

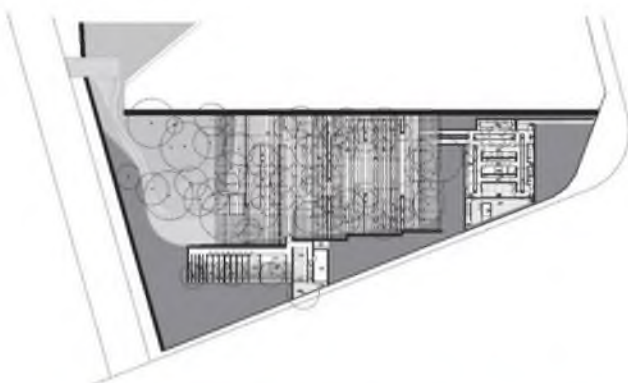
Transparentność

Pawilon „Les Cols Restaurant Marquee” wzniesiony został w 2011 r. w mieście Olot w prowincji Girona w Hiszpanii. Jego autorami są architekci Rafael Aranda, Carme Pigem i Ramón Vilalta, z miejscowej pracowni RCR Arquitectes. Ta duża, półotwarta przestrzeń bankietowa i imprezowa o powierzchni 2630 m² zaaranżowana została obok XIII-wiecznego wiejskiego budynku z dobudowaną w 2002 r. restauracją i w 2005 r. hotelem (Curtis, 2013). Wykonany z naturalnego kamienia i przeźroczystego plastiku obiekt z salą bankietową, sanitariatami i kuchnią wtopiono w wulkaniczny krajobraz, umieszczając go we wgłębieniu terenu – fot. 13.

Przeźroczysty namiot sali bankietowej, będący osłoną sali weselnej, cocktail baru, dyskoteki i restauracji, ma formę pociętego w paski prostopadłościanu, pomiędzy którymi powstały wewnętrzne ogrody oddzielające poszczególne funkcje. Pozwala to na stworzenie intymności, przy jednocześnie zachowaniu poczucia całości. Pod ziemią, po jednej stronie namiotu umieszczono szatnię, przebieralnię i toalety, po drugiej kuchnię poprzedzane szeregiem przeszklonych dziedzińców wyciętych w ich planie – ryc. 3.



*Fot. 13. Pawilon „Les Cols Restaurant Marquee” w Olot w Hiszpanii
Źródło: (35)*



*Ryc. 3.
Plan „Les Cols
Restaurant Marquee”
Źródło: (34)*



*Fot. 14. Wnętrze „Les Cols Restaurant Marquee”
Źródło: (fot. Pep Sau – (30))*

Wnętrze pawilonu jest materializacją architektonicznej koncepcji przestrzeni hybrydowej, w której zatarta zostaje granica między wnętrzem a zewnątrz obiektu. Uzyskano to, dzięki zastosowaniu takich materiałów budowlanych jak: kamień wulkaniczny, stalowe rury i przezroczyste tworzywo sztuczne oraz specyficznemu rozplanowaniu pozwalającemu na wzajemne wizualne przenikanie się różnych przestrzeni wewnętrznych, znajdujących się pomiędzy nimi „ogrodów” oraz otaczającego krajobrazu. Ściany pawilonu wykonane są z kilku warstw przezroczystych plastikowych pasków, podłoga z betonu z kruszywem wulkanicznym, a dach z dwóch powłok z półprzezroczystego tworzywa sztucznego rozpiętego na stalowych rurach. Dla zachowania jednorodności wnętrza, kanały instalacyjne poprowadzono pod posadzką, a oświetlenie wkomponowano w konstrukcję sufitu. Efemeryczność rozwiązania wewnątrz podkreśla dobór prawie niewidocznych, wykonanych z akrylu mebli. Całość jest jak przywołane wspomnienie autorów projektu: „Spotkanie na świeżym powietrzu, w pobliżu fontanny, w cieniu gaju, rodzinny piknik” (Varady, 2018) – fot. 14.

Podsumowanie

Relacja „budynek – wnętrze” uwarunkowana jest trzema czynnikami: tym, kto jest autorem rozwiązań architektonicznych, czego te rozwiązania dotyczą, wreszcie, jak te propozycje funkcjonalne i estetyczne znajdują swoje zmaterializowanie w konkretnym dziele architektonicznym. Od charakteru tych czynników zależny jest ostateczny wyraz obiektu, będący odzwierciedleniem chwilowych trendów i mód, wreszcie wyłaniającego się z nich stylu.

Autorami budynków i wnętrz są architekci różnych specjalności, o odmiennym przygotowaniu zawodowym. W przypadku, kiedy przedmiotem zainteresowania jest wnętrze w istniejącym, szczególnie historycznym budynku, autorem projektu jest zwykle architekt wnętrz. Wybór rozwiązań projektowych zależny jest w zasadzie wyłącznie od niego – przy akceptacji zamawiającego projekt. Z kolei, wnętrza w obiektach nowych są z reguły projektowane przez ich twórców, dlatego też stanowią formę autorskiej wypowiedzi odnośnie różnorodnych zagadnień formalno-estetycznych. Czasami, takie projekty realizują architekci wnętrz przy współudziale architekta budynku, który narzuca ogólny wyraz formalny rozwiązaniom bryły, jako zbioru składających się na nią wnętrz. Od stopnia komunikacji pomiędzy nimi, a także z inwestorem, zależny jest ogólny wyraz obiektu.

Przedmiotem projektów wnętrz istniejących są ich adaptacje do nowych potrzeb użytkowników. Z reguły, ze względu na logikę rynku nieruchomości, wprowadzana we wnętrza funkcja jest kontynuacją lub rozwinięciem

dotychczasowej. Nie wiąże się to z zasadniczą zmianą struktury budynku i dlatego wnętrzarska propozycja jest niczym nieograniczona. W przypadku wnętrz w obiektach nowych, ich funkcja i forma są zdeterminowane ogólną koncepcją funkcjonalno-przestrzenną budynku, a artystyczny wyraz całości jest wypadkową wizji architekta budynku i inspirowanej nią kreacji architekta wnętrz.

Realizacje wnętrzarskie podążają trzema nurtami: kontynuacji cech formalnych, kreacji nowych form w oparciu o tradycję miejsca, wreszcie kreacji w oderwaniu od tradycji. Wnętrza reprezentujące pierwszy nurt, a projektowane przez architektów wnętrz, są inspirowane nie tyle charakterem obiektu dawnego lub nowego, na które te wnętrza się składają, a raczej szeroko rozumianym kontekstem kulturowym. Te rozwiązania cechuje teatralność i zwykle duża atrakcyjność artystyczna. W drugim nurcie znajdują się projekty wnętrz autorstwa architektów budynków. Tutaj można zaobserwować zwrócenie większej uwagi na strukturę i formę budynku we wszystkich jego wymiarach – od bryły, po detal, co skutkuje większą konsekwencją w realizacji architektonicznej deklaracji i w rezultacie bardziej kompletnym dziełem. W trzecim nurcie znajdują się różnorodne, często nawet kontrowersyjne rozwiązania, które dzięki oryginalnym rozwiązaniom formalnym, a także homogeniczności, zyskują wyróżnienie jako „piękne”, we współczesnym rozumieniu tego pojęcia. W tych propozycjach wnętrza zespala się z innymi, a także z wnętrzami krajobrazowymi w jedną całość.

Reasumując, należy stwierdzić, że zasadniczy wpływ na kształt relacji „budynek-wnętrze” ma edukacja architektoniczna architektów budynków i architektów wnętrz. Powinna ona uwzględniać różnorodne wymiary przestrzeni oraz rolę w jej kształtowaniu przez projektantów różnych specjalności. Jednocześnie, powinna przekazywać wiedzę na temat sposobu efektywnej komunikacji pomiędzy projektantami reprezentującymi te dwie dziedziny architektury tak, aby wspólne dzieło było wyrazem tej samej przyświecającej im idei twórczej.

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Alexander, Ch.; Ishikawa, S.; Silverstein, M.; Jacobson, M.; Fiksdahl-King, I.; Angel, Sh. (2008). *Język wzorców. Miasta, budynki, konstrukcja*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
2. Botton de, A. (2010) *Architektura szczęścia*. Warszawa: Wydawnictwo Czuły Barbarzyńca.
3. *Encyklopedia Krakowa* (2000). Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN.

4. Frampton, K. (2017) 'Sześć punktów architektury oporu'. *AUTOPIKRETY. Pismo o dobrej przestrzeni*, 2(57), s. 6-11.
5. Gibbs, J. (2010) *Projektowanie wnętrz*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
6. Gołaszewska, M. (1986) *Zarys estetyki: problematyka, metody, teorie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
7. Houellebecq, M. (2016) *Interwencje 2*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
8. Kazimierska-Jerzyk, W. (2018) *Kamp, glamour, vintage. Współczesne kategorie estetyczne*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
9. Neufert, E. (2020) *Podręcznik projektowania architektoniczno-budowlanego*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
10. Pile, J. (2013) *Historia wnętrz*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
11. Rogers, R.; Gumuchdjian, Ph.; Jones, D. (2015) *Historia architektury*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
12. Sikora, J. (2015) 'Nauczanie podstaw architektury wnętrz w kontekście paradygmatu zrównoważonego rozwoju' [w:] Światała, M. (red.) *Praca u podstaw: Architektura wnętrz. Ogólnopolska konferencja metodyki nauczania wstępnego w zakresie architektury wnętrz*. Gdańsk: Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, s. 74-89.
13. Tarnowski, J. (2002) 'Transformacje estetyczne architektury i urbanistyki w XX wieku'. *Estetyka i Krytyka*, 2/2002, s. 85-106.
14. Unwin, S. (2014) *Analysing Architecture*. London-New York: Routledge.

Wykaz źródeł internetowych

15. Curtis, W. jr (2013) 'Banqueting Pavilion, Restaurant Les Cols by RCR Architectes, Girona, Spain'. *The Architectural Review*, styczeń 31, dostępny: <https://www.architectural-review.com/today/banqueting-pavilion-restaurant-les-cols-by-rcr-architectes-girona-spain>, (dostęp 26 lutego 2021).
16. 'Krytyczny regionalizm w architekturze apartotelu spod kreski Karpel Steindel Architektura'. *Property Design*, sierpień 24, 2020, dostępny: https://www.propertydesign.pl/architektura/104/krytyczny_regionalizm_w_architekturze_apartotelu_spod_kreski_karpel_steindel_architektura,30760.html, (dostęp 26 lutego 2021).
17. 'MONOARCHI Shanghai Office / MONOARCHI'. ArchDaily, dostępny: <https://www.archdaily.com/903892/monoarchi-shanghai-office-monoarchi>, (dostęp 26 lutego 2021).
18. *Nagroda Roku SARP 2019. Wybrano najlepsze obiekty architektoniczne w Polsce*, dostępny: <https://www.bryla.pl/bryla/7,85301,24835383,nagroda-roku-sarp-2019-wybrano-najlepsze-obiekty-architektoniczne.html>, (dostęp 26 lutego 2021).

19. 'Podsumowanie 2020: Najciekawsze wnętrza hotelowe'. *Property Design*, styczeń 5, 2021, dostępny: https://www.propertydesign.pl/architektura/104/podsumowanie_2020_najciekawsze_wnetrza_hotelowe,32810_4.html, (dostęp 26 lutego 2021).
20. *Przed/po. Wroclawska architektura XX/XXI w. Plac Młodzieżowy*. Biuro Festiwalowe Impart, Wrocław 2016, dostępny: <http://wroapp.pl/obiekt/plac-mlo-dziezowy/>, (dostęp 26 lutego 2021).
21. Szymczak, D. 'Peter Zumthor – poeta ciszy'. *Sztuka Architektury*, styczeń 1, 2020, dostępny: <https://sztuka-architektury.pl/article/7946/peter-zumthor-poeta-ciszy>, (dostęp 26 lutego 2021).
22. *The Therme Vals / Peter Zumthor*. ArchDaily, dostępny: <https://www.archdaily.com/13358/the-therme-vals>, (dostęp 26 lutego 2021).
23. *Trendbook. Ponadczasowe nurty w aranżacji wnętrz*. Internity Home, Warszawa 2020, dostępny: https://issuu.com/internityhome/docs/trendbook_ih_2020-1, (dostęp 26 lutego 2021).
24. Varady, S. *Olot: Les Cols Restaurant Marquee (Spain)*, STEPHEN-VARADY_ARCHITRAVELLER architecture for travellers, styczeń 15, 2018, dostępny: <https://stephenvaradyarchitraveller.com/2018/01/15/olot-les-cols-restaurant-marquee-spain/>, (dostęp 26 lutego 2021).
25. *Zalipianki – ruszyła restauracja Ewy Wachowicz w centrum Krakowa*, Wirtualne Media, dostępny: <https://www.wirtualnemedi.pl/artikul/ewa-wachowicz-restauracja-zalipianki-w-krakowie-adres-menu-wnetrza>, (dostęp 26 lutego 2021).
26. *Znamy zwycięzców konkursu wnętrze roku SAW!* infoArchitekta.pl, dostępny: <https://www.infoarchitekta.pl/artykuly:4-projekty:20239-znamy-zwyciezcow-konkursu-wnetrze-roku-saw.html>, (dostęp 26 lutego 2021).
27. Zys, A. *Żyjnia we Wrocławiu. Sanatorium XXI wieku w sercu miasta!* WhiteMAD, dostępny: <https://www.whitemad.pl/zyjnja-we-wroclawiu-sanatorium-xxi-wieku-w-sercu-miasta/>, (dostęp 26 lutego 2021).

Wykaz stron internetowych

28. <https://aordycz-krakow.blogspot.com/2014/>, (dostęp 30 czerwca 2021).
29. <https://archinect.com/news/article/41217380/peter-zumthor-loses-bid-for-vals-thermal-baths>, (dostęp 1 lipca 2021).
30. <https://artec3.com/Les-Cols>, (dostęp 1 lipca 2021).
31. <https://bwa.wroc.pl/events/wernisaz-wystawy-5-otwarcie-zyjni/>, (dostęp 30 czerwca 2021).
32. <https://bachledaresort.pl/restauracje#lg=1&slide=0>, (dostęp 1 lipca 2021).
33. <https://bwa.wroc.pl/wp-content/uploads/2019/04/7zBgmfhI.jpeg>, (dostęp 30 czerwca 2021).

34. https://cdn.ca.emap.com/wp-content/uploads/sites/12/2013/01/P04-1_426927832.pdf, (dostęp 1 lipca 2021).
35. <https://divisare.com/projects/338764-rcr-arquitectes-hisao-suzuki-les-cols-re-restaurant-marquee#lg=1&slide=0>, (dostęp 1 lipca 2021).
36. <https://divisare.com/projects/388269-peter-zumthor-morphosis-architects-thom-mayne-fabrice-fouillet-thermes-vals-at-7132-hotel#lg=1&slide=12>, (dostęp 1 lipca 2021).
37. <https://eurobuildcee.com/news/45902-piec-gwiazdek-pod-tatrami>, (dostęp 1 lipca 2021).
38. <https://krakowskiemenu.interia.pl/news-jem-w-krakowie-ewa-wachowicz,nId,3002388>, (dostęp 30 czerwca 2021).
39. https://pl.wikipedia.org/wiki/Kamienica_Kantorowska_w_Krakowie, (dostęp 30 czerwca 2021).
40. <http://wroapp.pl/obiekt/plac-mlodziezowy/>, (dostęp 1 lipca 2021).
41. <https://www.archdaily.com/903892/monoarchi-shanghai-office-monoarchi/5bc36398f197cc91e10000d6-monoarchi-shanghai-office-monoarchi-axonomic-drawing>, (dostęp 30 czerwca 2021).
42. https://www.archdaily.com/903892/monoarchi-shanghai-office-monoarchi/5bc363e3f197cc171200019b-monoarchi-shanghai-office-monoarchi-photo?next_project=no, (dostęp 30 czerwca 2021).
43. <https://www.archdaily.com/903892/monoarchi-shanghai-office-monoarchi/5bc3662cf197cc17120001ac-monoarchi-shanghai-office-monoarchi-photo>, (dostęp 30 czerwca 2021).
44. <https://www.architectural-review.com/buildings/thermal-baths-in-vals-switzerland-by-peter-zumthor>, (dostęp 1 lipca 2021).

The aesthetic integrity of the architecture of the contemporary interior in the old and new building

Abstract

The subject of this thesis is the problem of maintaining the integrity of the architecture of buildings in the face of the changing ideas, trends, and fashions in the sphere of design. Its objective is to verify the relationship between the building and its interior, which may be based on literal use of cultural patterns, their interpretation, or complete separation from them. These various approaches are considered for old and new facilities. The thesis was based on a comparative analysis of the literature on the transmission of the cultural code in architecture, as well as the perception of the interior as 'good', extended by research through observation of new interior designs.

It was found that harmony in the relationship ‘building – interior’ is conditioned by the consistency in the application of architectural patterns common to both scales.

Key words

aesthetics of architecture, aesthetic integrity, architecture of building, interior design

Część IV
Dominanty miejsca

Problematyka piękna a elementy szczególne w krajobrazie – studium przypadków w otoczeniu miasta Bieruń

Streszczenie

W artykule zaprezentowano problematykę dotyczącą piękna elementów szczególnych w krajobrazie. Zwrócono uwagę na kwestię czynników współdecydujących o tym, czy i w jakim przypadku dany element krajobrazu, a zwłaszcza ten, który jest wytworem działalności człowieka może stać się elementem szczególnym w otoczeniu oraz na to, w jaki sposób i w jakim zakresie zachodzący w nim lub dla niego proces zmian będzie na to wpływał i o tym współdecydował. Przeprowadzono analizę elementów szczególnych w krajobrazie miasta Bieruń, którymi są: Kopiec, układ urbanistyczny z najważniejszym placem miejskim – rynkiem, kościół pw. św. Walentego, przy którym znajduje się cmentarz oraz sąsiadujący z nimi skwer, tzw. plac św. Walentego, Brama Krakowska, Brama Opawska, Grobel, a także pozostałości dawnego kompleksu stodoł zbudowanych tuż za zwartą zabudową staromiejskiej części miasteczka.

Słowa kluczowe

piękno, krajobraz, elementy szczególne w krajobrazie, Bieruń

Wstęp

Gdy rozważamy problematykę piękna oraz elementów szczególnych w krajobrazie mogą nasuwać nam się pewne pytania i problemy do rozwiązania. Dotyczyć one będą m.in. następujących zagadnień:

- Czym są elementy szczególne w krajobrazie?
- Jakie czynniki współdecydują o tym, kiedy dany element krajobrazu – a zwłaszcza ten, który jest wytworem działalności człowieka – może stać się elementem szczególnym? W jaki sposób i na jakiej podstawie możemy je wskazywać?
- Czy, a jeżeli tak, to jakie relacje zachodzą pomiędzy elementami szczególnymi w krajobrazie a pięknem?
- Jakimi cechami powinien charakteryzować się element szczególny w krajobrazie, żeby można było go uznać za piękny? W jaki sposób i w jakim zakresie zachodzący w nim lub dla niego proces zmian będzie na to wpływał oraz o tym współdecydował?
- W jaki sposób elementy szczególne w krajobrazie mogą być/są załącznikiem powstania harmonii miejsca?

Założono, że element, który z definicji jest najprostszą częścią składową jakiejś całości (zespołu), składnikiem lub czynnikiem nadającym czemuś jakąś odrębną cechę, właściwość, będzie w omawianym przypadku posiadał dwa charakteryzujące go wyróżniki: piękna oraz szczególności (Szymczak, 2002, hasła: *element, krajobraz, szczególny*; Czopek, 1995, hasło: *krajobraz*).

W celu znalezienia odpowiedzi na postawione powyżej zagadnienia przyjęto następującą metodę badawczą:

- Analiza pojęcia piękna i jego dziedzin.
- Wskazanie na wartość harmonijnego otoczenia będącą ważną właściwością pięknego miasta.
- Wskazanie na elementy obrazu środowiskowego oraz fizjonomię miasta.
- Podjęcie próby odpowiedzi na pytanie: czym są elementy szczególne w krajobrazie i jakie powinny posiadać cechy?
- Podjęcie próby wskazania elementów szczególnych występujących w tkance urbanistycznej na przykładzie górnośląskiego miasta Bieruń (studium przypadków).
- Analiza wybranej literatury, dokumentów oraz map dotyczących Bierunia.
- Badania stanu istniejącego, cech oraz procesu zmian zachodzących dla wybranych elementów szczególnych w krajobrazie miasta Bieruń.
- Podsumowanie i wnioski.

Próba wskazania zakresu cech, którymi powinny legitymować się elementy szczególne w krajobrazie

Piękno jest wartością estetyczną, którą w przeszłości niektórzy stoicy nazywali bezpośrednim poznaniem (wyczuciem) piękna. Powstaje ono w określonej sytuacji, bez której nie może istnieć, wiąże się ze zmysłowością, naocznością, jest czymś obiektywnym. Rodzaje piękna zależą od ukształtowania sytuacji estetycznej, dla której podstawowymi elementami są: twórca, dzieło, odbiorca, a elementem nadrzędnym wartość estetyczna (Gołaszewska, 1984, s. 76, 84-85; Stępień, 1995, s. 106-109). Do dziedzin piękna zalicza się:

- Piękno zastane, jakim jest piękno natury.
- Piękno dziedzin sztuki, którym towarzyszą wytwory człowieka.
- Piękno będące „produktem ubocznym” różnych działań człowieka, podejmowanych w związku z tworzeniem jego otoczenia, takich jak np. kształtowanie środowiska urbanistycznego, wnętrz.
- Piękno sfery zdarzeń (Gołaszewska, 1984, s. 84).

Elementów szczególnych w krajobrazie, które legitymują się wyróżnikiem piękna, możemy zatem poszukiwać i wskazywać zarówno w środowisku naturalnym (przyrodniczym), jak i kulturowym. Zawężając obszar badań do dwóch powyżej wymienionych dziedzin piękna: sztuki oraz „produktów ubocznych”, należy zauważyć, że piękno jest celem tworzenia dzieł sztuki, która z kolei, oprócz wiedzy (nauki), religii i moralności, jest jednym z czterech działów tworzonej przez człowieka kultury. Dłubacz (1994, s. 42) stwierdza: „...pojęcie sztuki obejmuje ludzką umiejętność tworzenia rzeczy pięknych oraz same owe rzeczy piękne. Sztuka (gr. *techne*, łac. *ars*) zatem byłaby zespołem czynności i wytworów ludzkich, których celem jest piękno. Sztuki nie ma z natury, ale i bez natury. Powstaje ona w wyniku celowego, świadomego i opartego na znajomości przyjętych reguł wytwarzania, procesu twórczego. Tworzenie nie jest stwarzaniem, lecz jedynie przekształcaniem zastanego tworzywa wedle przyjętych przez twórcę kryteriów. (...) Twórczość zatem polega na przetwarzaniu treści znanych «Z tego świata» i komponowaniu nowych ich układów. (...) Istotą procesu twórczego jest wprowadzanie myśli (idei, planu) w materię i poddanie jej prawom ludzkiego ducha. Jego celem jest zaś powołanie do bytu takiego przedmiotu, który ma być piękny”.

W trakcie analizy przyjętych wyróżników elementów szczególnych w krajobrazie: piękna oraz szczególności, można stwierdzić, że piękno, które jest celem tworzenia dzieł sztuki należy zaklasyfikować do grupy najważniejszych cech wykazywanych przez wytwory działalności człowieka będące elementami szczególnymi w krajobrazie. Piękno może wręcz być tym wyróżnikiem, który poszczególnym elementom będzie nadawał właściwości szczególności, a więc wyjątkowości, osobliwości, niezwykłości. W konsekwencji będzie mogło ono stanowić niezbędny warunek umożliwiający dokonanie klasyfikacji danego elementu, a także udzielania odpowiedzi na pytanie: czy jest ono owym elementem szczególnym w krajobrazie oraz czy właśnie ten element szczególny w krajobrazie może stać się/jest załącznikiem powstania harmonii miejsca?

O pięknie środowiska miejskiego, jego osobliwości i potencjalnej wartości harmonijnego otoczenia pisze Kevin Lynch w pracy pt. *Obraz miasta*. Autor koncentruje się w niej zwłaszcza na jednej wartości wizualnej, którą określa jako oczywistą klarowność czy też czytelność miejskiego krajobrazu. Wskazuje ją jako wartość kluczową dla organizacji miasta. Z klarownością krajobrazu wiąże łatwość rozpoznawania otaczających nas fragmentów przestrzeni i zorganizowania ich w spójny wzór (Lynch, 2011, s. 3).

Stwierdza, że „Chociaż klarowność, albo czytelność na pewno nie są jedynymi ważnymi właściwościami pięknego miasta, to mają znaczenie szczególne, kiedy bierze się pod uwagę skalę przestrzenną, czasową oraz

złożoność środowisk miejskich. (...) Żywa i zintegrowana sceneria, zdolna do wytworzenia ostrego obrazu, odgrywa też rolę społeczną. Może dostarczać surowiec symbolice i zbiorowej pamięci, które służą grupowej komunikacji. (...) Dobry środowiskowy obraz jest źródłem ważnego poczucia emocjonalnego bezpieczeństwa. Osoba, która go posiada, może budować harmonijną relację pomiędzy sobą i światem zewnętrznym” (Lynch, 2011, s. 3-5).

Kevin Lynch wskazuje trzy składowe, na które można rozłożyć obraz środowiskowy: tożsamość, strukturę, znaczenie. Są one zarazem swoistym gwarantem jego przydatności. Tożsamość wiąże się z identyfikacją przedmiotu, która odróżnia go od innych rzeczy, umożliwia jego rozpoznanie jako indywidualności i oddzielnej jednostki. Strukturę obrazu definiuje w sensie relacji przestrzennej zachodzącej pomiędzy przedmiotem a obserwatorem i tym, co ich otacza (innymi przedmiotami). Znaczenie przedmiotu dla obserwatora, które jest pewną relacją, wiąże się ze sferą praktyczną albo emocjonalną (Lynch, 2011, s. 9-10). Można w tym miejscu zauważyć, że jeżeli odczytanie obrazu środowiskowego i stopnia jego klarowności (czytelności) możliwe jest poprzez identyfikację jego tożsamości, struktury oraz znaczenia, natomiast odczytanie piękna związane jest z identyfikacją jego podstawowych elementów – twórcy, dzieła, odbiorcy oraz elementu nadrzędnego – wartości estetycznej, to dla obydwu analizowanych płaszczyzn zawierających się w nich zakres problemowy wzajemnie się zazębia. Wskazanie zatem, czy dany element jest elementem szczególnym w krajobrazie, czyli legitymującym się określonymi wartościami estetycznymi, będzie wymagało zarówno analizy jego tożsamości, struktury, znaczenia, jak i relacji zachodzących pomiędzy twórcą, dziełem i odbiorcą.

W dalszej części swojej pracy Kevin Lynch wymienia pięć podstawowych elementów fizjonomii miasta: rejony i obszary (*district*), granice oraz krawędzie (*edge*), drogi i przejścia (*path*), węzły i punkty centralne (*knot*), charakterystyczne punkty i dominanty (*landmark*). Wszystkie współdecydują o jego obrazie i z każdym z nich nierozzerwalnie związane są współtworzące je wyróżniki krajobrazowe. Ze względu na fakt, że z wyróżnikami krajobrazowymi sprzężone jest ich oddziaływanie poprzez znak i/lub symbol miejsca można założyć, że elementów szczególnych w otoczeniu należy poszukiwać i wskazywać je przede wszystkim w grupie węzłów i punktów centralnych miasta oraz w grupie charakterystycznych punktów i dominant. Wyróżnikami krajobrazowymi dla węzłów i punktów centralnych są bowiem wyróżniki funkcjonalne i symboliczne. W przypadku charakterystycznych punktów i dominant mówi się m.in. o symbolach miasta (Chmielewski, 2001, s. 46). Zawierające się w nich treści – umożliwiające bezpośrednie poznanie, ujmowanie i ocenę czegoś w aspekcie piękna (war-

tości) (Stępień, 1995, s. 101) – będą określać i definiować nie tylko znaczenie, odbiór oraz rolę, jaką pełnią nie tylko poszczególne węzły i punkty centralne oraz charakterystyczne punkty i dominanty, ale także i to, czy w danym konkretnym przypadku możemy domniemywać, że posiadany przez nie zespół cech posiada znamiona wyjątkowości i identyfikacji tożsamości przedmiotu, a także czy w konsekwencji możliwe jest – a być może nawet wręcz konieczne – analizowanie ich w kategoriach elementów szczególnych w miejscu przestrzennego ich zlokalizowania.

Elementy szczególne w krajobrazie miasta Bieruń (studium przypadków)

Aktualnie w tkance miejskiej ponad 600-letniego Bierunia, a konkretnie w obszarze staromiejskim, można wskazać na występowanie kilku osobliwości należących do jego spuścizny historycznej. Ich powstanie oraz funkcjonowanie było związane nie tylko z historią, ale także ze specyfiką środowiska naturalnego i sztucznego. Tymi elementami, które w przestrzeni miejsca swojego zlokalizowania wyraźnie akcentują swoją obecność są: Kopiec, który obecnie znajduje się w obrębie granic administracyjnych miasta, bardzo regularny niemal wzorcowy układ urbanistyczny z najważniejszym placem miejskim – rynkiem, zabytkowy drewniany kościół pw. św. Walentego, przy którym znajduje się cmentarz oraz sąsiadujący z nimi, współcześnie zrealizowany skwer, tzw. plac św. Walentego z kolumną – pomnikiem św. Walentego Patrona Miasta Bierunia, następnie Brama Krakowska, Brama Opawska, Grobel i pozostałości dawnego kompleksu stodoł zbudowanych tuż za zwartą zabudową staromiejskiej części miasteczka. Wszystkie ww. elementy szczególne w krajobrazie, podobnie jak w przeszłości, także obecnie odgrywają w nim bardzo ważną rolę, zarówno z punktu widzenia kontekstu planistyczno-urbanistycznego, jak i pod względem materialnym.

Wydaje się, że uprawnionym będzie postawienie następującej tezy: Kopiec, układ urbanistyczny z najważniejszym placem miejskim – rynkiem, zabytkowy drewniany kościół pw. św. Walentego, przy którym znajduje się cmentarz oraz sąsiadujący z nimi, współcześnie zrealizowany skwer, tzw. plac św. Walentego z kolumną – pomnikiem św. Walentego Patrona Miasta Bierunia, następnie Brama Krakowska, Brama Opawska, a także Grobel oraz pozostałości kompleksu stodoł współtworzą grupę najważniejszych wyróżników krajobrazowych Bierunia i mogą być traktowane w kategoriach jego elementów szczególnych. Stanowią także załączek wytworzenia się harmonii miejsca w środowisku przestrzennego ich zlokalizowania.

Z Kopcem, będącym najstarszym zabytkiem miasta, związane są początki historii Bierunia. Rozwój miasteczka poprzedza historia budowli ziemnej w formie sztucznie usypanego pagórka – Kopca, obwarowanego rowami i będącego punktem centralnym gródka – wczesnośredniowiecznej osady, siedziby książęcego urzędnika¹ i jego drużyny. Zbudowano go przy głównym, prastarym szlaku komunikacyjnym i handlowym z Krakowa do Wrocławia. W sąsiedztwie Bierunia, otoczonego moczarami, przebiegał on obok Kopca przez bród na rzece Białej (obecnie rzece Mlecznej). Jej wysokie brzegi stanowiły dogodne warunki do osiedlania się ludności. Pagórek z gródkiem był jednym z punktów kontroli porządku i bezpieczeństwa na wyznaczonym odcinku traktu w ziemi raciborskiej, placówką celną książęcą oraz miejscem targowym. Obecnie Kopiec posiada wysokość około 5-5,5 m, podstawę o wymiarach ok. 24 x 32 m, prawie owalny wierzchołek wielkości ok. 12 x 18 m. Szczyt wieńczy mała murowana barokowa kapliczka św. Jana Nepomucena. Niestety dostęp do zabytku utrudnia fakt, że znajduje się on na prywatnej posesji przy skrzyżowaniu ulic Kopcowej i Kadłubowej.

Kopiec z gródkiem dał załazek podgrodziu, które z kolei stało się załazkiem miasta Bieruń lokowanego w 1387 roku „na nowym polu” w oparciu o prawo niemieckie. Miasto zostało rozplanowane w bardzo regularnym układzie urbanistycznym, typowym i charakterystycznym dla okresu średniowiecza. W jego strukturę wyraźnie wrysowany jest prawie kwadratowy rynek. Z każdego z naroży placu wyprowadzono po dwie ulice usytuowane w stosunku do niego pod kątem prostym. W południowo-wschodnim narożniku płyty tego głównego ośrodka życia społecznego i gospodarczego miasteczka, zbudowano orientowany rzymskokatolicki kościół parafialny pod wezwaniem św. Bartłomieja Apostoła².

Kierując się z rynku w stronę południowo-wschodnią, w odległości kilkuset metrów od niego, zlokalizowany jest zabytkowy kościół pod wezwaniem św. Walentego³, drewniany, o konstrukcji wieńcowej wraz z cmentarzem oraz sąsiadującym, współcześnie zaprojektowanym placem (skwerem) św. Walentego z kolumną – pomnikiem św. Walentego Patrona Miasta Bierunia. Rynek i kościółek pw. św. Walentego połączone są osią kompozycyjną – ul. Krakowską, będącą głównym traktem komunikacyjnym i handlowym prowadzącym z Oświęcimia do Mikołowa. Przecina ona płytę rynku po przekątnej.

¹ Książęcy urzędnik nosił tytuł komesa.

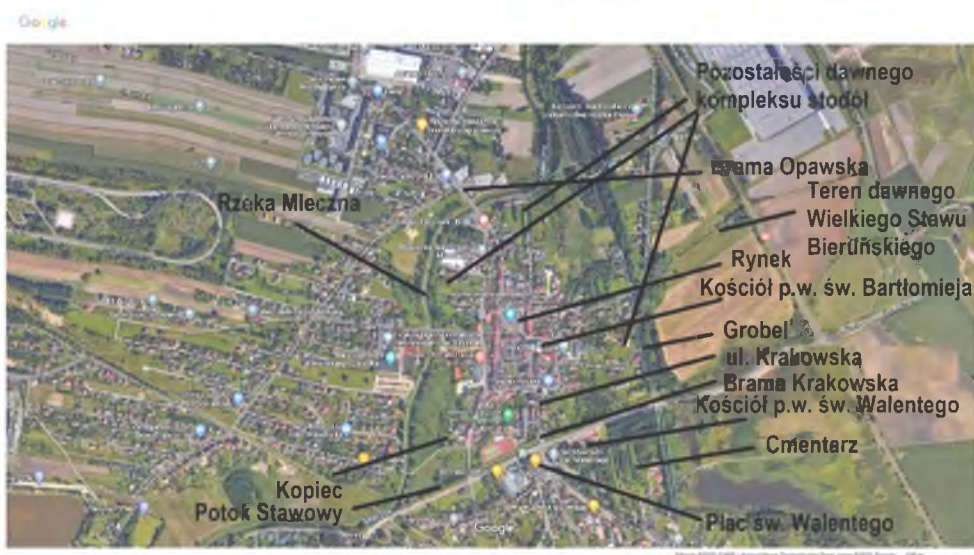
² Pierwsza wzmianka o drewnianym kościele pw. św. Bartłomieja Apostoła w Bieruniu pochodzi z 1441 roku. Obecny, murowany obiekt jest z drugiej połowy XVIII wieku.

³ Data powstania kościoła pw. św. Walentego w Bieruniu nie jest znana. Pierwsza historyczna wzmianka pochodzi z 1628 roku.

Przebieg ulicy Krakowskiej w kierunkach z północnego zachodu na południowy wschód pokrywa się z kierunkami najsilniejszego rozwoju tkanki miejskiej⁴.



Ryc. 1.
Kopia mapy przedstawiającej
plan miasta Bierunia z 1881 r.
Źródło: (kopia udostępniona ze zbiorów
prywatnych R. Nygi)



Ryc. 2. Schemat orientacyjny lokalizacji elementów szczególnych
oraz najważniejszych cech krajobrazu Bierunia
Źródło: (opracowanie własne na kopii mapy pochodzącej z zasobów Google)

⁴ Na kształt osadnictwa miasta Bieruń wpływały cechy ukształtowania terenu, rozległe obszary podmokłe, które niemalże otaczały miasto, sieć rzek i potoków, liczne zbiorniki wodne, w tym także Wielki Staw Bieruński.



*Fot. 1.
Widok Kopca w Bieruniu
Źródło: (fot. autor)*



*Fot. 2.
Widok rynku
w Bieruniu
Źródło: (fot. autor)*



*Fot. 3.
Widok kościoła pod
wezwaniem św. Walentego,
przy którym znajduje się
cmentarz oraz sąsiadujący
z nimi wspólnie
zrealizowany skwer, tzw. plac
św. Walentego z kolumną –
pomnikiem św. Walentego
Patrona Miasta Bierunia
Źródło: (fot. autor)*

Należy także podkreślić, że Kopiec, rynek oraz kościół pw. św. Walentego można zaklasyfikować do grupy węzłów i punktów centralnych miasta. Spośród nich wyraźnie czytelne i zarazem zarysowujące są dwa:

rynek z kościołem parafialnym pw. św. Bartłomieja Apostoła oraz kompleks sakralny składający się z kościoła pw. św. Walentego przy cmentarzu oraz sąsiadującego z nimi skweru – placu św. Walentego. Kopiec stracił już na swoim znaczeniu, które kiedyś odgrywał – pełnił funkcję węzła i punktu centralnego w okresie przed lokacją miasta (Lasek, 2018, s. 005-014).

Osobliwością miasta, na którą warto zwrócić uwagę jest fakt, że pomimo tego, iż Bieruń nigdy nie posiadał murów miejskich, a więc był zawsze miastem otwartym, zlokalizowane w nim są dwie bramy: Brama Krakowska i Brama Opawska. Od wieków właśnie w ten sposób określano miejsca wylotów z najstarszej części miasteczka powyżej wskazanego głównego traktu komunikacyjnego i handlowego – ulicy Krakowskiej. Brama Krakowska położona jest nad Potokiem Stawowym w sąsiedztwie kościoła pw. św. Walentego i skweru, tzw. placu św. Walentego z kolumną – pomnikiem św. Walentego Patrona Miasta Bierunia. Brama Opawska zlokalizowana jest po przeciwnej stronie części staromiejskiej, nad rzeką Mleczną.



*Fot. 4.
Widok Bramy Krakowskiej
w Bieruniu
Źródło: (fot. autor)*



*Fot. 5.
Widok Bramy Opawskiej
w Bieruniu
Źródło: (fot. autor)*

Kolejnymi, możliwymi do wskazania elementami szczególnymi w krajobrazie Bierunia są pozostałości historycznej Grobli oraz kompleks stodół. Ich powstanie związane było ze specyfiką zawodową miejscowej ludności, koniunkturą gospodarczą, a także z cechami krajobrazu. Podmokłe tereny, które w przeszłości niemalże otaczały miasto, sieć rzek i potoków stworzyły podłoże do budowy w latach 1530-1549 Wielkiego Stawu Bieruńskiego⁵. Grobel zbudowano dla ochrony miasta przed wodami. Po załamaniu się rynków zbytu handlu rybnego, które nastąpiło na przełomie XVIII-XIX wieku, na początku XIX wieku osuszono zbiornik. Na jego miejscu wytyczono układ pól i łąk. Zaczęło rozwijać się rolnictwo (Lasek, 2016, s. 223-232). Stanowiło ono główne źródło utrzymania ludności. Prowadzenie rolnictwa wymagało realizacji obiektów gospodarczych. Zbudowano je tuż za zwartą zabudową centrum miasteczka, na zapleczu domów mieszkalnych. Budynki początkowo były drewniane, w konstrukcji zrębowej, kryte słomą, w późniejszym okresie także murowane, przeważnie z cegły. Stodoły najczęściej oparte były na rzucie prostokąta, czasami ośmioboku.



Fot. 6.
*Widok fragmentu kompleksu
stodół w Bieruniu*
Źródło: (fot. autor)

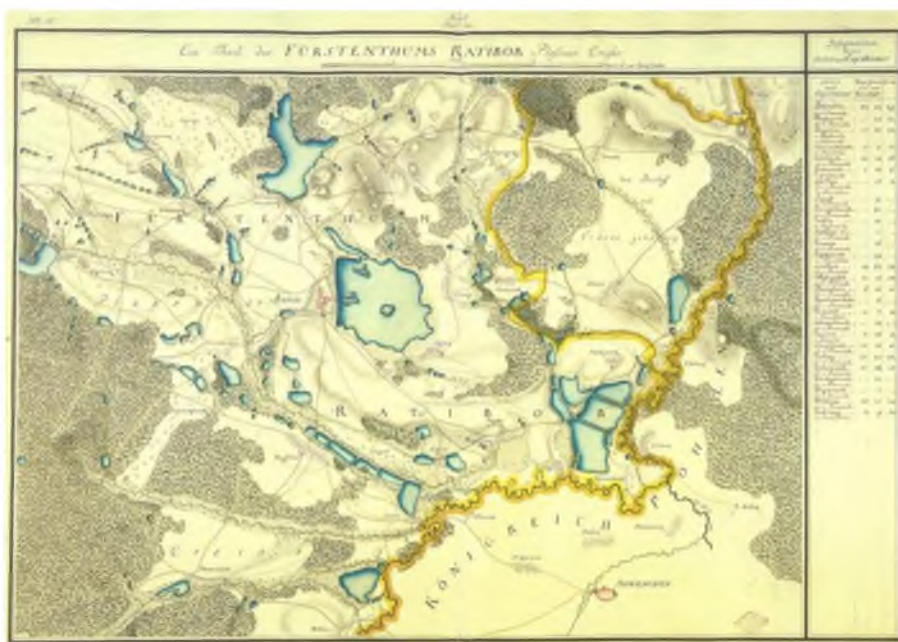
Dokumenty

W Uchwale nr IV/1/2013 Rady Miejskiej w Bieruniu z dnia 25 kwietnia 2013 r. w *sprawie uchwalenia aktualizacji studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego miasta Bierunia*⁶, w Części A – *Uwarunkowania rozwoju* – wskazano, że obszar układu urbanistycznego Starego Miasta wpisany do rejestru zabytków pokrywa się ze strefą „A”

⁵ Wielki Staw Bieruński, zwany także „Jeziołem Bieruńskim”, w okresie swojej największej świetności miał powierzchnię około 600-623 hektarów.

⁶ Podsumowaniem opracowania jest część „C” – *Uzasadnienie przyjętych rozwiązań* – synteza ustaleń planu – załącznik nr 3 do uchwały.

pełnej ochrony konserwatorskiej, Bieruń Stary – Stare miasto. Miejsca lokalizacji tzw. „Bramy Krakowskiej” i „Bramy Opawskiej” usytuowane są na przeciwległych granicach tej strefy. W studium wyznaczona została także strefa „W” ochrony archeologicznej, która obejmuje po pierwsze stanowisko archeologiczne, tzw. ogródek „na kopcu” przy ulicy Kopcowej, po drugie – obszar centrum Bierunia Starego. Należy także podkreślić, że obszar strefy „W” pokrywa się zarówno z granicami strefy „A1”, jak i z obszarem układu urbanistycznego miasta wpisanego do rejestru zabytków. Pozostałości dawnego kompleksu stodoł zlokalizowane są w strefie „B”, pośredniej ochrony konserwatorskiej.



Ryc. 3. Kopia mapy przedstawiającej stawy w okolicy Bierunia, w tym także Wielki Staw Bieruński

Źródło: (kopia udostępniona ze zbiorów prywatnych R. Nygi)

Oprócz Grobli, wszystkie pozostałe wskazane elementy szczególne miasta Bieruń, którymi są: Kopiec, bardzo regularny układ urbanistyczny z głównym placem miejskim – rynkiem, zabytkowy drewniany kościół pw. św. Walentego, przy którym znajduje się cmentarz oraz sąsiadujący z nimi, współcześnie zrealizowany skwer, tzw. plac św. Walentego z kolumną – pomnikiem św. Walentego Patrona Miasta Bierunia, Brama Krakowska, Brama Opawska, a także stodoły, zlokalizowane są w obrębie Parku Kulturowego dla Obszaru Staromiejskiego. Został on utworzony

Uchwałą nr III/6/2016 Rady Miejskiej w Bieruniu z dnia 31 marca 2016 r. w sprawie utworzenia Zespołu parków kulturowych pod nazwami Park Kulturowy dla Obszaru Staromiejskiego i Park Kulturowy dla Obszaru Grobli oraz ogłoszony w Dzienniku Urzędowym Województwa Śląskiego, Katowice, dnia 18 kwietnia 2016 r., poz. 2285. Plan ochrony zatwierdzono Uchwałą nr III/7/2016 Rady Miejskiej w Bieruniu z dnia 31 marca 2016 r. w sprawie zatwierdzenia Planu ochrony Zespołu parków kulturowych pod nazwami Park Kulturowy dla Obszaru Staromiejskiego i Park Kulturowy dla Obszaru Grobli i ogłoszono w Dzienniku Urzędowym Województwa Śląskiego, Katowice, dnia 18 kwietnia 2016 r., poz. 2286.

W Uchwale w sprawie utworzenia Zespołu parków kulturowych pod nazwami Park Kulturowy dla Obszaru Staromiejskiego i Park Kulturowy dla Obszaru Grobli i w procesie jej analizy w kontekście rozpatrywanych elementów szczególnych w otoczeniu oraz zachodzących w nich zmian na szczególną uwagę zasługuje kilka zapisów.

W Rozdziale 1 – *Przepisy ogólne* w § 3, w którym wskazano na cele ochrony materialnego i krajobrazowego dziedzictwa kulturowego na obszarze Zespołu podkreślono konieczność:

1. „zachowywania historycznych układów urbanistycznych i obiektów zabytkowych,
2. odtwarzania i przywracania historycznych układów urbanistycznych, pierzei ulicznych, (...)
3. zapewnienia ekspozycji zabytków nieruchomych i historycznych zespołów budowlanych, przyrodniczych, historycznie ukształtowanych dominant oraz trójwymiarowej sylwety miasta, (...)
7. ochrony osi, ciągów i punktów widokowych, umożliwiających bliskie i dalekie widoki na charakterystyczne elementy zagospodarowania obszaru, (...)
8. ochrony krajobrazu kulturowego poprzez przeciwdziałanie nadmiernej rozbudowie działalności handlowej i usługowej, ingerującej w formę architektoniczną obiektów zabytkowych bądź zakłócającej ich ekspozycję, jak również ingerującej lub zakłócającej możliwość ekspozycji przestrzeni publicznej lub sprzecznej z tradycją kulturową Zespołu”⁷.

W Rozdziale 3 – *Wartości przyrodnicze* w § 9 – ustalenia dotyczące zasad ochrony i kształtowania terenów zieleni wskazano m.in. na to, że:

1. „Na obszarze Kopca (wpisanego do rejestru zabytków pod nr C/819/67; z dnia 21 XII 1967 r.) należy wykluczyć wszelkie zainwestowanie terenu i zapewnić właściwą ekspozycję obiektu. (...)

⁷ Uchwała nr III/6/2016 Rady Miejskiej w Bieruniu, s. 3.

2. Należy wyciąć samosiejki porastające Kopiec oraz utrzymać bryłę Kopca bez drzewostanu.
3. Na rynku należy uporządkować zielen. Powinno się zastąpić niehistoryczne rośliny iglaste, niskopiennymi odmianami drzew liściastych.
4. Wokół rynku proponuje się odtworzyć i utrzymywać pierścień zieleni.
5. Zaleca się wprowadzać w ulice pasy zieleni (...)
6. Tereny wokół zabudowy miasteczka należy pozostawić jako otwarte – o charakterze rolniczym bądź rekreacyjnym, bez zadrzewienia.
7. Dopuszcza się zlokalizowanie pomiędzy zabudową a terenem zabudowy parku miejskiego z dopuszczeniem niewielkiego zadrzewienia. (...)⁸.

Zmiany

Aktualnie władze miasta prowadzą procedurę sporządzania miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego terenu położonego w rejonie obszaru staromiejskiego i Grobli w Bieruniu, czyli w obrębie obszarów objętych granicami dwóch parków kulturowych: Parku Kulturowego dla Obszaru Staromiejskiego i Parku Kulturowego dla Obszaru Grobli. Analiza opracowywanych dokumentów zwraca uwagę na kwestię terenów zlokalizowanych w okolicach Kopca będącego najstarszym zabytkiem miasta. Stwarza się możliwości przykrycia wpływającego do rzeki Mleczna Potoku Stawowego i lokalizację, na powstałym w ten sposób terenie, stanowisk postojowych dla samochodów osobowych. Ten niewielki ciek wodny jest bardzo istotnym elementem krajobrazu, ponieważ stanowi, oprócz zabytkowej Grobli, namacalny ślad istnienia Wielkiego Stawu Bieruńskiego. W przeszłości był on integralną częścią zbiornika wodnego. Pełnił funkcję regulacji poziomu wód. Należy także zauważyć, że zgodnie z aktualnie obowiązującym studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego miasta Bierunia planowane jest także przeznaczanie pod zabudowę usługową działek położonych pomiędzy ulicami Kadłubową i Kopcową oraz korytami rzeki Mleczna i Potoku Stawowego i zarazem znajdujących się w bezpośrednim sąsiedztwie Kopca. Wskazany teren aktualnie jest użytkowany jako łąki. Brak lokalizacji na nim kubatury oraz naturalny charakter potoku Stawowego i rzeki Mleczna stwarza dogodne warunki do ekspozycji jednego z najważniejszych zabytków miasta – Kopca, które mogą być zagrożone w przypadku realizacji takich inwestycji jak: parkingi czy obiekty handlowo-usługowe. Bezpowrotnie zniszczone zostaną tereny zielone – łąki, które aktualnie, oprócz Grobli, rzeki Mleczna i Potoku Stawowego, stanowią gra-

⁸ Tamże, s. 6.

nice najstarszej części miasta. W miejskiej przestrzeni lokalizacyjnej czytelnie wyodrębniają one część staromiejską Bierunia.

W analizie zmian zachodzących w obrębie omawianej części Bierunia należy zwrócić uwagę także na działania podejmowane w stosunku do historycznego zespołu stodoł zbudowanych tuż za zwartą zabudową centrum. W przeszłości, podobnie jak tereny zielone wokół staromiejskiej części miasta, stanowiły one integralną i wyróżniającą cechę krajobrazu. Niestety od wielu lat stodoły pozbawiane są realizacji odpowiednich zabiegów budowlano-remontowych. Część z nich jest niszczona i wyburzana. W ich miejsce powstają nowe obiekty. W efekcie coraz bardziej zatracą się to, co kiedyś współtworzyło tak ważną część krajobrazu miasta i było jego elementami szczególnymi.

Podsumowanie

Elementy szczególne w krajobrazie, zawierające się w nich piękno, zawsze będą musiały podlegać pewnej kontroli i ochronie, w celu wyeliminowania możliwości podejmowania działań mogących im zaszkodzić, a nawet wręcz je zniszczyć. Zakres podejmowanych zmian powinien obejmować zarówno proces tworzenia samego dzieła, jak i zachodzący na każdym etapie jego życia proces przekształceń w obrębie jego/ich struktury funkcjonalno-przestrzennej, a także w obrębie kontekstu miejsca zlokalizowania.

Próba wskazania elementów szczególnych Bierunia podjęta została w kontekście trwającego od wielu wieków procesu ich krystalizacji i dokonujących się zmian. Wpisujący się w krajobraz miasta Kopiec, bardzo regularny układ urbanistyczny z najważniejszym placem miejskim – rynkiem, drewniany kościół pw. św. Walentego, przy którym znajduje się cmentarz oraz sąsiadujący z nimi, współcześnie zrealizowany skwer, tzw. plac św. Walentego z kolumną – pomnikiem św. Walentego Patrona Miasta Bierunia, Brama Krakowska, Brama Opawska, Grobel oraz stodoły zbudowane na dawnych przedmieściach miasteczka ze względu na znaczenie, jakie pełnią w krajobrazie, można zaliczyć do jego elementów szczególnych. Stanowią także załączek wytworzenia się harmonii miejsca w środowisku przestrzennego ich zlokalizowania. Celem prowadzonych wobec nich działań powinno być przyjęcie najkorzystniejszych strategii rozwojowych podejmowanych z poszanowaniem krajobrazu i historii. Ich efektem powinno być optymalne dostosowanie ich do aktualnych potrzeb.

Zrealizowane badania mogą stanowić głos w dyskusji nad wykorzystaniem oraz przyjęciem kierunku dalszego rozwoju elementów szczególnych w otoczeniu miasta Bień.

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Chmielewski, J. M. (2001) *Teoria urbanistyki w projektowaniu i planowaniu miast*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza PW.
2. Dłubacz, W. (1994) *O kulturę filozofii. Zagadnienia podstawowe*. Lublin: POLIHYMNIA.
3. Gołaszewska, M. (1984) *Zarys estetyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
4. Lasek, G. (2018) 'Bieruńskie *Genius loci* – szczególny przypadek miejsca węzłowego miasta. Synergia w architekturze. Miejsca węzłowe w mieście'. *Budownictwo i Architektura*, 17(2) (2018), s. 005-014.
5. Lasek, G. (2016) 'Wielki Staw Bieruński – kontekst historii, tradycji, miejsca' [w:] Skowronek, J. (red.) *Innowacyjne rozwiązania Rewitalizacji Terenów Zdegradowanych*, t. 8. Katowice: Instytut Ekologii Terenów Uprzemysłowionych, s. 223-232.
6. Lynch, K. (2011) *Obraz miasta*. Kraków: Archivolta.
7. Musioł, L. (1999) *Bieruń miasto kościół i parafia: monografia historyczna*. Bieruń: Bieruński Ośrodek Kultury.
8. Nyga, J. ks. (brak daty) 'Pamiętki przeszłości Bierunia. Zabudowa miejska. Kopiec. Grobel'. *Zeszyty Bieruńskie*, z. 11.
9. Czopek, L. (red.) (1995) *Popularna encyklopedia powszechna*. Kraków: Oficyna Wydawnicza FOGRA, tom 5 „e-f”, tom 8 „k”.
10. Szymczak, M. (red.) (2002) *Słownik języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
11. Stępień, A. B. (1995) *Wstęp do filozofii*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.

Wykaz aktów prawnych

12. Uchwała nr IV/1/2013 Rady Miejskiej w Bieruniu z dnia 25 kwietnia 2013 r. w sprawie uchwalenia aktualizacji studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego miasta Bierunia. Dziennik Urzędowy Województwa Śląskiego, Katowice 2013.
13. Uchwała nr III/6/2016 Rady Miejskiej w Bieruniu z dnia 31 marca 2016 r. w sprawie utworzenia Zespołu parków kulturowych pod nazwami Park Kulturowy dla Obszaru Staromiejskiego i Park Kulturowy dla Obszaru Grobli. Dziennik Urzędowy Województwa Śląskiego, Katowice, dnia 18 kwietnia 2016 r., poz. 2285.
14. Uchwała nr III/7/2016 Rady Miejskiej w Bieruniu z dnia 31 marca 2016 r., w sprawie zatwierdzenia Planu ochrony Zespołu parków kulturowych pod nazwą Park Kulturowy dla Obszaru Staromiejskiego i Park Kulturowy dla Obszaru Grobli. Dziennik Urzędowy Województwa Śląskiego, Katowice, dnia 18 kwietnia 2016 r., poz. 2286.

The problems of beauty and the particular elements in landscape – case studies in the surroundings of the town of Bieruń

Abstract

The article presents the problems related to the beauty of particular elements in landscape. I have paid the attention to the issue of factors which also determine whether and in what case a given landscape element, especially the one that is a man-made product, may become a particular elements in the environment. The next question was how and to what extent the changes that take place there, will influence the element and in what way such changes will co-decide on it. An analysis of particular elements of the town of Bieruń landscape was carried out, they are as follows: the Mound, the urban layout with the most important town square – the market square, St. Valentine church next to which there is a cemetery and an adjacent square, the so-called St. Valentine square, the Krakowska Gate, the Opawska Gate, the Levee, as well as the remains of the former barn complex built just behind the dense buildings of the old part of the town.

Key words

beauty, landscape, particular elements in landscape, Bieruń

Irina Cheredina, Ekaterina Rybakova

Moscow Architectural Institute – State Academy

Północny Terminal Rzeczny w Moskwie. Zabytek historyczny i harmonia miejsca

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest historii: wstępu, upadku i odrodzenia unikatowego obiektu architektury radzieckiej lat 30. XX wieku, jakim jest Północny Terminal Rzeczny w Moskwie, dzieło architekta A. M. Rukhlyadeva. Terminal, otwarty dla publiczności w 1937 roku, był ostatnim akcentem okazałej konstrukcji – kanału Moskwa-Wołga. Użytkowe przeznaczenie kanału nie przeszkodziło w zastosowaniu jednego rozwiązania w odniesieniu do wszystkich jego konstrukcji technicznych i budynku terminalu – zespołu architektonicznego. Takie podejście do rozwoju Moskwy, według ogólnego planu przebudowy z 1935 roku, było charakterystyczne dla tamtych czasów. Artykuł omawia techniki, którymi posłużył się A. Rukhlyadev, projektując terminal, aby był otwarty, lekki i przyjazny dla użytkowników, subtelnie wkomponowany w krajobraz i wzbogacający jego otoczenie. To właśnie te cechy umożliwiły Terminalowi Rzecznemu włączenie się w bieg czasu i, po jego odbudowie, jego dalsze istnienie 84 lata po jego otwarciu.

Proces budowy terminalu sprawił, że włączono go do szeregu zabytków jako pomnik ofiar represji – budowniczych będących więźniami, którzy zginęli podczas budowy tego arcydzieła architektury.

Urok dzieła architektonicznego wraz z parkiem i rzeką stanowią podstawę harmonii i niepowtarzalności stworzonego otoczenia, które cechuje witalna energia doceniana przez licznych gości kompleksu Północnego Terminalu Rzecznego.

Słowa kluczowe

Północny Terminal Rzeczny, architektura radziecka, wpływ środowiska na człowieka, „duża miejsca”

Wstęp: historia Północnego Terminalu Rzecznego

Szczególnie w obecnych czasach mieszkańcy metropolii potrzebują miejsc, w których mogli by się zrelaksować i odprężyć. Jednym ze sposobów rozwiązania tego problemu jest architektura, która może wprowadzić harmonię w otaczającą ją przestrzeń, będzie koncentrować się na osobie i która stworzy „dużą miejsca” (Day, 1990, s. 12-13). Oczywiście takich miejsc jest niewiele. Można je jednak znaleźć w Moskwie. Jednym z nich jest Północny Terminal Rzeczny i przylegający do niego teren parku.

W latach 30. XX w., w marzeniach ludzi o idealnym mieście przyszłości, Moskwa była przedstawiana przez jej twórców jako wyjątkowa sto-

lica. Najprzystrojnniejsze place, najprostsze i najszersze ulice, bloki mieszkalne wtopione w zielen, wspaniałe zespoły składające się z unikalnych konstrukcji – takie miasto powstawało w świadomości mieszkańców i w intencjach architektów, którzy opracowali ogólny plan przebudowy stolicy. Jednak przy tak szybkim tempie przebudowy miasta i tak krótkim czasie realizacji, nie można było marzyć o uzyskaniu idealnego rezultatu. Ponad dekadę zajęła kompletna przebudowa Moskwy, która miała się przekształcić w majestatyczny zespół budowlany, składający się z podległych centrum kompleksów architektonicznych. Ale chęć zademonstrowania całemu światu zdobyczy socjalizmu była tak wielka, że pilna realizacja niektórych części przyszłości była po prostu nieunikniona. Każdy gmach użyteczności publicznej wznoszony w stolicy musiał nieść silny symboliczny przekaz. Miał on nie tylko zapewnić niepowtarzalność tworzonego zespołu, ale także stać się godną uwagi częścią pięknego miasta przyszłości, wskazując na jego przyszłą wielkość.

Do takich obiektów z lat 30. XX wieku należy Północny Terminal Rieczny (1937, arch. A. Rukhlyadev) (fot. 1). Ostatnim akcentem tej wielkiej konstrukcji hydrotechnicznej był kanał Moskwa-Wołga, którego budowa przekształciła się w masowy grób, w większości bezimiennych bohaterów, wszystkich tych, którzy wpadli pomiędzy kamienie młyńskie wielkich projektów budowlanych socjalizmu.

Budowa Północnego Terminalu Riecznego, która, ku gorzkiej ironii losu, realizowana była w większości rękami więźniów, miała stać się jednym z symboli pomyślności i nowego życia, które oficjalnie proklamowano w tamtych latach. Życia na luzie, radosnego, a nawet nieco cieplejszego (jak gdyby promyki życia mogły zmienić zimny klimat stolicy). Projekt architektoniczny budowli stworzył A. Rukhlyadev, przekonany, że tworzy przysz-



*Fot. 1. Północny Terminal Rieczny w 1950 r.
Źródło: (zdjęcie z archiwum moskiewskiego, lata 50. XX wieku)*

łość, która powinna zachwycać ludzi swoim pięknem i harmonią przez wiele lat. Stąd bierze się lekkość podcieni, przejrzystość krużganków, delikatny rysunek iglicy, staranne wykonanie detali i całej konstrukcji.

Piękno tego miejsca

Terminal rzeczny miał pełnić nie tylko funkcję użytkową, ale także służyć do celów rekreacji kulturowej mieszkańców (okazywanie „radości życia w socjalizmie” było też cechą charakterystyczną tamtych czasów). W podejściu do stworzenia tej konstrukcji wyraźnie dominował liryczny obraz literacki: stojący przy moło dwupokładowy statek z wysokim masztem. Stąd też środki wybrane do uzyskania rozwiązania mającego charakter obrazkowy, detale konstrukcyjne i techniki zastosowane przez architekta A. Rukhlyadeva były również zgodne z duchem czasu i zmianami w trendach architektury lat 30. XX wieku. Elementy kompleksu – krużganki, otwarta weranda na płaskim dachu, woda w fontannach, rzeźby, detale dekoracyjne i obrazy – wszystko to miało przyczynić się do stworzenia specjalnych symboli i nadania im znaczenia, podyktowanych ideologią tamtych czasów, której głównym zadaniem było odzwierciedlać „triumfalny marsz socjalizmu”.

Architektura Terminalu Rzecznego jest niezwykła i wciąż zadziwia obserwatorów. Obraz stworzony przez architekta pozostaje na długo w pamięci tych, którzy ujrzeni ten budynek. Mistrzowi udało się stworzyć monumentalną, a zarazem lekką konstrukcję, dobrać techniki dopracowywania detali i nie tylko zaspokoić potrzeby swojej epoki, ale także stworzyć jeden z jej symboli (Rukhlyadev, 1937, s. 16).

Terminal to symetryczny, długi i prostokątny budynek (jego długość wynosi 150 m), zaokrąglony na końcach, gdzie otwarte kolumnady otaczają dziedzińce. Część centralną podkreślają portale z trzema masywnymi łukami, na powierzchni których zainstalowanych jest 12 półtorametrowych tond z ceramiki polichromowanej (od strony parku i od strony rzeki). Jedną z autorów i zarazem osobą kierującą pracami zespołu rzeźbiarzy była Natalia Danko. Przypomniała, że „tematyka naszych płaskorzeźb na dużych planszach była specyficzna, zgodnie z zatwierdzoną listą... Wyrzeźbiliśmy wielowymiarowe, fraktalne płaskorzeźby, z dużą ilością szczegółów – *Tama Dniepru, Wielkie piece, Parowóz, Plac Czerwony*. Można je oglądać tylko z bliska”. Jak przystało na prawdziwą artystkę, N. Danko była bardzo wymagająca w swojej pracy, którą rzeczywiście wykonała perfekcyjnie. Z bliska każdy panel to kompletna, głęboka i wielowymiarowa kompozycja, którą mistrzowie elegancko wpisali w okrąg. Z daleka, obrazy widoczne są dzięki wkomponowanym kolorowym elementom dekoracyjnym, które łągodzą potęgę ściany i zdobią łuki, podczas gdy z bliska, są to prawdziwe

obrazy, indywidualne dzieła sztuki, które wymagają dokładnej obserwacji. To jedna z udanych prób wprowadzenia kolorowej majoliki do zewnętrznego projektu budynku użyteczności publicznej. Warto wspomnieć, że wśród obiektów architektonicznych przedstawionych na planszach, oprócz Kremla i Placu Czerwonego z mauzoleum, zlecono rzeźbiarzom wykonanie wizerunków najważniejszych budowli lat 30. XX wieku. Lista tych budynków mówi sama za siebie: Dneproges (wybitny obiekt hydrotechniczny), Pałac Rad – budynek-widmo, który nigdy nie został zbudowany, ale przez wiele lat był wyznacznikiem rozwoju całej radzieckiej architektury. Centralny Akademicki Teatr Armii Rosyjskiej – pałac, symbol potęgi i niezwyciężoności armii sowieckiej, gdzie nie tylko sam plan budynku był pięcioramienną gwiazdą, ale nawet otaczające ją na obwodzie kolumny miały jej kształt. I wreszcie jedna ze stacji metra, wyjątkowe osiągnięcie i duma swoich czasów: Kijewskaja, podziemny pałac, który ukazuje bogactwo i potęgę systemu socjalistycznego. Nie ma wątpliwości, że Terminal Rzeczny zaprojektowano jako kolejne ogniwo tego doskonałego łańcucha. Obraz pięknego pałacu po prostu unosił się w powietrzu, narzucając rozwiązanie architektoniczne kompleksu.

Środek symetrycznej kompozycji wyznacza czterokondygnacyjna wieża z iglicą. Każda z jej kondygnacji ozdobiona jest układem detali architektonicznych i rzeźbiarskich. Plastyczność form tworzą uporządkowane detale: gzymsy, pręty, wsporniki. Na rogach pierwszej kondygnacji znajdują się odlane w betonie postacie: dziewczyna z południa z koszem winogron, żołnierz Armii Czerwonej, marynarz Marynarki Wojennej ZSRR i młodzieniec z północy.

Kolejną kondygnację, ze wszystkich czterech stron, zdobią tworzące kompozycje: kute metalowe kotwice i wstążki, a nad nimi znajduje się zegar z kurantami, które miały wzbogacić symboliczne rozwiązanie konstrukcyjne budynku nie tylko pod względem wyglądu, ale także i dźwięku. Zegar bił co 15, 30 i 60 minut. Według jednej z miejskich legend, w latach 30. XX wieku wykonano instalację zespołu 7 dzwonów wieżowych, które zostały usunięte ze zniszczonego Soboru Chrystusa Zbawiciela. Nie udokumentowano tego, czy pomysł przeniesienia dzwonów został zrealizowany, ale to oczywiste, że wielu wierzyło, że głos pokonanego symbolu dawnego życia (świątyni) wciąż rozbrzmiewał z nowej „dzwonnicy”.

Ostatnia kondygnacja kończy się wysoką iglicą zwieńczoną gwiazdą, wykonaną podobnie jak gwiazdy na kremlofskich wieżach (wysokość nad poziomem gruntu 75 metrów). Zgodnie z planem autora, iglica była ruchoma i pod koniec okresu nawigacyjnego była chowana do wnętrza wieży za pomocą specjalnej windy.

A. Rukhlyadev zastosował wiele ciekawych technik przy tworzeniu budynku terminalu. Budynek zbudowany został na żelbetowym fundamencie palowym, który posadowiono na luźnym gruncie, co pozwoliło na wyniesienie go ponad otaczający teren, czyniąc dominującym elementem kompleksu. Na podstawie ukształtowania terenu, autor projektu autostrady leningradzkiej stworzył budynek dwukondygnacyjny, a od strony rzeki – trzykondygnacyjny, w którym w dolnej części mieszczą się pomieszczenia gospodarcze. Pierwsze piętro stacji otoczone jest kolumnadą, drugie piętro – podcieniem. Nad podcieniem znajduje się płaski dach, który latem pełnił funkcję otwartego tarasu z balustradą. Na specjalnych postumentach zastosowano nietypowe kształty przypominające świetliste lampy wiszące. Ławki wykonano według szkiców autora, a wokół nich ustawiono ławki otaczające przewody wentylacyjne.

Atrakcją tarasu, poza samą architekturą terminalu, był niewątpliwie widok na rzekę i zacumowane przy molo statki. Do spacerów służyły otwarte krużganki otaczające stację, a od strony elewacji nad rzeką, za kolumnadą, roztawiono stoły restauracji, której kuchnia znajdowała się na II piętrze. Urlopowicze mogli nie tylko zjeść pyszne jedzenie (kiedyś restauracja słynęła z kuchni rybnej), ale także nacieszyć się widokiem wody i poczuć jej chłód.

Techniki zastosowane podczas planowania przestrzennego budynku miały wyrażnie na celu stworzenie w kompleksie ciepłej, letniej atmosfery, przywołującej skojarzenia ze słynnymi południowymi kurortami.

Powierzchnię dachu pokryto asfaltem z inkrustacjami z różowego marmuru, tworząc piękny geometryczny wzór.

Na tworzących półokrąg słupach końcowych utworzono otwarte przestrzenie spacerowe, a także taras otoczony balustradą z nawierzchnią asfaltową i inkrustacjami. Wewnątrz kolumnad krużganków znajdują się otwarte dziedzińce, pośrodku których można znaleźć małe fontanny z rzeźbami. Na południowym dziedzińcu są delfiny z brązu (rzeźbiarz I. Jefimow), natomiast na północnym – marmurowe niedźwiedzie polarne, nad którymi latały odlewane z brązu nury i gęsi (dzieło rzeźbiarza L. Kardaszewa).

Według autora projektu, terminal został zaprojektowany z uwzględnieniem maksymalnego ruchu podczas okresu nawigacyjnego (Rukhlyadev, 1937, s. 19). Projekt przewiduje pobyt w nim jednocześnie 430 osób. Plan budynku jest bardzo przejrzysty i przemyślnie zaprojektowany. W centralnej części znajdują się lobby i kasy biletowe. Centralna sala-przedsiónek z herbami republik radzieckich wykonana jest z kolorowego szkła (podobnie jak witraż), umieszczonego na górnym obwodzie ścian, zwanych stemplami. Po bokach sali z herbami znajdują się cztery ogromne pylony, na których opiera się wieża terminalu. Pomiędzy pylonami znajduje się strop kase-

tonowy z obrazem. Na lewo od sali centralnej znajdowała się mała poczekalnia dla osób o szczególnych potrzebach, a obok znajdowała się sala dla funkcjonariuszy NKWD. Bliżej holu znajdowała się poczta i stacja telegraficzna, na prawo od części centralnej były pomieszczenia naczelnika i oficera dyżurnego, ośrodek propagandy, restauracja i bufet. Główna poczekalnia znajdowała się na piętrze. Przestrzeń wewnętrzna budowli zdaje się płynąć w obu kierunkach z obszernej sali herbowej wąskimi przejściami, by ponownie rozlać się na krańcach budynku, po sam szczyt wypełniając całą jego objętość.

Wnętrza Terminalu Rzecznego wyróżniały subtelne i starannie wykonane detale. Dekoracyjne elementy zostały wykonane przy zachowaniu bardzo wysokich standardów, a wzory okładzin ściennych z marmuru i parkietów zostały starannie dobrane, co nadało budynkowi szczególnej elegancji i powagi. Na kamiennych posadzkach wszystkich kondygnacji budynku, także niższych o charakterze technicznym, których układ podkreśla przestrzenne rozmieszczenie sal, zastosowano duże wzory geometryczne, które optycznie je powiększają.

Wszystkie pomieszczenia główne mają stropy kasetonowe (lobby, sala restauracyjna itp.) z polichromiami. Nawet detale o najbardziej użytkowym charakterze, takie jak kratki wentylacyjne i obudowy grzejników, zostały wykonane w sposób artystyczny. Sala restauracyjna charakteryzowała się szczególną dbałością o wystrój i detale. W pomieszczeniu tym zainstalowano dwa źródła światła i cienkościenne sklepienie, powłokę żelbetową ze stropem kasetonowym pośrodku. Na stropie kasetonowym artyści przedstawili ptaki morskie i rzeczne w locie, a na łukach okrągłe medaliony, otoczone misternie wykonanymi stiukami przedstawiającymi statki – od żaglówek po parowce.

Na gzymsach i stropach w korytarzach i w innych pomieszczeniach stacji znaleźć można polichromie, stiuki. A w pomieszczeniu przeznaczonym dla matki i dziecka, znajdującym się na ostatnim piętrze, zarówno na stropie, jak i na ścianach, namalowano obrazy przedstawiające motywy zaczerpnięte z baśni dla dzieci.

We wszystkich pokojach zastosowano różne lampy miedziane, wykonane specjalnie według szkiców A. Rukhlyadeva, z wzorzystym mleczno-białym szkłem, a ich kształt i wzór różnił się w zależności od cech wystroju każdego pomieszczenia.

Projektant wkomponował w architekturę budynku dzieła rzeźby trójwymiarowej, dekoracje stiukowe, obrazy, ceramikę i witraże. Terminal Rieczny jest przykładem typowej architektury lat 30. XX wieku, przykładem syntezy różnych rodzajów sztuki, przykładem tego, jak odpowiednio dobrane i pięknie wykonane detale uzupełniają i wzbogacają główną ideę

architektoniczną. Nie występuje tu nadmiar detali, są one wykorzystywane w sposób subtelny i harmonijny. To zupełnie wyjątkowy obiekt, unikalny zabytek historyczny, kultury i architektoniczny, którego ochrona jest ważna nie tylko dla Moskwy, ale i dla całej Rosji.

Wody zapomnienia

Przez większość czasu Północny Terminal Rieczny był wykorzystywany zgodnie ze swoim pierwotnym przeznaczeniem jako obiekt infrastruktury transportowej. Był przede wszystkim wykorzystywany do obsługi ruchu pasażerskiego, a po wojnie stał się miejscem ruchu turystycznego. Na początku lat 70. XX wieku nastąpił stopniowy spadek ruchu pasażerskiego, a kompleks stawał się coraz mniej popularny. Przed igrzyskami olimpijskimi w 1980 r. remonty kosmetyczne przeprowadzano „w pośpiechu”, nie biorąc pod uwagę historycznej wartości budynku. Rezultatem było nieostrożne malowanie pęknięć i oryginalnego wykończenia elewacji.

Gwałtowny spadek ruchu rzecznoego nastąpił w latach 90. XX wieku: nie budowano już nowych statków, a stare stały się własnością prywatną. W tym trudnym okresie zastoju w budynku terminalu znajdowały się kramy i budki handlowe, a niektóre, niegdyś główne sale wykorzystywano jako magazyny mebli i składy. Do 2010 roku Północny Terminal Rieczny, jeden z najbardziej rozpoznawalnych symboli Moskwy, popadał w ruinę i był zamknięty dla zwiedzających. Budynek był przechylony, ściany popękane, elewacje się zapadały, z fontann zniknęły rzeźby, alejki spacerowe były zarosnięte trawą i krzewami (fot. 2). Dopiero w 2015 roku miasto odzyskało obiekt, co zrodziło nadzieję na to, że zostanie odbudowany.

Do 2017 roku zamknięty i opuszczony Terminal Rieczny wciąż niszczał. Jednak rok ten był punktem zwrotnym w historii legendarnego dzieła sztuki: postanowiono go odbudować. Głównym celem przebudowy było przywrócenie kompleksowi jego pierwotnego wyglądu. Ułatwiła to zachowana w dużej ilości historyczna dokumentacja budowlana, rysunki i schematy fragmentów dekoracyjnych zawierające objaśnienia i opis metod ich wytwarzania (Morozova, 2020, s. 22).

Przebudowa i nowe życie Północnego Terminalu Riecznego

Zakrojone na szeroką skalę prace badawcze i restauratorskie rozpoczęły się w 2018 roku. Wzięło w nich udział ponad czterystu specjalistów, w tym historycy, konserwatorzy, architekci, inżynierowie, projektanci, artyści, technologowie, geolodzy, specjaliści ds. zezwoleń i wielu innych. Podstawowym zadaniem było wyeliminowanie problemu osuwania się budynku

w kierunku rzeki i zabezpieczenie elewacji przed zawaleniem. W tym celu wykonano szereg prac mających na celu eliminację zagrożeń: ustabilizowano grunt, wzmocniono fundamenty i konstrukcje wsporcze oraz zapewniono łączność. Podjęto kroki w celu przywrócenia dawnego wyglądu Terminalu Rzecznego zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz. Na podstawie archiwalnych fotografii odtworzono utraconą dekorację listwową i pokrycie elewacji (w okresie sowieckim zamiast oryginalnego szarego tynku terrazytowego stosowano jasnoniebieską farbę). Odrestaurowano balustrady, pokrycia krużganków oraz użytkowy taras na dachu. Na podstawie starych rysunków dokonano zmian w otworach okiennych i drzwiowych. Odrestaurowano i zrekonstruowano również 24 unikatowe ceramiczne płyty z tondami autorstwa N. Danko, które zdobią elewację stacji. Oczyszczono je, pomalowano na nowo i ponownie poddano wypalaniu, po czym, po raz kolejny zaprezentowano je publiczności w całej okazałości.

Odtworzono także strukturę planistyczną budynku. Wnętrza terminalu zyskały swój dawny wygląd. Na podstawie archiwalnych rysunków, na ścianach i oknach sali centralnej odtworzono herby byłych republik radzieckich. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności konserwatorzy znaleźli magazyn z zachowanymi zapasowymi kloszami, dzięki czemu żyrandol sali centralnej w pełni odpowiada swojemu dawnemu wyglądowi. W pozostałych pomieszczeniach artyści odtworzyli oryginalne zdobienia ścian, przywracając utracone elementy stiukowe. Wszystkie zachowane i odrestaurowane oprawy oświetleniowe zostały przystosowane do nowoczesnej instalacji elektrycznej. Dawna poczekalnia dla specjalnych gości została przekształcona w luksusową salę, wyposażoną w antyczne meble, wzorowane na meblach z lat 30. XX wieku. Pomieszczenie to zostało nazwane „biurem Stalina”, tworząc tym samym nową miejską legendę, pomimo tego, że Stalin nigdy w tym miejscu nie był. Architekci skupili się więc na koncepcji „ducha miejsca”, odwołując się do jego kontekstu kulturowego i historycznego. W tym przypadku mamy do czynienia z dwojakim postrzeganiem zabytku. Z jednej strony, jest to hołd dla architektonicznego rozkwitu stolicy, z drugiej, dla strasznych czasów sowieckiego totalitaryzmu i masowych represji (Morozova, 2018, s. 9). Nawet w tak harmonijnym miejscu ludzie nie powinni zapominać o tragicznych przeżyciach i wydarzeniach XX wieku.

Do czasu odbudowy dwie słynne fontanny „Północna” i „Południowa” były w opłakanym stanie. Z 9 delfinów południowej fontanny zachowały się tylko 3, które, rozłożone na części, leżały na wyjątkowo dobrze zachowanej misie (Gajnutdinova, dostęp: 2021 r.). Nury z fontanny północnej zniknęły, a marmurowe niedźwiedzie polarne pokrywały pęknięcia i odpryski (fot. 3). Na szczęście brakujące delfiny odnaleziono w składach stacji i wysłano do warsztatu, w celu dalszego ich odnowienia. Nury zostały zrekonstruowane



*Fot. 2. Północny Terminal Rieczny w 2007 r.
Źródło: (fot. I. Cheredina)*



*Fot. 3. Słynne fontanny „Północ” i „Południe” w 2007 r.
Źródło: (fot. I. Cheredina)*



*Fot. 4. Fontanny „Północ” i „Południe” po rekonstrukcji w 2020 r.
Źródło: (fot. E. Rybakova)*

na podstawie rysunków i archiwalnych fotografii. Oprócz dwóch głównych fontann, zrekonstruowano dwie małe fontanny znajdujące się w niewielkich półkolistych niszach na parterze od strony rzeki. Dzięki zrealizowanym pracom konserwatorskim, zwiedzający mogą zobaczyć fontanny działające po rekonstrukcji w swej pierwotnej formie (fot. 4).

Ważnym wydarzeniem była renowacja wysuwanej 27-metrowej iglicy. Znajdująca się na niej słynna gwiazda przewodnia została zdemontowana i usunięto z niej osad. Wymieniono tylko 17 z 741 uralskich kamieni szlachetnych (kryształ górski, ametyst, kwarc) na młocie i sierpce (zostały zgubione i uszkodzone podczas eksploatacji). Dzięki rekonstrukcji zwiedzający ponownie będą mogli zobaczyć unikalny widok ruchomej iglicy. W tym miejscu warto wspomnieć, że w okresie sowieckim zjawisko to miało miejsce tylko kilka razy: podczas otwarcia w 1937 r., w 1941 r. podczas wojny, po jej zakończeniu oraz na cześć obchodów 850-lecia stolicy.

Podczas renowacji odrestaurowano również stare dzwony wieżowe, których wygląd przez wiele lat użytkowania uległ pogorszeniu: wyczyszczono tarcze zegarowe i przywrócono ich pierwotny wygląd. Niestety oryginalny mechanizm zegarowy zaginął, więc w latach 90. XX wieku zastąpiono go elektronicznym, niewymagającym ciągłego nakręcania. Obecnie zegar ten został ponownie zmodernizowany, a na tarczę powróciły oryginalne nakładki w kształcie słońca. Odrestaurowano również słynne kotwice, które znajdowały się pod zegarem, i umieszczono je na dawne miejsce.

Rzeźby pochodzące z czterech rogów wieży (żołnierz Armii Czerwonej, marynarz, dziewczyna z południa, chłopiec z północy) były na początku renowacji w złym stanie: złuszczała się z nich powłoka, odslaniając szary beton. Postacie były popękane, straciły niektóre części, a metalowa rama była zardzewiała. W obawie o ich dalsze bezpieczeństwo, konserwatorzy wykonali z rzeźb formy i odlano przy ich użyciu nowe betonowe figury. Oryginalne rzeźby zostaną w późniejszym czasie wystawione w Muzeum Kanału Moskiewskiego, którego otwarcie planowane jest w najbliższej przyszłości.

Dużo uwagi poświęcono odtworzeniu i wprowadzeniu ulepszeń na terenie parku oraz wału przylegającego do stacji. Według projektu inż. T. Szafrąńskiego, w latach 1937-38 utworzono rozległy park o kompozycji osiowej i układzie alejek krzyżujących się pod kątem prostym. Przez lata park zachował swoją dawną strukturę planistyczną, jednak wiele jego elementów i małych form architektonicznych uległo zniszczeniu lub utraceniu. Na podstawie historycznych fotografii i zachowanych rysunków zrekonstruowano prawie całkowicie zniszczone fontanny, ogrodzenia i posągi. Cokół betonowej figury „Droga wodna”, wykonanej przez rzeźbiarza Y. Kuna w 1937 roku, nie był w stanie zachować nośności i został wymieniony.

Rzeźba została odrestaurowana, statek w rękach dziewczyny pomalowano na kolor niebieski. W celu wzbogacenia krajobrazu, w parku posadzono kwiaty na rabatach oraz drzewa i krzewy.

Osobnym projektem było kompleksowe ulepszenie wału, którego długość wynosi około 1,5 km. W przypadku jego konstrukcji i bruku zastosowano „kolory rzeki”: biały, szary, beżowy. Małe formy architektoniczne (ławki w formie kamieni, drewniane tarasy przy zbiornikach wodnych i rabaty kwiatowe) nadają temu kompleksowi wyjątkowy klimat, idealny do spacerów (Revzin, 2019, s. 27). W południowej części parku planowana jest budowa strefy rekreacyjnej z trzema basenami. W części północnej ma powstać kino letnie i amfiteatr mieszczący 100 osób. Jako atrakcję dla zwiedzających na wale umieszczono miniaturę Kanału Moskiewskiego ze starannie wykonanymi detalami. Nowo wyremontowana stacja wraz z otaczającym ją parkiem krajobrazowym ma służyć nie tylko w okresie nawigacyjnym, ale także przez cały sezon. Do 2023 roku, dla wygody obywateli, planowane jest połączenie stacji metra Rechnoy Vokzal i Skhodnenskaya po drugiej stronie zbiornika Chimki kolejką linową.



*Fot. 5. Północny Terminal Rieczny w 2020 r.
Źródło: (fot. E. Rybakova)*

Podsumowanie

Dzięki pracom konserwatorskim, Północny Terminal Rieczny odrodził się nie tylko jako unikatowy obiekt architektury komunikacyjnej, ale także jako miejsce wypoczynku mieszkańców, gości i turystów (fot. 5). Stacja rzeczna, podobnie jak wiele budynków użyteczności publicznej, jest żywym przykładem ideologii okresu stalinowskiego wyrażonej za pomocą architektury. Dwoistość kompleksu wyraźnie ujawnia się na przykładzie historii stacji: z jednej strony jego, przepych prezentuje bogactwo i potęgę

systemu totalitarnego, z drugiej, stacja to wspaniałe dzieło architektury, najwspanialszy zabytek swoich czasów, którego estetyka wciąż obserwatora w wyjątkowy świat, wypiera myśli o miejskim życiu: nakłania do spędzenia czasu w odosobnieniu w pięknym parku, nacieszenia się jego pięknem; spacerów przez otwarte krużganki; przechadzki po dachu Pałacu, skąd roztaczają się piękne widoki na nabrzeże i cumujące statki. Po epoce całkowitego zapomnienia kompleks Północnego Terminalu Rzecznego ponownie przeżywa okres pomyślności, stając się jedną z ulubionych atrakcji mieszkańców miasta. Otwiera to wiele możliwości oddziaływania środowiska na ludzi (Day, 1990, s. 10). Wał i park, jako miejsce spacerów, refleksji i kontemplacji, mogą pomóc mieszkańcom hałaśliwej metropolii набrać dystansu do swoich problemów. Odbicie nieba w zwierciadle wody przypomina scenę, której akcję można obserwować z luksusowej widowni, jaką staje się budynek Terminala Rzecznego. Krajobraz i woda w połączeniu z architekturą tworzą podstawę harmonii i niepowtarzalności tego miejsca.

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Day, C. (1990) *Places of the Soul: Architecture and Environmental Design as a Healing Art*. London: The Aquarian Press.
2. Morozova, J. (2020) 'Pod schastlivoj zvezdoj'. *Moskovskoe nasledie*, nr 2 (68), s. 21-26.
3. Revzin, G. (2019) *Kak ustroen gorod: 36 jesse po filosofii urbanistiki*. Moskwa: Strelka Press.
4. Rukhlyadev, A. M. (1937) 'Rechnoj vokzal v Himkah'. *Stroitel'stvo Moskvy*, nr 5, s. 14-19.
5. Samover, N. V. (2018) 'Trudnoe nasledie kak Vsemirnoe: Rossija v kontekste mezhdunarodnogo opyta'. *Zhurnal instituta nasledija*, nr 3 (14).

Wykaz źródeł internetowych

6. Gajnutdinova, A. 'Mify i legendy Severnogo Rechnogo vokzala'. *Strelka mag*. [Zasób elektroniczny], dostępny: <https://strelkamag.com/ru/article/mify-i-legendy-severnogo-rechnogo-vokzala>, (dostęp 23 stycznia 2021).

The Northern River Terminal in Moscow. A historical monument and harmony of the place

Abstract

The article is devoted to history the: the rise, fall and revival of a unique object of Soviet architecture of the 1930s, the Northern River Terminal in Moscow, built by the architect A. M. Rukhlyadev. The terminal, opened to the public in 1937, was the last accent of the grandiose construction – the Moscow-Volga canal. The utilitarian purpose of the canal did not prevent the implementation of one solution for all its technical structures and the Terminal building – an architectural ensemble. This approach to the development of Moscow according with the Master Plan of 1935 was a characteristic of the time. The article discusses the techniques by which A. Rukhlyadev designed the Terminal, making it open, light and user-friendly, subtly integrated into the landscape and enriching its surroundings. It was these features that allowed the River Terminal to join the flow of time and, after restoration, to continue its existence 84 years after its opening.

The construction process of the current Terminal has placed it in a series of historical sites, as a memorial to the victims of repression, builders-prisoners who died during the construction of this architectural masterpiece.

The charm of the architectural image, together with the park and the river, form the basis of the harmony and uniqueness of the created environment, which is characterised by a vital energy that is appreciated by the numerous visitors of the Northern River Terminal complex.

Key words

the Northern River Terminal, Soviet architecture, influence of the environment on a person, ‘the soul of place’

Irakli Kvaraia, Inga Iremashvili, Liana Giorgobiani

Georgian Technical University

Adam Ujma

Politechnika Częstochowska

Rekonstrukcja obiektów dziedzictwa historyczno-architektonicznego na terenie miasta Tbilisi

Streszczenie

Artykuł dotyczy przeprowadzonej w ostatnich latach rekonstrukcji niektórych obiektów dziedzictwa historyczno-architektonicznego na terenie miasta Tbilisi, z zachowaniem ich formy elewacji i detali architektonicznych. Taki sposób przedłużania „życia technicznego” starych budynków w Tbilisi sięga lat 70. XX w. W szczególności dążono do zachowania elewacji, która jest swoistym „obliczem” budynków. W starej części miasta systematycznie prowadzono prace mające na celu odtworzenie tradycyjnych, charakterystycznych budynków o niskiej zabudowie z otwartymi balkonami. Rewitalizacja i rekonstrukcja starych dzielnic miasta z powodzeniem realizowane są do dziś. Zapewniło to w dużej mierze architektoniczny wygląd, piękno i charakter stolicy, z których Gruzja od dawna słynie poza swoimi granicami. Gruntownie odnowiono wiele znanych budynków (Teatr Opery i Baletu, Teatr Rustaveli, Uniwersytet Państwowy w Tbilisi itp.). Często jednak konieczne jest wprowadzenie zmiany przeznaczenia funkcjonalnego obiektów dziedzictwa historyczno-kulturowego wraz z przekształceniem całej ich przestrzeni wewnętrznej. Proces ten opisano w dalszej części artykułu.

Słowa kluczowe

dziedzictwo architektoniczne, rekonstrukcja, elewacja, renowacja, konserwacja, wzmocnienie

Wprowadzenie

Jedną z podstawowych zasad urbanistyki światowych stolic kulturowych jest obowiązkowa konserwacja obiektów dziedzictwa historyczno-architektonicznego poprzez ich renowację, rekonstrukcję lub odbudowę. Takie podejście nie tylko przedłuża żywotność poszczególnych budynków i budowli, ale także zachowuje tradycyjny charakter całego miasta. Prace te często pozwalają podkreślić piękno i formę elementów dekoracyjno-architektonicznych. W większości przypadków detale, które uległy uszkodzeniu lub zostały utracone, można odtworzyć. Działania te mają charakter zarówno patriotyczny, jak i przyciągają turystów oraz nowych inwestorów, co jest ważne dla ożywienia gospodarczego, społecznego i kulturalnego każdego kraju. Ochrona obiektów dziedzictwa historyczno-kulturowego od dawna

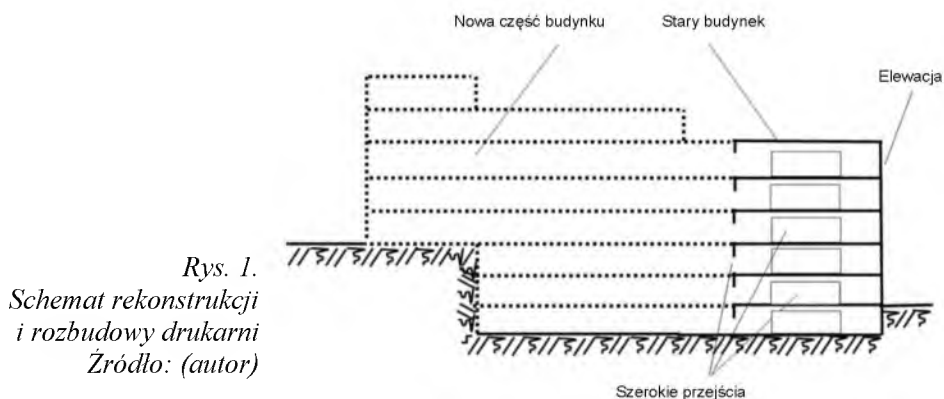
uważana jest za zadanie o znaczeniu ogólnokrajowym. Jednak trudno jest znaleźć przykłady udanej adaptacji starych budynków do nowoczesnego stylu. Należy również zauważyć, że z reguły większość obiektów dziedzictwa historyczno-kulturowego znajduje się w centralnych częściach miast. Skumulowane doświadczenia w zakresie rekonstrukcji centrów różnych miast na świecie pokazują, że ponowne wykorzystanie zabytków często nie daje pożądanego efektu społeczno-gospodarczego. Coraz częściej zachodzi konieczność adaptacji takich obiektów, wyróżniających się nietypowymi rozwiązaniami funkcjonalnymi, odbiegającymi od współczesnych wymagań i ponadprzeciętnymi walorami estetycznymi do nowych celów (centra handlowe, hotele, restauracje, obiekty turystyczne itp.). Działania takie powinny opierać się na zasadzie zachowania w największym stopniu formy, wyglądu zewnętrznego, estetyki i piękna obiektu, który zachował się przez lata funkcjonowania.

Przykłady rekonstrukcji wybranych budynków historycznych w Tbilisi

We współczesnym społeczeństwie zabytkowe budynki w centrach miast są konserwowane, m.in. poprzez ich odbudowę, oraz dostosowywane do potrzeb i nowych wymogów. Często projekt rekonstrukcji zakłada całkowitą rozbórkę zabytkowego budynku stwarzającego zagrożenie, z zachowaniem tylko jego frontowej elewacji. W tym przypadku nawet taka częściowa odbudowa zabytku pozwala podkreślić jego wartość estetyczną lub historyczną. Generalnie nie ma jednego sposobu na rekonstrukcję zabytków. Pod wieloma względami zależy to od rozwoju infrastruktury centrum miasta, najważniejszego miejsca, które przyciąga i motywuje zarówno gości, jak i mieszkańców. Dlatego rekonstrukcja każdego historycznego obiektu architektonicznego wymaga indywidualnego, starannie dobranego i drobiazgowego podejścia. Jednocześnie zawsze głównym zadaniem jest zachowanie oryginalnej formy architektonicznej, elementów ukazujących piękno detali i całych elewacji, ponieważ zmiana w zakresie ich funkcji zależy od zmieniających się interesów właścicieli lub władz miejskich. Przykładem jest rekonstrukcja kilku obiektów dziedzictwa historyczno-kulturowego w centrum Tbilisi, które są kompletnym ucieleśnieniem i integralną częścią historii swoich czasów (Chainikova, 2017; Korotaeva, Malyarov, 2018; Kvaraia, 2019; Imnadze, Chubinidze, 2016; Salukvadze, Bidzinashvili, 2017).

Rekonstrukcja i rozbudowa drukarni gazety „Zarya Vostoka” przy alei św. Rustaveli w centrum miasta była pierwszym przedsięwzięciem radykalnej zmiany przeznaczenia funkcjonalnego obiektu historycznego. Wielokondygnacyjny budynek przemysłowy, wybudowany w 1938 r. w stylu konstruktywistycznym (architekt D. Chisliev), na początku XXI wieku przestał zupeł-

nie spełniać swoje przeznaczenie funkcjonalne i z czasem pojawił się pomysł przekształcenia pięknego, raczej dobrze zachowanego budynku, w duże centrum handlowe „Merani”. Jednocześnie warunkiem koniecznym do jego przebudowy było całkowite zachowanie oryginalnej elewacji budynku, gdyż jest to jedno z najrzadszych rozwiązań architektonicznych tego stylu w Tbilisi. Nowy projekt, oprócz odbudowy i rekonstrukcji samego budynku drukarni, przewidywał zaaranżowanie szerokich przejść w ślepych ścianach ceglanych istniejącego budynku oraz jego późniejsze połączenie z nowo wzniesionym budynkiem o konstrukcji żelbetowej. O rekonstrukcji tego budynku zdecydował brak miejsca na budowę nowoczesnego centrum handlowego, którego miasto naprawdę potrzebowało. Dobudówka to zupełnie nowy budynek, kilkakrotnie większy od powierzchni drukarni, który powstał na dziedzińcu, co przedstawia schemat widoczny na rysunku 1.



Należy zauważyć, że w celu pełnego zespolenia starej i nowej zabudowy, stary mur ceglany o grubości ponad 100 cm został zastąpiony ścianą żelbetową o grubości 30 cm. W tej ścianie zorganizowano odpowiednie przejścia ze starej części budynku do nowej, co sprawiło, że połączony budynek postrzega się w pełni jako pełniący jedną funkcję. W trakcie rekonstrukcji w starym budynku prowadzono prace mające na celu wzmocnienie wszystkich konstrukcji nośnych oraz wymieniono wszystkie przestarzałe części i elementy elewacji (balustrady, okna, drzwi itp.). Dodatkowo, ze względu na walory historyczne i estetyczne, całkowicie odnowiono pierwotny tynk terrazytowy elewacji. Wcześniej był on wielokrotnie naprawiany i malowany w prymitywny sposób. Nawiązując do pierwotnego projektu elewacji zewnętrznej budynku, ten sam rodzaj tynku zastosowano na elewacji dobudowanej części, aby nadać jej podobny wygląd (Davitaia, Valishvili 2015; Kvaraia, 2016; Kvaraia, Khanchashvili, 2013; Zolotozubov, Bezgodov, 2014). Centrum handlowe „Merani” zostało otwarte w 2014 roku (fot. 1).

*Fot. 1.
Centrum handlowe „Merani” po
rekonstrukcji i rozbudowie
Źródło: (autor)*



Rekonstrukcja i rozbudowa dawnego gmachu Ministerstwa Rolnictwa Gruzji została przeprowadzona prawie w ten sam sposób, ale z jedną bardzo ważną różnicą. Aby zachować pierwotną fasadę zabytkowego budynku, zbudowanego w latach 50. ubiegłego wieku, charakterystycznego dla okresu rozwiniętego socjalizmu, należało pozostawić nienaruszony dość szeroki jego fragment, równoległy do głównej ulicy (fot. 2).

Po wyburzeniu reszty budynku na opuszczonym terenie i na dziedzińcu budynku zbudowano konstrukcję szkieletową z żelbetonu. Po zintegrowaniu jego konstrukcji z elewacją dawnego budynku rozpoczęto prace przy elewacji. W celu zapewnienia odpowiedniego efektu wizualnego, zlicowano je z istniejącą elewacją wykonaną z bolniańskich płyt tufowych (fot. 3).

Całkowite zakończenie rekonstrukcji i osiągnięcie odpowiedniego efektu estetycznego, poprawiającego możliwości wykorzystania przestrzeni w zabudowie miejskiej, planowane jest na 2022 rok. Powstanie tam 5-gwiazdkowy, 200-osobowy hotel Hilton.



*Fot. 2. Frontowa część budynku byłego
Ministerstwa Rolnictwa
Źródło: (autor)*



*Fot. 3. Proces łączenia frontu
z nową częścią
Źródło: (autor)*

Dość długo zajęło rozwiązanie problemu rekonstrukcji polegającej na rozbudowie niewielkiego, ale bardzo atrakcyjnego budynku hotelu „Muza”, usytuowanego obok dużej sali koncertowej w Tbilisi, który ma interesujący kształt i wykończenie elewacji. Piękny trzypiętrowy dom, wybudowany na początku XX wieku, stał się prawdziwą wizytówką miasta. Konieczne było zachowanie jego oryginalnej elewacji w stylu rokoko. W przeciwieństwie do wyżej wymienionych rekonstrukcji, w tym przypadku, podczas prac budowlanych tylko jedna ściana elewacyjna pozostała nienaruszona. Jej stabilność zapewniły systemy zbrojenia tymczasowego oraz pozostałości ścian bocznych (fot. 4-5). Reszta budynku została całkowicie rozebrana. Pomimo trudności związanych z budową nowego budynku, przy pomocy wielu metalowych konstrukcji zbrojeniowych, każda podłoga nowego szkieletu została przymocowana bezpośrednio do ściany elewacyjnej, stała się jej kontynuacją, a po zakończeniu prac uzyskano pożądaną efekt. Obecnie trwają prace wykończeniowe. Na zabytkowej elewacji trwa odnawianie tynku terrazytowego. W budynku planowane jest otwarcie nowego, 32-osobowego, wysokiej klasy hotelu „Muza”.

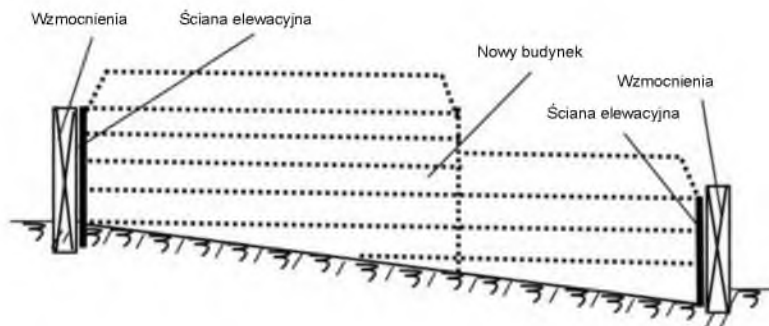


*Fot. 4. Wzmocnienie frontowej ściany
hotelu „Muza”
Źródło: (autor)*



*Fot. 5. Połączenie dobudówki
i nadbudowy z elewacją
Źródło: (autor)*

Konserwacja pięknych obiektów architektonicznych wymaga zazwyczaj zastosowania specjalnych rozwiązań konstrukcyjnych. Podczas przebudowy dawnego budynku Ministerstwa Sprawiedliwości Gruzji, konieczne okazało się zastosowanie sposobu polegającego na wykorzystaniu wyjątkowo niestandardowego systemu wzmacniającego. Jeden z charakterystycznych, najpiękniejszych budynków w stolicy Gruzji powstał w 1898 roku (architekt K. Tatishchev). Pełnił funkcję kamienicy, w której w różnych latach mieściło się wiele instytucji państwowych. Przed rozpoczęciem przebudowy sprawdzono integralność konstrukcyjną całego budynku (rys. 2).



Rys. 2. Schemat rekonstrukcji dawnego gmachu Ministerstwa Sprawiedliwości
Źródło: (autor)

Wyniki badań wykazały, że ściany elewacyjne są w dobrym stanie i można je zachować, ale ciężar wewnętrznej konstrukcji budynku wymaga odnowienia (Amirejibi, 2011).

W całej widocznej elewacji budynku, tj. od strony alei i dwóch ulic, zainstalowano potężne metalowe systemy wzmacniające, które podpierają ściany starego budynku z zewnątrz. Wewnątrz obwodu szkielet konstrukcyjny istniejącego budynku został całkowicie rozebrany. Budowę wielokondygnacyjnego szkieletu żelbetowego rozpoczęto od położenia nowego fundamentu (fot. 6).

Wraz z budową każdej kondygnacji zostanie przeprowadzony proces łączenia jej z tymczasowo wzmocnioną ścianą elewacyjną. Po odbudowie na elewacji zostanie odnowiony tynk terrazytowy, a budynek odzyska swój pierwotny wygląd architektoniczny i powstanie 170-osobowy, 5-gwiazdkowy hotel światowej sławy marki Hyatt Regency, którego sieć finansuje tę budowę (fot. 7).



Fot. 6. Wzmocnienie ścian elewacyjnych i rozpoczęcie prac
Źródło: (zdjęcie Fund.ge)



Fot. 7. Przyszły budynek hotelu Hyatt Regency
Źródło: (zdjęcie Fund.ge)

Po zakończeniu w 2020 roku budowy 12-piętrowego hotelu „Ramada Encore” i zespołu mieszkalnego przy ulicy Melikishvili, synteza architektoniczna XX i XXI wieku okazała się dość ciekawa. Stary budynek wybudowano w 1930 roku, celem stworzenia pierwszego Instytutu Gruzłicy. Autorem projektu był architekt K. Leontiev, który w jednym budynku potrafił połączyć gruziński styl architektoniczny z popularnym wówczas konstruktywizmem. Jako jeden z wyznawców architektury asymetrycznej, zastosował on na tym obiekcie asymetryczną konstrukcję fasady głównej (fot. 8). Pierwotny projekt rekonstrukcji tego budynku przewidywał wzmocnienie elewacji budynku, wewnątrz którego miał zostać wzniesiony monolityczny szkielet żelbetowy o znacznie większej wysokości niż stary budynek (Kvaraia, Javakishvili, 2008). Jednak już na początku prac budowlanych odkryto, że ze względu na poważne uszkodzenia ścian elewacji niemożliwe było ich tymczasowe wzmocnienie. W tej sytuacji Ministerstwo Kultury Gruzji zrobiło rzadki wyjątek. Ściany elewacyjne mogły być rozebrane pod warunkiem, że w trakcie budowy zostaną całkowicie odnowione z uwzględnieniem najmniejszych detali architektonicznych (otwory na balkony, łuki, otwory na okna i drzwi itp.). Wszystkie prace zostały wykonane przy wykorzystaniu żelbetonu, a firma budowlana wywiązała się z tego zobowiązania na wysokim poziomie. Dzięki temu, stara elewacja dobrze wpisuje się w bardzo nowoczesną architekturę wielokondygnacyjnego kompleksu (fot. 9).



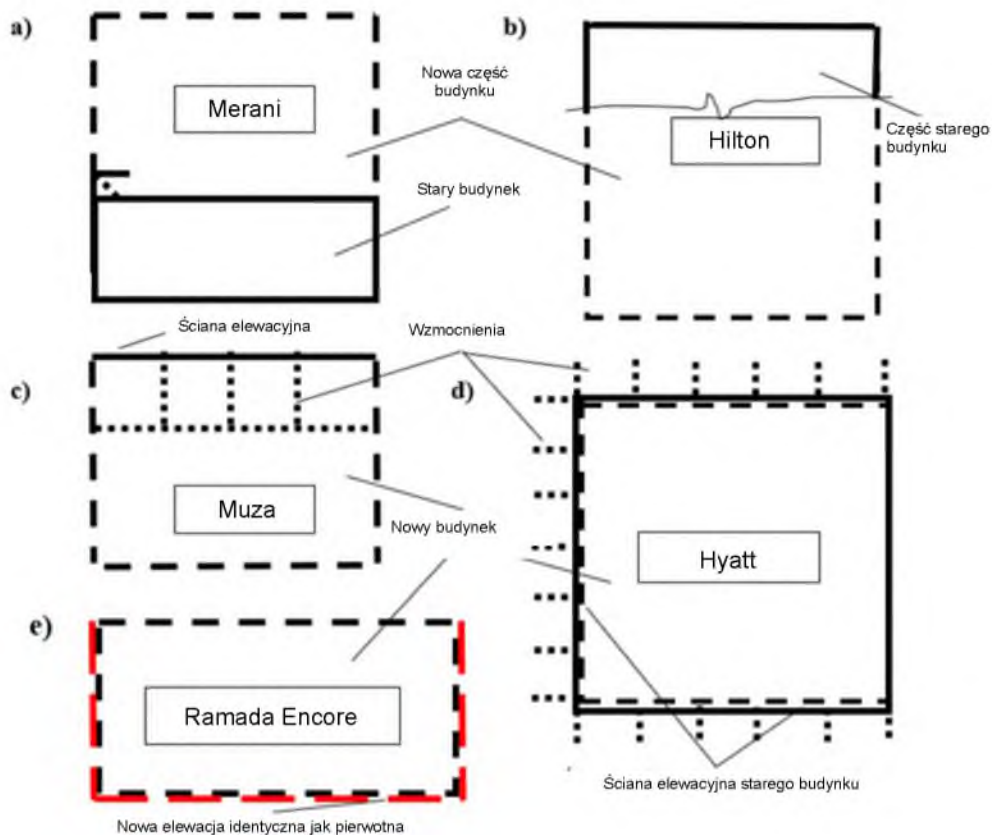
*Fot. 8. Budynek pierwszego
Instytutu Gruzłicy
Źródło: (zdjęcie Indigo.com.ge)*



*Fot. 9. Nowy budynek z elewacją
w dolnej części starego budynku
Źródło: (autor)*

Analiza prac budowlanych zabezpieczających piękne, zabytkowe elewacje

Po dokonaniu analizy pięciu prac rekonstrukcyjnych wykonanych na budynkach i ich elewacjach, uzyskuje się interesujący zakres możliwych różnych działań. Wszystkie prace zakładały zachowanie zabytkowych elewacji



Rys. 3. Plany rekonstrukcji
Źródło: (autor)

budynków, bardzo charakterystycznych dla centrum Tbilisi. Rekonstrukcje różniły się jednak radykalnie od siebie, co wyraźnie widać na schematycznych rysunkach planów rekonstrukcji (rys. 3).

Można je opisać następująco:

1. Stary budynek drukarni gazety „Zarya Vostoka” został zachowany w całości. Wzmocniono wszystkie jego elementy nośne i zapewniono ciekawą integrację części historycznej z nowym segmentem budynku (rys. 3a).
2. W celu zachowania elewacji dawnego budynku Ministerstwa Rolnictwa Gruzji pozostawiono nienaruszoną tylko część frontową, a resztę rozebrano. Następnie została ona połączona z nową konstrukcją obiektu (rys. 3b).

3. Rekonstrukcja hotelu „Muza” polegała na zachowaniu tylko jednej ściany frontowej za pomocą elementów wzmacniających od wewnątrz (rys. 3c).
4. W przeciwieństwie do poprzedniej rekonstrukcji, na początku budowy hotelu Hyatt wszystkie trzy ściany elewacyjne zostały całkowicie nie-naruszone i wzmocnione specjalnym systemem zbrojenia zewnętrznego (rys. 3d).
5. Wyjątkowo stary budynek dawnego pierwszego Instytutu Gruzłicy został całkowicie rozebrany, a pierwotną elewację zrekonstruowano z wykorzystaniem żelbetonu i z dbałością o najdrobniejsze szczegóły (rys. 3e).

Podsumowanie

Prace rekonstrukcyjne przeprowadzone w centrum Tbilisi na kilku obiektach dziedzictwa historyczno-kulturowego są dowodem na to, że można zmienić przeznaczenie funkcjonalne każdego budynku na różne sposoby. Jednocześnie konieczne jest zachowanie ich oryginalnego charakteru i wyglądu elewacji. W przeciwnym razie może dojść do nieodwracalnych zniszczeń tradycyjnego, historycznego wyglądu architektonicznego miasta.

Elewacje budynków są rodzajem „oblicza” danego obiektu. Stanowią nieodłączny element całego układu architektonicznego ulic, alei, placów itp. Elewacje są „świadkami” ważnych wydarzeń historycznych, a także codziennego życia miejskiego. Wskazują na charakter miasta i danej dzielnicy. Dlatego architekci dokładają szczególnych starań przy pracach nad elewacjami, aby uzyskać ciekawy, niepowtarzalny, przykuwający uwagę, efekt eksponujący walory budynku.

W procesie rekonstrukcji budynku przy zachowaniu ścian elewacyjnych często konieczne jest indywidualne wzmocnienie tych ścian specjalnymi konstrukcjami, których wybór zależy wyłącznie od złożoności wykonywanych prac. Ten etap jest jednym z decydujących momentów prac remontowych i od niego w dużej mierze zależy efekt końcowy całej rekonstrukcji i zachowania wszystkich pięknych, charakterystycznych elementów elewacji.

Jeden przykład pokazał, że pomimo istniejącego ścisłego ograniczenia całkowitego demontażu rekonstruowanego budynku, można zrobić wyjątek w przypadku utraty nośności ścian elewacyjnych, jak również to, że jedynym warunkiem podczas budowy nowego, powinno być całkowite odrestaurowanie pierwotnej elewacji dawnego budynku z uwzględnieniem najmniejszych detali architektonicznych.

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Amirejibi, K. (2011) 'The First Decade of Soviet Architecture in Tbilisi'. *Scientific-Technical Magazine Architecture and Modern Problems of Urban Planning*, nr 1.
2. Chainikova, O. O. (2017) 'Preservation of the Front Facades of Buildings as a Way to Recreate Architectural Monuments'. *Basic research*, nr 2.
3. Davitaia, M.; Valishvili, T. (2015) 'Rehabilitation-reconstruction of Tsabadze Street'. *Journal Education, GTU*, nr 1 (12).
4. Imnadze, N.; Chubinidze, T. (2016) 'Modern Architecture in a Historical Setting'. *Journal Education, GTU*, nr 2 (16).
5. Korotaeva, E. A.; Malyarov, V. V. (2018) 'Facades and their Reconstruction'. *International Student Scientific Bulletin*, nr 6.
6. Kvaraia, I. (2016) *Perform Reinforcement Work Extremely During Construction and Reconstruction under Limited Conditions*. Tbilisi: Technical University.
7. Kvaraia, I. (2019) 'Reconstruction of Buildings While Maintaining their Facades'. *Scientific-Technical Journal Construction*, nr 4 (53).
8. Kvaraia, I.; Javakhishvili, M. (2008) *Reconstruction of Buildings Technology*. Tbilisi: Georgian Technical University.
9. Kvaraia, I.; Khanchashvili, Sh. (2013) 'Restoration of Terraced Plaster on the Facade of the Building'. *Scientific-Technical Journal Construction*, nr 1 (28).
10. Salukvadze, K.; Bidzinashvili, T. (2017) 'Architectural Synthesis and its Importance. Facade Architecture – on the Example of Tbilisi'. *Scientific-Technical Journal of Business Engineering*, nr 3 (53).
11. Zolotozubov, D. G.; Bezgodov, M. A. (2014) *Reconstruction of the Building and Structures*. PNRPU.

Reconstruction of building structures of historical and architectural heritage in the Tbilisi city

Abstract

The article concerns the reconstruction of some building structures of historical and architectural heritage in the city of Tbilisi, maintaining their facade form and architectural details, carried out in recent years. This approach to extending the 'technical life' of old buildings in Tbilisi dates back to the 1970s. In particular, efforts are made to preserve the façade, which is a kind of 'face' of buildings. In the old part of the city, work was systematically carried out to restore the traditional, characteristic low-rise residential buildings with open balconies. Reclamation and re-

construction of the old districts of the city have been successfully continued to this day. This largely ensured the architectural appearance, beauty and character for which the Georgian capital has long been known beyond its borders. After that, many famous buildings were also completely renovated (Opera and Ballet Theater, Rustaveli Theater, Tbilisi State University, etc.). However, it is often necessary to change the functional purpose of historical and cultural heritage building structures along with the change of their entire internal space, which will be described later.

Key words

architectural heritage, reconstruction, facade, renovation, conservation, reinforcement

Harmonia przestrzeni w niemieckiej koncepcji nowożytnej turystyki na przykładzie pierwszych przewodników turystycznych

Streszczenie

Koncepcja harmonii przestrzeni ewoluuje w okresie między oświeceniem a modernizmem europejskim. Subiektywne i sentymentalne wrażenia odzwierciedlone w literaturze podróżniczej z XVIII i pierwszej połowy XIX wieku zostają zastąpione standaryzowanymi i ujednoliconymi instrukcjami, dokąd i jak podróżować. Trend ten, zapoczątkowany ok. 1840 roku, dał początek nowej koncepcji – turystyki masowej. Pierwsze nowoczesne przewodniki turystyczne, m.in. niemieckich wydawców Baedekera i Meyera, wskazywały wybrane obiekty warte odwiedzenia. Niniejszy artykuł koncentruje się na publikacjach i działaniach jednego z pierwszych niemieckich biur podróży – zlokalizowanego w Berlinie „Carl Stangen’s Reise-Bureau” – i jego selekcji atrakcji turystycznych popularnych wśród europejskich turystów ostatnich dekad XIX wieku. Szczególną uwagę poświęcono popularnym wówczas orientalnym celom podróży.

Słowa kluczowe

przewodniki turystyczne, orientalizm, nowożytna turystyka, Konstantynopol, pierwsze biura podróży, Karl Baedeker, Carl Stangen

Wstęp: Rewolucja przestrzenna i początki nowożytnej turystyki

Fenomen przestrzeni kulturowej i harmonii miejsca warto analizować na podstawie pierwszych komercyjnych przewodników turystycznych ostatniego trzydziestolecia XIX wieku. Tacy wydawcy jak: John Murray (Murray, 1838) i Karl Baedeker (Baedeker, 1832) zrewolucjonizowali nie tylko sposób podróżowania, ale również postrzeganie panoramy przestrzeni i obiektów architektonicznych. Rezydująca w Lipsku rodzina wydawców Meyer opracowała już w latach 30. XX w. (od 1833 r.) w prowadzonym Instytucie Bibliograficznym¹ periodyk pod tytułem *Meyer’s Universum*, o tematyce historyczno-geograficznej z ilustracjami i opisami wyróżniających się atrakcji przyrodniczych i obiektów sztuki usytuowanych w różnych częściach globu.

¹ Instytut Bibliograficzny założony został przez C. Josepha Meyera. Wydawana przez niego seria *Meyer’s Universum* była jedną ze szczególnie popularnych pozycji, zawierających miedzioryty przedstawiające zabytki architektury z całego świata. Por. (Belgum, 2016, s. 235-258).

Kiedy firma Thomas Cook i Syn ukonstytuowała się jako dobrze prosperujące przedsiębiorstwo w Wielkiej Brytanii i poza granicami, co miało miejsce ok. roku 1865, zainteresowanie dorobkiem kulturalnym innych narodów i popularyzacja prywatnych podróży w celach rekreacyjnych zaczęły stawać się zjawiskiem masowym. Na kontynencie w krótkim czasie pojawiła się konkurencja dla Cook'a, która wykazywała dużą aktywność w zakresie oferty podróży grupowych. Za pierwszą agencję turystyczną w Niemczech uznawana jest otwarta w Stuttgarcie (1842) firma Johanna Rominera. Jeszcze wcześniej (1836), założona została agencja turystyczna Gustava Schröckla w Austrii (Schotter, 2019), ale najbardziej rozpoznawalnym pionierem turystyki pozostawało przez cztery dekady (1863-1904) biuro Carl Stangen's Reise-Bureau w Berlinie. Agenci turyści Thomas Cook i Carl Stangen stali się ikonami nowoczesnej turystyki, podobnie jak znani wydawcy przewodników i literatury turystycznej Murray, Meyer i Baedeker.

Rewolucja przemysłowa zaowocowała wprowadzeniem do użytku kolei i statków parowych oraz spowodowała zmiany społeczne, pozwalające nowej klasie średniej na korzystanie z urlopów.

Pierwszymi regionami turystycznymi w Niemczech stały się: obszar Środkowego Renu, Góry Harz i kąpieliska nadbałtyckie. Inne popularne kierunki stanowiły uzdrowiska posiadające źródła mineralne, jak również starożytne ruiny we Włoszech i Grecji (Fritzon, 2004). Szczególnie Dolina Renu, już w połowie XIX wieku, odnotowywała masowy napływ turystów krajowych i zagranicznych, korzystających z popularnego transportu statkami parowymi. Już w roku 1850 przetransportowały one, jedynie na rzece Ren, milion pasażerów, a w roku 1906 kolejne dwa miliony (Spode, 2020, s. 7). Drugim środkiem transportu były tabory kolejowe, które pojawiły się po raz pierwszy w roku 1830 na trasie Liverpool-Manchester, a w roku 1835 otwarta została pierwsza linia kolejowa w Niemczech (Knipping, Schrick, 2014). Turyści, wyposażeni w pierwsze profesjonalne przewodniki, przyczynili się do rewolucji przestrzennej, która trwa do dziś. Odległości i rozmiary ziemi wcześniej niemożliwe do przemierzenia dla przeciętnego obywatela wydały się końcem XIX wieku małym ułamkiem wszechświata. Pierwsza turystyczna podróż dookoła świata zrealizowana została przez firmę Thomas Cook & Son w roku 1872. Podróże organizowane przez niemieckiego pioniera turystyki Carla Stangena² wiodły jego klientów ku piramidom i kataraktom Nilu, do Grobu Pańskiego w Jerozolimie i do świątyni Hagia Sophia (Pietsch, 1871, s. 2). W roku 1878 ta sama instytucja turystyczna wdrożyła ofertę podróży dookoła świata, ale przede wszystkim

² Carl Stangen (również jako: Karl Stangen) 1833-1911 był niemieckim agentem turystycznym, wydawcą i pisarzem, który zrewolucjonizował sposób podróżowania Niemców.

zapropowała innowację polegającą na „wakacjach all inclusive”, realizowaną w basenie Morza Śródziemnego oraz obejmującą przede wszystkim Konstantynopol, Egipt i Palestynę, i która spotkała się z masowym, niezmiennym zainteresowaniem (Stangen, 1900, s. 21).



*Fot. 1.
Siedziba główna firmy
Carl Stangen Reise-Bureau w Berlinie.
(tzw. Dom Arabski), ok. roku 1900
Źródło: (pocztówka z prywatnego
archiwum autora)*

Pierwsze przewodniki turystyczne

Fascynacja nowymi obszarami kulturowymi rozbudzona została przez masową produkcję przewodników turystycznych i wzmożone zainteresowanie klasy średniej edukacją, szczególnie zainteresowaniem światem: nie tylko ciekawostkami przyrodniczymi i tradycjami różnych grup etnicznych, ale także postępem cywilizacyjnym społeczeństw i jego wytworami w postaci dzieł architektury i techniki (świątynie kultu religijnego, fabryki, mosty, wieżowce, luksusowe hotele, pomniki, a nawet pola ważnych bitew).

Pierwsze nowożytnie niemieckie przewodniki książkowe, np. wydawane przez Baedekera i Stangena, były zwięzłymi i klarownymi publikacjami – w odróżnieniu od „epickich” i „estetycznych” pod względem stylistyki starszych modeli przewodników. Nowe cechy to dominacja faktów, podawanie zaktualizowanych informacji i powtarzająca się określona struktura, tworząca iluzję totalnie skatalogowanego świata. Nowożytnie przewodniki zawierały symbole gwiazdkowe, rejestr atrakcji turystycznych oraz piktogramy dla poszczególnych typów obiektów turystycznych. Ponadto, wystandaryzowana percepcja przestrzeni użytkowników wspierana była przez instrukcje i gotowe trasy turystyczne. Ta dobrze kontrolowana podaż faktów skrytykowana została przez Rolanda Barthes’a jako „choroba esencji”³.

³ Barthes Roland (1957) cytowany za Spode Hasso (2020): ‘Wahre Kultur. authentische Attraktionen. Eine Philosophie des Echten’ [w:] Giblak, B.; Kunicki, W. (red.) (2020) *Kulturräume. Räume der Kultur. Zu den territorialen Prägungen der Kultur und Literatur*, s. 23.

Pierwsze przewodniki przyczyniły się do powstania katalogu atrakcji, które powinny być poznane i to w konkretny sposób. Pojawił się fenomen „zabytku” bądź „obiektu turystycznego”. Dziewiętnastowieczne wystawy światowe są dobrym przykładem spreparowanych atrakcji turystycznych reprezentujących świat w miniaturze. Najbardziej znane z nich to wystawy w Paryżu, Chicago i Londynie. W roku 1893 Carl Stangen zorganizował specjalną podróż grupową w celu odwiedzenia Wystawy Światowej w Chicago.

Pośrednim celem turystycznych przewodników książkowych było m.in. ukształtowanie wyobrażenia, które działało jak inkubator wrażeń z podróży. W tym kontekście ważny jest efekt rozpoznawalności (Pretzel, 1995, s. 84, 103). Ponadto, odwiedzający byli instruowani przez przewodnik, jak analizować elementy przestrzeni krajobrazu rozpościerającego się przed nimi (porównując panoramę rzeczywistą z ilustracją w leporello lub na mapie miast i rzek).

W powiązaniu ze zjawiskiem harmonii miejsca i przestrzeni we wczesnej koncepcji turystyki nowożytnej należy wziąć pod uwagę zmianę perspektywy podróżujących w XVIII i XIX wieku i stosowane przez nich techniki percepcji przestrzeni. Czytelnicy turyści, a także inni czytelnicy przewodników, byli dokładnie instruowani, jak patrzeć na otaczający ich krajobraz, aby „poprawnie” interpretować elementy panoramy opisane w tekście przewodnika. Prezentacja atrakcji w przewodniku zawierała ponadto, oprócz tekstów, mapy, panoramy (będące mieszkanką map i obrazów z reprezentacją rzek i widoków), ilustracje (miedzioryty, rysunki), plany miast i mapy przeglądowe ze szlakami, jak również pierwsze piktogramy z symbolami zamków, kościołów, wież i średniowiecznych bądź antycznych ruin. Przewodniki Baedekera jako pierwsze rozpoczęły przypisywanie symboli gwiazdkowych obiektom i miejscom wartym zobaczenia oraz, według nich, lepszym od innych (Dittmann, 2017, s. 37).



Fot. 2.

Okladka broszury z programem biura podróży Carla Stangena

Źródło: (ze zbiorów Archiwum Historycznego Turystyki w Berlinie)

Szczególnością popularnością cieszyły się wieże. Były one często wznoszone przez lokalne stowarzyszenia turystyczne w poszczególnych gminach. Wieże Bismarka zadedykowane najpopularniejszemu niemieckiemu kancle-rzowi ostatnich 30. lat XIX wieku są do dziś lubianą atrakcją.

Ilustracje w przewodniku sporządzane były do ok. 1880 r. jako miedzioryty, szkice, a ok. 1890 r. – fotografie. Fotografie zaczęły się pojawiać, kiedy pierwszy fotograficzny aparat Kodaka był już osiągalny finansowo dla przeciętnego turysty.

Dzięki przewodnikom, ruch turystyczny zyskał swoje standardy i normy. Hans M. Enzensberger w swoim przełomowym esej *Vergebliche Brandung der Ferne. Eine Theorie des Tourismus* (1958) wymienia właśnie standaryzację (celów podróży i inwencji przewodników książkowych), kompilację (oferty turystycznej) i seryjną produkcję (czyli zorganizowaną i zrealizowaną wycieczkę grupową) jako trzy osiągnięcia ugruntowujące nowoczesną turystykę. Zmiana trybu podróżowania (od ok. 1860 r. odnotowano dużą popularność kolei) miała wpływ na percepcję regionów turystycznych. Analiza panoramy przestrzeni z wzniesienia lub wieży widokowej zamieniona została na „kinematograficzny widok przenoszący turystę do okna, poza którym toczył się spektakl”, szczególnie podczas odbywania podróży w luksusowym wagonie. „To kinematograficzne spojrzenie korespondowało z podróżą koleją, podczas której obrazy przesuwaly się jak na filmie. (...) Przyroda [była] doświadczana jako trójwymiarowy film krajobrazowy” (Hachtmann, 2007, s. 75-76). Dotąd odległe tereny stały się łatwo dostępne, a natura utraciła swój zagrażający człowiekowi komponent.

Mimo krytyki przewodników za ich instruktażowy styl, ten gatunek tekstów miał udział w emancypacji i budowaniu niezależności turystów końca XIX wieku, którzy teraz – z „czerwoną książeczką” w dłoni – nie potrzebowali pomocy lokalnego przewodnika.

W miarę jak podróżowanie stawało się finansowo osiągalne, a podróże szybsze, europejskie elity, a następnie też wyższa klasa średnia, regularnie odwiedzały nie tylko klasyczne, ale także najnowsze cele turystyczne na kontynencie, takie jak: Grecja, Włochy, Dolina Renu, kąpieliska nad Morzem Północnym i Bałtyckim. Turystyka stała się największą gałęzią gospodarki, jaka dotychczas istniała. Jej sukces bazował oczywiście na takich mechanizmach jak konstrukcja rzeczywistości i budowanie wizerunku atrakcji turystycznych. To zjawisko aplikowane było w podobny sposób w odniesieniu do obiektów architektury. Hasso Spode stwierdza, powołując się na Rolanda Barthes’a, że turystyka okazuje się być szczególnie mitogeniczną, a symbole, podobnie jak mity, są przez nią prezentowane jako rzeczywistość. „Turystyka żywi się mitami, poetyzując je do symboli” (Spode, 2020, s. 25). Inny mechanizm to turystyczny kult autentyczności, który rozprze-

strzenił się w XIX wieku i charakteryzuje także strukturę zachowań współczesnych turystów. Potrzeba autentyfikacji była i jest nadal umotywowana komercyjnie (Spode, 2020, s. 16). Z jednej, strony pierwsi turyści poszukiwali oryginalnych „zabytków” i obiektów godnych uwagi, z drugiej strony, zadowalali się często atrapami, takimi jak repliki zabytków prezentowane na wystawach światowych w Paryżu, Chicago, Londynie i Wiedniu. Jako dodatek do tych międzynarodowych targów prezentowane były tzw. specjalne ekspozycje, przedstawiające wybrane zabytki w postaci dużych modeli, najczęściej orientalnych miast, piramid i nowych zdobyczy techniki. Przykładem może być Wystawa Światowa w Wiedniu z 1873 roku, zawierająca repliki meczetów, orientalnych domów, pałaców, ulic, haremów i łaźni tureckich. Style architektoniczne typowe dla Egiptu, Turcji, Indii i Persji oferowane były do wglądu publiczności w stolicy Austrii (Samsinger, 2010, s. 300). Dopiero wraz z popularyzacją idei konstruktywizmu, końcem XX wieku, autentyczność została poddana dyskusji naukowej (Spode, 2020, s. 22).

Orientalizm końca XIX wieku

Pierwsze europejskie agencje turystyczne, takie jak Thomas Cook & Son i Carl Stangen's Reise-Bureau, koncypowały ofertę podróży grupowych luksusowymi parowcami armatorów, takich jak austriacki Lloyd czy niemiecki HAPAG, szczególnie do Palestyny, Libanu, Syrii, Turcji i Egiptu. Fascynacja Orientem wśród niemieckiego społeczeństwa była motywowana bogatą przeszłością kulturową tych regionów i dziedzictwem religii chrześcijańskiej i judaizmu w Palestynie i innych obszarach basenu Morza Śródziemnego. Zainteresowanie krajami Bliskiego Wschodu pojawiło się jednak na terenach niemieckojęzycznych już wcześniej i zostało ugruntowane w epoce klasycyzmu, w związku z badaniami nad sztuką grecką. Winckelmann zapoczątkował prace archeologiczne, które nadały prestiżu późniejszym poszukiwaniom zaginionych antycznych miast, a po utworzeniu Cesarstwa Niemiec w 1871 roku, działania te pozyskały też odpowiednie lobby i finansowanie. Wcześniejsze odkrycia archeologiczne w Herkulaneum oraz Pompejach w XVIII wieku zachęcały do dalszej eksploracji. Późniejsze odkrycia dokonane przez Heinricha Schliemanna w Turcji (1873), które okazały się być, zgodnie z jego założeniami, ruinami Troi, przyczyniły się do popularyzacji podróży grupowych do Azji Mniejszej oraz sąsiednich regionów.

Od lat siedemdziesiątych XIX wieku antyk i wizyty na Bliskim Wschodzie stawały się niemieckim „przedsięwzięciem narodowym”, jak to przedstawia Alexander Honold (Honold, 2004) w publikacji poświęconej recepcji kultury antycznej w Niemczech. Jednym z celów aktywności Niemców w obszarze kultury i nauki we wspomnianych krajach była konso-

lidacja nowego państwa niemieckiego i promocja naukowych dokonań społeczeństwa niemieckiego na arenie międzynarodowej.

Europejska recepcja orientalnego stylu życia i sztuki była oczywiście selektywna i zdominowana przez liczne publikacje popularne, w szczególności przewodniki turystyczne wydawane od 1830 roku. Poszczególne miejsca, takie jak: Kair, Jerozolima czy Konstantynopol, stanowiły rdzeń niemieckiej i europejskiej recepcji Orientu.

Badania egiptologa Karla Richarda Lepsius'a zainspirowały już w latach czterdziestych XIX w. niemieckich rysowników, malarzy i miedziorytników do podróży na Bliski Wschód. Malarz William Gentz oraz architekt i pejzażysta Gustav Bauerfeind koncentrowali się w swoich dziełach na dokładnej reprodukcji obiektów architektonicznych z Damaszku i Jerozolimy. Dziewiętnastowieczny układ miast egipskich i tamtejszy detal architektoniczny odzwierciedlają na przykład prace Hansa Markarta. Od 1860 r. zakładano pierwsze studia fotograficzne w Tunisie, Konstantynopolu i Kairze. Fotografowie Rudolf Franz Lehnert i Ernst Heinrich Landrock reprezentowali niemiecką fotografię orientalną (Bopp, 2004, s. 291).

Jeszcze przed brytyjską okupacją Bliskiego Wschodu konfrontacja Niemców z kulturą tamtego obszaru możliwa była dzięki infrastrukturze kolejowej i żegludze na Nilu. Entuzjazm i wiedza na temat olbrzymiego dorobku cywilizacji starożytnego Egiptu sprawiły, że egipskie zabytki cieszyły się podobnym uznaniem jak sztuka grecka. Zespoły świątyń w Karnak, Luxor, Medinet-Habu i Gurna objawiały się europejskim turystom „nie tylko jako kolosalne, ale też artystycznie doskonałe” (Rhein, 2003, s. 52). Już w roku 1864 wymienione tu pierwsze niemieckie przedsiębiorstwo turystyczne Stangen's Reise-Bureau zrealizowało pierwszą podróż do krajów Orientu położonych nad Morzem Śródziemnym. W roku 1869 Carl Stangen zorganizował oficjalną podróż reporterów i gości ceremonii otwarcia Kanału Sueskiego. Programy turystyczne i przewodniki wydawane przez tę agencję turystyczną zawierały opisy zabytków i szkice oraz miedzioryty obiektów i elementów krajobrazu.

Zanim jednak Egipt i Palestyna stały się celami grup turystycznych, wyprzedzał je Konstantynopol, będący węzłem łączącym Europę z Azją. Miasto to było przeważnie punktem początkowym oraz końcowym większych podróży orientalnych. Szczególny magnetyzm Konstantynopola wiąże się z malowniczą panoramą miasta, rozciągającą się po obu stronach na wzgórzach wokół Bosforu i zatoki Golden Horn. Liczne kościoły, Hagia Sophia, meczety i Topkapi Sarayı były chętnie odwiedzane przez niemieckich zamożnych i wyemancypowanych mieszczan, korzystających z najnowszych środków transportu. Ponieważ jednym z wiodących ideałów tej klasy społecznej była edukacja, podróże w celach edukacyjnych, będące

wcześniej przywilejem arystokracji, stały się teraz popularną aktywnością klasy średniej. Jedną z pierwszych, bezpieczniejszych destynacji dla początkujących turystów był właśnie Konstantynopol.

Panorama tego miasta uwieczniana była często na ilustracjach przewodników turystycznych. Program podróży z roku 1898, opublikowany przez agencję Stangena, prezentuje wrażenia z Konstantynopola:

„Przyjazd do Konstantynopola

Wjazd od strony Morza Marmara do Bosforu jest niezwykle malowniczy. Po lewej stronie usytuowane są stare pałace imperialne sułtanów; na wzgórzu Stambułu wznosi się Agia Sophia, meczet Solimana i wiele innych z ich szczupłymi minaretami, wieża Seraskier Tower, budynki Wysokiej Porty i inne osobliwe budowle rozciągające się na wzniesieniu nad portem Świętego Stefana.

Po prawej stronie od wejścia do Bosforu otwiera się wspaniały widok na Scutari, dziedziniec kościoła anglikańskiego i wyspy Prince Islands położone na Morzu Marmara. Prawie wszyscy podróżni z dużym doświadczeniem zgadzają się, że na całym świecie, rzadko który widok jest piękniejszy od tego ujęcia Konstantynopola.”

(Stangen, 1898, s. 14-15, tłum. A. Dittmann)

Najważniejszy zabytek i symbol wcześniejszej chrześcijańskiej obecności w Konstantynopolu dla przybyszów z Europy stanowiła świątynia Hagia Sophia.

Poniższy fragment pochodzi z wczesnych opisów podróży, którą odbyła grupa zamożnych klientów Louisa i Carla Stangena w roku 1865.

„[...] Stamtąd poszliśmy do Aja Sofia, budowli ze znakomitych czasów Justyniana, dzisiaj opatrzonej półksiężycem [...]. Widok na ten największy ze wszystkich meczetów jest oszałamiający. Spoglądając w górę ku kopule, można pomyśleć, że patrzy się w nieskończoność, ale nic nie wygląda tutaj na zbyt kolosalne lub dysproporcjonalne. Filary wspierające kopułę przywieziono z różnych świątyń pogańskich. Świątynia Zeusa w Atenach, Świątynia Słońca w Baalbek, Świątynia Diany w Efezie, Świątynia Apolla w Delos, wszystkie one musiały oddać swoje najcenniejsze monolity, aby oddać cześć temu najdoskońszemu z kościołów Orientu, o którym imperator wyraził się podczas inauguracji świątyni słowami: «Przewyższyłem cię, Solomonie!» Ściany wyłożone są wszelkimi rodzajami marmuru, ale nie powodują wrażenia kolorowych. Wszystko tu jest piękne i, mimo pozornej prostoty, doskonałe, można powiedzieć – boskie.”

(Stangen, 1866, s. 143-144, tłum. A. Dittmann)

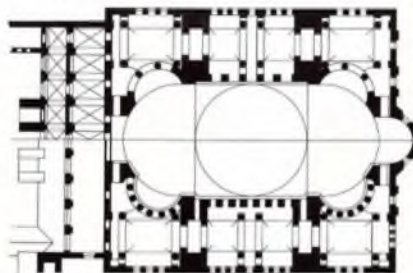
*Fot. 3.
Widok w kierunku Golden
Horn – wejście do
Konstantynopola ok. 1898 r.
Źródło: (Carl Stangen's
Reise-Bureau, 1898, s. 18)*



Hagia Sophia w Konstantynopolu to główny symbol chrześcijański, stąd warto przypomnieć genezę jej powstania i parametry architektoniczne. Budowle w formie rotundy i małe budynki o podstawie krzyża początkowo, w okresie bizantyjskim, pełniły jedynie funkcje grobowców i kaplic chrześcijańskich. Nowy koncept tych świątyń wypróbowano podczas konstruowania Hagii Sophii. Szeroka i krótka nawa centralna była typem kościoła w formie krzyża przykrytego kopułą, co od tej pory zaczęto wykorzystywać jako główny motyw architektoniczny. Taka forma przybyła z Syrii, gdzie rozprzestrzeniła się w V i VI wieku, a architekci praktykujący ten styl pochodzili głównie z Anatolii, gdzie struktury pokryte kopułą dominowały. Ściany murowane jednocześnie z kamienia i cegły były budowane typową techniką bizantyjską. Powyższe, nowe trendy architektoniczne oznaczały zdecydowany odwrót od tradycji zachodniego antyku. Wnętrze kościoła Hagia Sophia – wzniesionego w r. 537 n.e. przez cesarza Justyniana I – było wyraźnie podzielone na monumentalną oświetloną przestrzeń nawy i zacienione boczne przejścia z galeriami, zdominowane przez przestrzeń centralną. Zamiarem Justyniana było „stworzenie struktury niemającej sobie równych od czasów Adama” (Schug-Wille, 1979, s. 110-111).



Die Hagia Sophia in Konstantinopel. Querschnitt in der Längsachse und Grundriß in gleicher Anordnung.



*Ryc. 1.
Przekrój podłużny i plan podłogi
Hagia Sophia
Źródło: (Schug-Wille, 1979, s. 7)*

Najważniejszą renowację Hagia Sophia przeszła w połowie XIX-go wieku, kiedy bracia Fossati wypełnili duże pęknięcia w kopule i zabezpieczyli ją stalowym okręgiem. Wewnątrz wisi 35 medalionów o rozmiarze 8 metrów, udekorowanych imionami Allaha, Muhammada, jego wnuków i najważniejszych kalifów. Czas jej użytkowania jako meczetu zakończył się w roku 1935, kiedy to Atatürk zamienił go w muzeum. Wchodząc do wnętrza, budowla sprawia początkowo wrażenie przestrzeni spowitej w ciemnościach, ale podświetlonej promieniami słonecznymi wpadającymi przez okna usytuowane w kopule, która jest naprawdę ogromna, lekko owalna, o wymiarach 30,8 na 31,8 metrów. Wznosi się ponad 55 metrów ponad poziom podłogi. Dolny poziom kopuły wspiera 40 kolumn, górny poziom –

64 (30). Architekci Antemios z Tralles i Isidor z Milletu wzniesli kościół Hagia Sophia w zaledwie 5 lat jako symbol Cesarstwa Wschodniego i jego największą świątynię, poświęconą 27 grudnia 537 r.



Fot. 4.

Kościół Grobu Pańskiego, Jerozolima

Źródło: (Carl Stangen's Reise-Bureau, 1898, s. 10)



Fot. 5. Sceny uliczne w Jerozolimie

Źródło: (Tanera, Eisbert, 1905, s. 348)

W celu udekorowania świątyni zostały użyte liczne, niezwykle kolorowe materiały: porfir i marmur używane do wykładania ścian i filarów. Inne elementy dekoracyjne to złoto, srebro, kość słoniowa i mieniące się kamienie. Światło wpadające do kościoła ślizga się po powierzchni kamienia i szlachetnych rud, podkreślając luksus i splendor najważniejszej świątyni cesarstwa. 916 lat historii bazyliki chrześcijańskiej dobiegło końca w maju 1453 r., kiedy Mehmed Zdobywca zajął Konstantynopol. Hagia Sophia zamieniona została w meczet, pozostając ważnym obiektem, poddanym renowacji przez Sinana – genialnego architekta, który dodał do niej minarety i hamam (łaźnię parową) (29).

Harmonia koncepcji Hagia Sophia zdecydowała o jej rozpoznawalności jako jeden z cudów świata. W odróżnieniu od tego dzieła architektury Stambułu, mało jest w przewodnikach i prywatnej prozie podróżniczej świadectw zachwytu nad koncepcją miasta i zabytkami Jerozolimy. Ten popularny cel podróży wprawiał turystów w konsternację i był źródłem rozczarowań z powodu dysharmonii i licznych irytacji wizualnych oraz rozczarowań natury etycznej spowodowanych atmosferą panującą w mieście. Dwóch pielgrzymów podróżujących z agencją Carla Stangena opracowało i wydało w 1905 r. dwutomową pozycję własnego autorstwa pod tytułem *Reise um die Erde (Podróż dookoła świata)*. Ich opis Jerozolimy jest typowy i oddaje wrażenia wielu współczesnych im turystów:

„Należy przyznać, że patrząc na dzisiejszą Jerozolimę i przechadzając się po mieście, człowiek traci stopniowo nabożne nastawienie, które budował w sobie miesiąc przed podróżą. [...] Okolice Jerusalem są jałowe i górzyste. Zasięg miasta to ledwie pół mili, jest ono nieregularnie zbudowane, posiada dość wysokie mury i osiem bram noszących nadal hebrajskie nazwy. Domy zbudowane są z piaskowca, wysokie na trzy kondygnacje i nie posiadają okien na najniższym poziomie. Ta martwa jednolitość przerywana bywa jedynie wierzchołkami minaretów, wieżami kościołów i nielicznymi cyprysami. [...] Ulice są wąskie, strome i kręte. Trzeba pokonywać nudne, ciemne sklepienia piwnic i ruiny niegdyś wspaniałych budowli. [...] Dzisiejsza Jerozolima podzielona jest na cztery dzielnice, nazwane zgodnie z religiami ich mieszkańców: na Wschodzie znajduje się dzielnica muzułmańska z placem Temple Square i z drogą krzyżową the Via Dolorosa [...], na południowym zachodzie dzielnica armeńska, na północnym zachodzie dzielnica chrześcijan z kościołem Grobu Pańskiego, domami patriarchy łacińskiego i greckiego, kościołem niemieckim itd., a dzielnica żydowska z licznymi synagogami usytuowana jest w dolinie.

Łatwo można sobie wyobrazić, że ani nauki, ani sztuki nie kwitną w dzisiejszej Jerozolimie, biorąc pod uwagę obcych w obyczajach, zagrożonych w marazmie Turków i ciemne zabobony większości chrześcijańskich sekt i Żydów tutaj mieszkających. [...] Budynki i place miejskie pokazywane są [turystom] z użyciem starych, świętych nazw. Cytadela uznawana za zamek Davida jest w rzeczywistości budynkiem gotyckim. [...] Pielgrzymi kierują pierwsze kroki zazwyczaj do wspaniałego armeńskiego klasztoru Zbawiciela [...]. Łącznie w mieście znajduje się 61 chrześcijańskich klasztorów [...]. Kościół Grobu Bożego od półtora tysiąclecia jest miejscem świętym w Jerozolimie. Składa się on z kilku połączonych kościołów [...]. «Grób Zbawiciela» znajduje się w bogato dekorowanej, dużej podziemnej kaplicy z piękną kopułą, z sarkofagiem wykonanym z białego marmuru. Cesarzowa Helena uważana jest za fundatorkę tego kościoła, co nastąpiło w czwartym wieku, po tym, kiedy jakoby odnalazła prawdziwy krzyż. Piękny meczet el Haram, który muzułmanie uważają za największe sanktuarium obok Kaaba, usytuowany jest obok świątyni Solomona. Składa się on z dwóch dużych budynków, z których jeden to El Aqsa, z imponującą kopułą ozdobioną pięknymi złoceniami. Drugi budynek to oktagon nazywany El Sahara, gdzie muzułmanie pokazują odciski stóp swojego proroka otoczone złotą kratą oraz Koran długi na 4 stopy i szeroki na 2,5. [...] Poza kilkoma starożytnymi izraelskimi budynkami można zauważyć liczne zabytki greckie i rzymskie, kilka chrześcijańskich, szczególnie w stylu gotyckim, z okresu krucjat.”

(Tanera, Eisbert, 1905, s. 346-348, tłum. A. Dittmann)

Podsumowanie

Pierwsze nowożytnie przewodniki turystyczne wydawane w trzech ostatnich dekadach XIX wieku prezentowały kontrolowaną i przemyślaną pod względem celów komercyjnych selekcję atrakcji turystycznych z różnych regionów globu. Najpopularniejsze były przewodniki prezentujące kraje Bliskiego Wschodu. Nie tylko romantyzm, ale także autentyzm i zbiór faktów oraz regularna aktualizacja stanowiły determinanty doboru ilustracji i opisywanych obiektów. Niemiecka klasa średnia oczekiwała w czasie podróży wakacyjnych przede wszystkim przyswojenia nowej wiedzy i ułatwienia orientacji w odwiedzanych miejscach, co „czerwone książeczki”, bo takie okładki często posiadały przewodniki, zapewniały. Zgodnie z duchem czasu przeciętny turysta końca XIX-go wieku był ambitny i zainteresowany nie tylko historią odwiedzanych regionów, ale także detalami architektury

i osiągnięciami starożytności oraz współczesnej techniki i sztuki. Ponadto, powstawały nowe dyscypliny naukowe, takie jak antropologia i etnologia. Zainteresowanie stylem życia poszczególnych grup etnicznych, stylem zabudowy wpłynęły na komponenty oferty turystycznej. Cele podróży i wyselekcjonowane atrakcje miały cechy kontrastujące ze sobą i były kombinacją uznanego dorobku ludzkości i nie zawsze autentycznej scenerii i rytuałów. Klasyczne zabytki i nowe destynacje turystyczne pojawiały się często w formie replik na europejskiej ziemi i były prezentowane na wystawach światowych jako modele, co można uznać za prototyp dzisiejszych parków rozrywki. Malarze orientalni i ilustratorzy przewodników turystycznych koncentrowali się chętnie na oryginalnych motywach architektonicznych, w odróżnieniu od nich nowo powstałe studia fotograficzne w krajach odwiedzanych przez turystów oferowały portrety na tle zaaranżowanych makięt. Jeśli chodzi o przewodniki książkowe, to pomijając ich komercyjną i utylitarną naturę, publikacje te zachęcały czytelników do odbywania podróży i odegrały bardzo ważną rolę w ugruntowaniu się dobrze wykształconej, wyemancypowanej klasy średniej.

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Baedeker, K. (1832) *Rheinreise von Mainz bis Cöln; ein Handbuch für Schnellreisende* (A Rhine Journey from Mainz to Cologne; A Handbook for Travellers on the Move). Koblenz: Karl Baedeker (adaptacja J. A. Klein's *Rheinreise von Mainz bis Cöln* of 1828).
2. Barthes, R. (2010) *Mythen des Alltags*. Berlin: Suhrkamp, (I wyd. 1957).
3. Bopp, P. (2004) 'Orientalismus im Bild 1903: Rudolf Lehnerts erste Photoexkursion nach Tunesien und in die Tradition reisender Orientmaler' [w:] Honold, A.; Scherpe, K. R. (red.) *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit. Mit 149 Abbildungen*. Stuttgart-Weimar: B. Metzler, s. 288-299.
4. Dittmann, A. (2017) *Carl Stangen – Tourismuspionier und Schriftsteller. Der deutsche Thomas Cook*, I wydanie. Frankfurt/Main: Peter Lang.
5. Dittmann, A. (2020) 'Kulturräume in touristischen Reiseberichten des 19. Jahrhunderts' [w:] Giblak, B.; Kunicki, W. (red.) *Kulturräume. Räume der Kultur. Zu den territorialen Prägungen der Kultur und Literatur*, I wydanie. Berlin: Peter Lang, s. 41-54.
6. Enzensberger, H. M. (1958) 'Vergebliche Brandung der Ferne. Eine Theorie des Tourismus'. *Merkur*, 126(12), sierpień, s. 701-720.

7. Fritzson, T. (2004) *Reise in das befremdliche Pompeji. Antiklas-sizistische Antikewahrnehmung deutscher Italienreisen der Jahre 1750-1870*. Berlin-New York: Walter de Gruyter.
8. Hachtmann, R. (2007) *Tourismus-Geschichte*, I wydanie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
9. Honold, A. (2004) 'Die Antike als Nationalunternehmen' [w:] Honold, A.; Scherpe, K. R. (red.) *Mit Deutschland um die Welt. Eine Kulturgeschichte des Fremden in der Kolonialzeit. Mit 149 Abbildungen*. Stuttgart-Weimar: B. Metzler, s. 41-50.
10. Knipping, A.; Schricker, P. (2010) *Atlas der deutschen Eisenbahn-Geschichte*, I wydanie. München: Bruckmann.
11. Koshar, R. (2000) *German Travel Cultures*. Oxford-New York: Berg.
12. Murray, J. (1838) *A Hand-book for Travellers on the Continent*, II edycja. London: John Murray and Son.
13. Pietsch, L. (1871) *Orientfahrten eines Berliner Zeichners*. Berlin: Janke.
14. Pretzel, U. (1995) *Die Literaturform Reiseführer im 19. Und 20. Jahrhundert. Untersuchungen am Beispiel des Rheins*. Frankfurt/Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien: Peter Lang.
15. Rhein, K. (2003) *Deutsche Orientalmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Entwicklung und Charakteristika*. Berlin: Tanea.
16. Samsinger, E. (2010) 'Vor allem bewundern wir an den Türken die Menschenwürde. Aus einem Reisehandbuch des Österreichischen Lloyd – Orientreisen um 1900' [w:] Agstner, R.; Samsinger, E. (red.) *Oesterreich in Istanbul. K (u.) K. Präsenz im Osmanischen Reich. With abstracts in English*. Münster: Varligi Türkce özetler, s. 299-332.
17. Schug-Wille, Ch. (1979) *Byzanz und seine Welt*. München: Naturalis Verlag.
18. Spode, H. (2003) *Wie die Deutschen 'Reiseweltmeister' wurden. Eine Einführung in die Tourismusgeschichte*. Erfurt: LZT.
19. Spode, H. (2020) 'Wahre Kultur, authentische Attraktionen. Eine Philosophie des Echten' [w:] Giblak, B.; Kunicki, W. (red.) *Kulturräume. Räume der Kultur. Zu den territorialen Prägungen der Kultur und Literatur*, s. 13-40.
20. Stangen, C. (1882) *Ägypten* [Stangen's Reisebücher, vol. 2]. Berlin: Carl Stangen's Reise-Bureau.
21. Stangen, C. (1874) *Palästina und Syrien* [Stangen's Reisebücher, vol. 1]. Berlin: Carl Stangen's Reise-Bureau.
22. Stangen, C. (1898) *Sonder-Fahrt nach dem Orient mit dem hocheleganten, grössten Mittelmeerdampfer des Oesterreichischen Lloyd 'Bohemia'*. Berlin: Carl Stangen's Reise-Bureau.
23. Stangen's Carl, Reise-Bureau (red.) (1900) *Entstehung und Entwicklung von Carl Stangen's Reise-Bureaus. Mit kurzer Erwähnung der gleichartigen Reiseunternehmen*. Berlin: Carl Stangen's Reise-Bureau.

24. Stangen, L. (1866) *Eine Gesellschafts-Reise in den Orient im Jahre 1865. Erzählt von einem Teilnehmer derselben*. Berlin.
25. Tanera, K.; Eisbert, P. (1905) *Reise um die Erde*, vol. II, I wydanie. Berlin: Internationaler Welt-Verlag.

Wykaz źródeł internetowych

26. Belgum, K. (2016) 'Visualizing the World in Meyer's Universum'. *Colloquia Germanica*, 49(2/3), s. 235-258. Dostępny: <https://www.jstor.org/stable/26546367>, (dostęp 25 lipca 2021).
27. Schotter, J. (2019) *Objects Worthy of Attention: Modernism and the Travel Guide*. Vol. 4(2). Dostępny: <https://doi.org/10.26597/mod.0109>, (dostęp 26 lipca 2021).

Wykaz stron internetowych

28. <http://histrhen.landesgeschichte.eu/2020/04/rheinpanoramen/>, (dostęp 26 lipca 2021).
29. <http://isztuka.edu.pl/i-sztuka/node/307>, (dostęp 26 lipca 2021).
30. <https://podroze.gazeta.pl/podroze/7,114158,17345602,jedna-z-najwazniejszych-budowli-na-swiecie-hagia-sophia-bazylika.html>, (dostęp 26 lipca 2021).

Harmony of space in the German concept of modern tourism reflected in the first Guidebooks

Abstract

The concept of the *Harmony of Space* varies between the periods of Enlightenment and the European modernism. From the subjective and sentimental impression of the travel literature of the 18th and the first part of the 19th century, the instructions on where and how to travel became more standardised and unified since ca. 1840, and a new mass travel concept was established.

The first guidebooks on modern tourism, such as those published by German publishers Baedeker or Meyer, offered instructions on what is worthy to be seen. This article focuses on publications and activities of one of the first German travel agency – situated in Berlin – the Carl Stangen's Reisebureau and its selection of sights attracting Europeans of the last quarter of the 19th century, with a special consideration given to the popular oriental destinations.

Key words

Guidebooks, Orientalism, modern tourism, Constantinople, first travel agencies, Baedeker, Carl Stangen

Część V
Tektonika miejsca

Dynamiczna harmonia w zmodularyzowanej przestrzeni

Streszczenie

Harmonia kompozycji architektonicznej, nierozzerwalnie związana z modularnością w architekturze, może przejawiać się w formie znacznie bardziej dynamicznej niż wynikałoby to z samej nazwy. Światło ujawniające kształty architektury ukazuje swoją nieobecność jako cień w krajobrazie miejskim, a także jako ciemność w niektórych wnętrzach. We wnętrzach sal koncertowych, teatrów i sal konferencyjnych nie ma światła dziennego, mimo że mieszczące je budynki są nim rozświetlone. Zależności między światłem i cieniem, jasnością i ciemnością wewnątrz mogą wywoływać zjawiska, które wprowadzają element zmienności w kompozycji nie niszcząc harmonii. Zjawiska świetlne zmieniają się, gdy są połączone z doznaniem akustycznym, co dotyczy szczególnie sal koncertowych lub teatrów. Takie zjawiska są wyjątkowo interesujące na granicy stref, np. sali koncertowej i *foyer*, w których poza akustyką i oświetleniem różny jest także stopień modularyzacji elementów architektury. Artykuł przedstawia próbę rozpoznania zależności panujących w tych strefach.

Słowa kluczowe

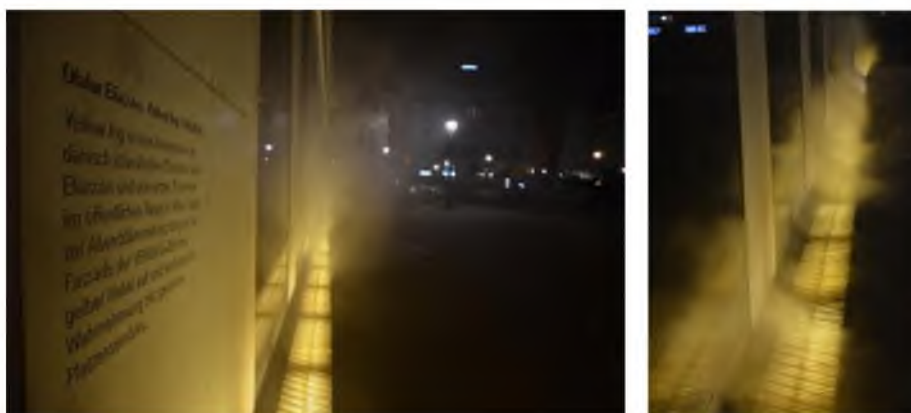
harmonia, kompozycja architektoniczna, światło, cień, modularność

Artyści światła

Zagadnienie światła od zarania dziejów jest analizowane i wykorzystywane w sztuce. Oprócz pełnienia podstawowej funkcji w architekturze – umożliwienia percepcji oraz roli dekoracyjnej, światło samo w sobie często traktowane jest jako sztuka. „Traktowanie obiektu jak rzeźby, a przestrzeni jak wielopłaszczyznowej sceny” (Michalak, 2020, s. 39) do kreowania światłem staje się cechą najlepszych realizacji urbanistycznych, architektonicznych i artystycznych zarazem. Tacy artyści światła jak: James Turrell, Mario Merz, Joseph Kosuth, Mischa Kuball, Rebecca Horn, Christina Kubisch, Keith Sonnier, Olafur Eliasson i ich dzieła¹ – wskazują na ogromne znaczenie i rolę światła w kulturze. Pojęcie *light art* opisuje „artystyczną formę wypowiedzi, w której światło zajmuje centralne miejsce i jest głównym środkiem wyrazu i narzędziem”. W tego typu sztuce wykorzystywane jest najczęściej światło sztuczne. Zdaniem Anapur (Anapur, 2016) instalacja

¹ The Centre for International Light Art – to jedyne na świecie muzeum sztuki poświęcone wyłącznie światłu. Wszystkie instalacje powstały z myślą o przestrzeniach muzealnych. W muzeum znajdują się stałe instalacje kilkunastu najbardziej znanych artystów światła – www.lichtkunst-unna.de, (dostęp marzec 2021).

światlna nie jest częścią sztuki, lecz jej jedynym elementem choć nie raz związanym z architekturą. *The Weather Project*, dzieło Olafura Eliassona, powstało na bazie istniejących elementów wnętrza Turbine Hall, Tate Modern w Londynie, zamieniając przestrzeń w akt architektonicznej magii (Jodido, 2004, s. 180-183), podobnie jak, dzięki szklanej fasadzie budynku, w Wiedniu zaistnieć mogła inna praca artysty – ulotna *Żółta mgła* (fot. 1-2).



Fot. 1-2. Instalacja „Żółta mgła” Olafura Eliassona w Wiedniu
Źródło: (H. Michalak)

Trudno nie wymienić innego twórcy zajmującego się impresją świetlną i sztuką percepcyjną, badającego materialność światła. James Turrell² to jeden z najbardziej rozpoznawalnych artystów *light art*, tworzący indywidualne lub zintegrowane z architekturą struktury. Jego wczesne prace opierały się na rozumowaniu i konstruowaniu światła oraz malowaniu światłem. Późniejsze prace Turrella zawierały obserwacje i wyniki badań granic ludzkiej percepcji kształtowanej przez światło, szczególnie w strefach pomiędzy zewnętrzem i wnętrzem (Turrell, 2021).

Dynamika światła naturalnego i sztucznego

Architektura to chroniąca człowieka i zaplanowana przez niego przestrzeń. Światło nie tylko łączy ten sztuczny obiekt z naturą, ale i zmysłowo ożywia przestrzeń. Stosując odpowiednio dobrane oświetlenie, architekci umożliwiają czytanie poszczególnych elementów bryły i wnętrza oraz przez wykreowany, odpowiedni nastrój wpływają na emocje odbiorcy – użytkow-

² Artysta, podobnie jak Robert Irwin, reprezentował ruch Light and Space Art (więcej: Panasiewicz, 2013, s. 92). Studiował zjawiska świetlne i złudzenia optyczne oraz ich wpływ na wrażenia wzrokowe. Wyjaśniał także pojęcie efektu Ganzfeld'a, czyli utratę pól percepcyjnych w wyniku deprywacji sensorycznej.

nika. Twarowski opisuje przypadkowe efekty związane ze światłem bezpośrednim, wpływające na kompozycję i zmieniające wyraz plastyczny dzieła (Twarowski, 1970, s. 130), który to dynamizm zdaniem autorów stanowi o wartości dodanej projektu. Zależności między światłem i cieniem, jasnością i ciemnością wewnątrz mogą wywoływać zjawiska, które wprowadzają element zmienności w kompozycji, nie niszcząc harmonii często zmodulowanej architektury. Sztuka budowy przestrzeni przez operowanie światłem, które według amerykańskiego architekta Henry Plummera jest „duszą architektury”, może odbywać się na wiele opisanych przez niego sposobów. Tak jak wpadające do gotyckiej katedry nasyczone barwą szkła witrażowego promienie słoneczne, tak i „plummerowskie”, naturalne światło może mieć charakter „procesyjny”, budując choreografię przestrzeni (Plummer, 2009). W podobny sposób można tworzyć sceny oświetleniowe w wizerunku nocnym. Nowa sala kongresowa Hyundai Capital Convention Hall w Seulu projektu arch. Gesslera³ przez zastosowanie najnowszych technologii, dzięki świetnej akustyce oraz innowacyjnemu oświetleniu, zaciera granicę między sztuką a architekturą, zmieniając sposób postrzegania materiałów, światła i przestrzeni. Futurystyczne oświetlenie zastosowane w tym minimalistycznym, ale wyrafinowanym projekcie wewnątrz sprawiło, że przestrzeń przypomina jedną z instalacji wcześniej wspomnianego Turrella. W analogii do tychże instalacji, jak opisuje Solewski, można tu doświadczać tego, co niematerialne, zając się kontemplacją światła i cienia, jasności i ciemności, powietrza, ciszy i dźwięku (Solewski, 2007, s. 166). Na oświetleniu liniowym, ekspozycyjnym, oparty jest inny projekt – *Red Plum Culture and Creative Park* w Shanyang w Chinach⁴ (proj. oświetlenia: RDesign International Lighting, Guji Hu & Raymond Lee & Yuko Wong). Przestrzeń występów na żywo w jednym z budynków kompleksu i w budynku, który przeznaczono na główną galerię sztuki, to miejsca wyjątkowe pod kątem działań projektantów związanych ze światłem. Podświetlana ściana Custom Illuminated Video Wall (proj. Thomas Lawrence) w Horwitz Tower w Ohio⁵, jak na ekranie, malując abstrakcyjne obrazy, jest „żywym” dziełem sztuki.

Świadome używanie światła i cienia pozwala na wydobywanie i podkreślanie kształtów albo powoduje ich zanikanie, co wpływa na porządek

³ W obiekcie zastosowano elastyczne, minimalistyczne nastrojowe oświetlenie sceniczne, między innymi: liniowe, kinkietowe oraz wnękowe. Projekt otrzymał nagrodę AIA Institute Honor Award for Interior Architecture.

⁴ Projekt został uhonorowany nagrodą Lighting Design Awards w dziedzinie architektonicznego oświetlenia wewnątrz w roku 2020.

⁵ Ściana powstała w szpitalu na oddziale onkologii, gdzie jest nie tylko elementem wnętrza pobudzającym wyobraźnię, ale stanowi terapię dla pacjentów. Projekt również został uhonorowany w 2020 r. nagrodą LDA w dziedzinie oświetlenia medycznego.

przestrzeni. To harmonijne dopełnianie światłem, a nie przełamywanie ciemności (Solewski, 2007, s. 168), jest istotą wielu zrealizowanych koncepcji architektonicznych. Mistrzowie architektury: Tadao Ando, Steven Holl, Herzog & de Meuron, Peter Zumthor, Frank Gehry, Álvaro Siza, Alberto Campo Baeza, Rafael Moneo, Rem Koolhaas, Jean Nouvel, Fumihiko Maki i Toyo Ito oraz inni, to również mistrzowie sztuki światła.

We współczesnej architekturze wykorzystuje się różnorodne materiały o różnym stopniu przezierności, połysku, odbiciu, fakturze, strukturze. Czasami nieoczywiste zestawienia materiałów przynoszą zaskakujące efekty i złudzenia optyczne. Dotyczy to formowania bryły, jak i jej wnętrza. Światło napotykając przeszkodę sprawia, że widzimy jej kształt dzięki cieniom własnym i rzucanym na inne bryły i powierzchnie. Światłocień pozwala na zrozumienie podstawowych wielkości, odległości i głębokości (Rogińska-Nieśluchowska, 2010, s. 191). Mocne kontrasty wynikające ze zróżnicowania brył, tym samym pomiędzy ich światłem i cieniem, często są też zapowiedzią zmiany ich funkcji.

Harmonia przestrzeni buforowej

Funkcjonowanie sal koncertowych i widowiskowych w przestrzeni miejskiej umożliwia, między innymi, właściwa obsługa uczestników wydarzeń, dla których te obiekty projektowano. Poza oczywistą kwestią komunikacji, pozostaje do rozwiązania funkcja oczekiwania, przystosowania mentalnego do mającego się odbyć koncertu lub przedstawienia. Czas bardzo istotny ze względu na konieczność wcześniejszego przybycia na wydarzenie cieszące się dużym zainteresowaniem, a także długość przedstawień, które wymagają przerw. Pozostawiając innym badaniom sprawę funkcji pomocniczych w rodzaju szatni, sanitariatów lub gastronomii, warto zastanowić się nad problemem przestrzeni bezpośrednio poprzedzających te, w których odbywają się koncerty i przedstawienia: hole czy lobby. Ich konfiguracja geometryczna: rozczłonkowanie, położenie względem głównego wejścia do budynku, a także sposób ornamentacji może dać obraz uczestnictwa w budowaniu ogólnego wrażenia odczucia piękna całego budynku. Dotyczy to także jego oddziaływania na przestrzeń miasta.

Budynek opery w Dreźnie (fot. 3), projektowany przez Gottfrieda Sempera (1841), po dramatycznych przejściach dwukrotnie odbudowany⁶, ostatnio w 1985 r. wg projektu Wolfganga Hänscha, zachował kształt zewnętrzny (drugiego budynku, z 1878 r.), dzięki temu, że bardzo rozbudowane zaplecze nowej opery zaprojektowano w odrębnych budynkach (fot. 4).

⁶ Pierwszą odbudowę po pożarze w 1869 r. prowadził syn Gottfrieda, Manfred Semper, wprowadzając zmiany m.in. w strefie wejściowej.

*Fot. 3.
Drezno,
Semperoper, widok
z Placu Teatralnego
Źródło:
(J. Suchanek)*



*Fot. 4.
Drezno, Semperoper, budynki zaplecza
Źródło: (J. Suchanek)*

Strefa wejściowa, oparta na osiowym układzie, z wejściem głównym w szczycie łuku i bocznymi wejściami z zadaszonych przejazdów, zlokalizowanych u podstawy łuku (w rzucie), zawiera bardzo interesujący układ wnętrza sprzężonych. Parterowy korytarz łukowej części łączy się poprzez szerokie schody z bocznymi sieniami, które są częściowo otwarte na obszerne hole piętra. Polichromowane sklepienia piętra wsparte są na pilastrach i zdwojonych kolumnach wyznaczających granice przejść między kondygnacjami. W odróżnieniu od parteru, przestrzeń piętra jest dobrze doświetlona i umożliwia obserwację przyległego Placu Teatralnego, Katedry i północnego skrzydła Zwingeru. Niedaleko Semperoper znajduje się Kulturpalast (fot. 5), budynek projektowany przez zespół: Wolfgang Hänsch, Herbert Löschau, Heinz Zimmermann (1962-1969), po modernizacji (2012-2015) projektowanej przez Gerkan Marg und Partner (Bahr, 2011, s. 168) – pełniący funkcję filharmonii, w którym obszerne, prostokątne w rzucie *foyer* zamyka swoją przeszkloną ścianą północną pierzeję rynku (Altmarkt). W tym budynku nie da się odczuć tak dobrze zrównoważonych relacji między poszczególnymi częściami przestrzeni buforowej. Do nowoczesnej, winnicowej sali koncertowej wchodzi się przez boczne klatki schodowe (fot. 6).

System ten jest podobny do tego, który funkcjonuje w Semperoper, jednak tu dość przestronne klatki schodowe, oddzielone są od strefy oświe-

tlonej światłem dziennym, ze względu na sąsiednie pomieszczenia biblioteki. Proporcje pomieszczeń mocno prześwieczonego *foyer* i ciemnych klatek schodowych dają wrażenie tak głębokiego kontrastu, że może to burzyć u widza odczucie ciągłości funkcji. Nie ma tego wrażenia w budynku Semperoper, chociaż relacje poszczególnych części *foyer* i komunikacji prowadzącej na widownię charakteryzują się także dużą dynamiką: wąskie korytarze i schody oraz przestronne, częściowo dwukondygnacyjne hole z licznymi kolumnami, pilastrami, balustradami oraz wieloprzęsłowym sklepieniem, a także detal architektoniczny jest wzbogacony rozbudowanymi w formie żyrandolami i kinkietami (fot. 7-8).



*Fot. 5. Drezno, Kulturpalast
Źródło: (J. Suchanek)*



*Fot. 6. Drezno, Kulturpalast,
klatka schodowa
Źródło: (J. Suchanek)*



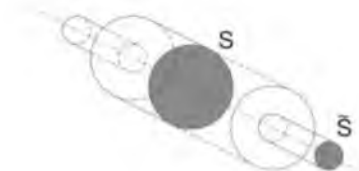
*Fot. 7. Drezno, Semperoper,
hol piętra
Źródło: (J. Suchanek)*



*Fot. 8. Drezno, Semperoper,
hol piętra w części wschodniej
Źródło: (J. Suchanek)*

Wystrój Semperoper nie odbiega od obowiązującego w innych monumentalnych budynkach reprezentujących XIX-wieczny historyzm. W tym przypadku, odtworzenie go w powojennej odbudowie, poza spełnieniem wymogów konserwatorskich, stanowi także wzmocnienie walorów akustycznych budynku. Opisany wyżej układ wnętrz jest zbudowany zgodnie ze schematem tłumika akustycznego, czyli dźwiękowodu z podwójnym, skośnym przekrojem poprzecznego, dwustronnie otwartego (Makarewicz, 2017, s. 293-293). Na ile odpowiada on schematowi tłumika rzeczywistego czy refleksyjnego (ryc. 1), zależy od stopnia złożoności podziałów i bogactwa wystroju wnętrz, które (łącznie) mogą pełnić rolę pochłaniacza występującego w tłumiku rzeczywistym. *Foyer*, jako przestrzeń buforowa między otoczeniem budynku i widownią, pozwala słuchaczom uzyskać właściwy komfort odbioru muzyki na widowni teatru operowego.

Ryc. 1.
Schemat tłumika akustycznego
Źródło: (J. Suchanek)



Izolacja akustyczna widowni, współgra z regulacją oświetlenia zewnętrzznego, które dociera do przestrzeni widowni (bez względu na to, w jakim stopniu jest to światło dzienne) w ograniczonym zakresie. Budynek opery wymaga oddzielenia także świetlnych bodźców zewnętrznych od przestrzeni widowni, a jednak ten bufor powinien mieć wyraźny kontakt ze światłem zewnętrznym. Louis I. Kahn, porównując projektowanie architektury do komponowania muzyki, wskazuje na istnienie syntezy zmysłów – wzroku i słuchu w odniesieniu do przestrzeni i dźwięku (Twombly, 2003, s. 225). Przy tej okazji zwraca uwagę na konieczność oświetlania każdego wnętrza światłem naturalnym, dającym orientację w czasie i przestrzeni. Można założyć, że granica tego obowiązku znajduje się w wejściu do przestrzeni widowni, która wymaga całkowitego odcięcia światła dziennego w czasie spektaklu. Sposób filtrowania światła zastosowany przez L. I. Kahna w projekcie laboratoriów La Jolla (Twombly, 2003, s. 143), oparty na jego doświadczeniach afrykańskich, zakładał użycie ściany we wnętrzu jako ekranu – równocześnie zasłony i reflektora. Zbliżone do powyższych rozwiązanie, mniej lub bardziej świadomie, zastosowano także w drezdeńskiej operze (fot. 8), gdzie ściany na rzucie łuku (niezbyt oddalone od przeciwległych okien) w specyficzny sposób spełniają funkcję dystrybutora światła.

Podobny sposób wykorzystania zakrzywionych powierzchni ścian oraz sklepień jako elementów moderowania efektywności zjawisk świetlnych i akustycznych widać w realizacji opery w Harbinie (Chiny, prowincja

Heilongjiang) wg projektu MAD Architects (2015). W tej realizacji (fot. 9) ekrany-reflektory to ściany i sklepienia oparte na przenikających się zakrzywionych powierzchniach. Zasada ta dała także możliwość wykorzystania doświetlenia górnego, które odsłania fragment konstrukcji nie tylko bezpośrednio, ale także w formie rzutowania na powierzchnie ścian i posadzki (fot. 10). Posadzka, wykonana z polerowanego kamienia, jest w tym obiekcie odzwierciedleniem otaczających teren przyległy do opery wód rzeki Songhua⁷.

Ten typ posadzki w połączeniu z dużą ilością przeszkleń (ścian i stropu) i gładkim tynkiem na ścianach, może wpłynąć niekorzystnie na akustykę strefy wejściowej. Zagadnienia akustyki holu opery uwzględniono w widoczny sposób, stosując okładzinę drewnianą wielkich, zakrzywionych powierzchni ścian wygradzających główną salę. Organiczne kształty o miękkiej fakturze drewna to także spiralne schody wchodzące w przestrzeń *foyer* łączącego trzy kondygnacje (fot. 11). Pełna konsekwencja w kształtowaniu



*Fot. 9.
Harbin, Opera, projekt MAD Architects
Źródło: (J. Suchanek)*



*Fot. 10. Harbin, Opera,
hol w strefie wejściowej
Źródło: (J. Suchanek)*



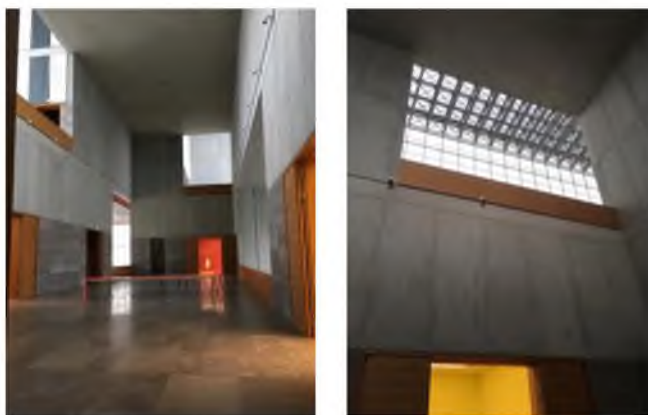
*Fot. 11. Harbin, Opera, hol-foyer –
widoczna ściana głównej sali z okładziną
Źródło: (J. Suchanek)*

⁷ Znakomicie wpisany w otaczający krajobraz budynek, dzięki tarasowi zlokalizowanemu na dachu, stanowi także punkt widokowy, z którego można odczytać również szerszy kontekst w panoramie miasta.

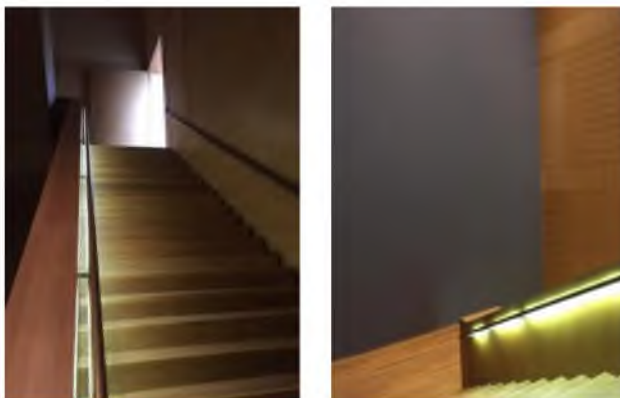
wnętrz zgodnie z zasadami określającymi kształt zewnętrzny obiektu, pozwoliła architektom na uzyskanie właściwego komfortu akustycznego w powiązaniu z kontrolowanym dostępem światła dziennego, przy spełnieniu założeń estetycznych projektu.

Podobne schody, lecz w innej wersji materiałowej i kolorystycznej (biel), zdobią hol budynku Filharmonii Szczecińskiej projektowany przez Estudio Barozzi Veiga (2007-2014), gdzie, będąc jedynym elementem o miękkiej formie, podkreślają ortogonalność kształtów holu i sąsiednich pomieszczeń. Przenikanie przestrzeni, ich wzajemne relacje i otwarcia dają efekt zbliżony do tego, który uzyskano w Semperoper i w budynku opery w Harbinie, stosując jednak zupełnie inne kształty. W budynku filharmonii, górne foyer jest zawieszone nad holem wejściowym, co sprawia, że efekt przenikania przestrzeni staje się jeszcze bardziej wyrazisty. O ile w wielkościach poszczególnych wnętrz sprzężonych, przylegających do wielkiego głównego holu widać wyraźne różnice, o tyle światło w nich wydaje się podobnie stonowane za dnia i raczej jednolite, także kiedy działa tylko oświetlenie sztuczne. Można to odczytać jako skuteczną („terapeutyczną”) izolację od zewnętrznego zgiełku (Purchla, Sepioł, 2015, s. 51). Konfiguracja holu i sprzężonych z nim wnętrz w budynku filharmonii przypomina nieco rozwiązania zastosowane w Muzeum Sztuk Pięknych w Lipsku (proj. Karl Hufnagel, Peter Pütz, Michael Rafaelian, 2004), gdzie przenikają się dwa wielkie hole, które łączą się z przestrzeniami klatek schodowych i sal wystawowych (fot. 12-13).

Schody stanowią bardzo interesujący element gry przestrzennej: przebiegają na ogół w ciemnych, półotwartych niszach, co sprawia, że niezbędne tam sztuczne oświetlenie wprowadza dodatkowe efekty wizualne, będąc także łatwo dostrzegalnym drogowskazem dla zwiedzających (fot. 14-15).



Fot. 12-13. Lipsk, Muzeum Sztuk Pięknych, przenikające się przestrzenie holi
Źródło: (J. Suchanek)



Fot. 14-15. Lipsk, Muzeum Sztuk Pięknych, schody
Źródło: (J. Suchanek)

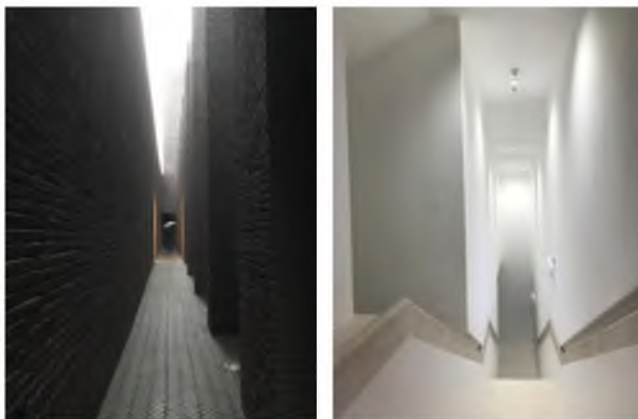
Prowadzenie użytkownika przestrzeni światłem dziennym i sztucznym oraz artykulacja światła i cienia to najskuteczniejsze, manipulacyjne⁸ narzędzia, które nadają architekturze właściwy wyraz oraz zapewniają odbiorcy intuicyjne czytanie przestrzeni. Tak jak światło stanowi wspomnianą wcześniej „duszę” architektury i „generator zmysłów i znaczeń” metaforycznych i abstrakcyjnych odbiorcy (Charciarek, 2017, s. 7), tak cień daje odczuć swoją znaczącą rolę w chwili wejścia w jego przestrzeń⁹. Jednostajny, modularny rytm 1 200 000 antracytowych cegieł gdańskiego Teatru Szekspirowskiego, zaprojektowanego przez Renato Rizzi (2013) pozwala na prawie fizyczne odczucie ciężaru zewnętrznych ścian, które prowadzą wąskim, refleksyjnym korytarzem¹⁰ do światła wejścia... i dalej przez *foyer* do serca teatru – Sali Głównej z otwieralnym dachem, umożliwiającym realizację spektakli pod rozświetlonym niebem. Te celowe zabiegi, „teatralnie” – dosłownie i w przenośni – tworzą spektakl na miarę mistrzów (fot. 16-19).

⁸ Zdaniem Suman, udana manipulacja światłem i cieniem stanowi ramy dla naszego doświadczenia architektonicznego, więcej: (Suman, 2009, s. 3).

⁹ O potrzebie uwzględniania cienia w architekturze, powołując się na myśli zawarte w pracach m.in. Juhaniego Pallasmy czy Steena Eilera Rasmussena, pisze Szpakowska-Loranc, patrz: (Szpakowska-Loranc, 2017, s. 73).

¹⁰ Tę planowaną przez twórcę zadumę podczas pokonywania drogi można porównać do idei instalacji Olafura Eliassona *Refleksyjny korytarz* z 2002 roku, eksponowanej w The Centre for International Light Art w niemieckim Unna.

*Fot. 16-17.
Teatr Szekspirowski
w Gdańsku,
zewnątrz i wewnątrz
Źródło: (H. Michalak)*



*Fot. 18-19. Teatr Szekspirowski w Gdańsku, Sala Główna
Źródło: (H. Michalak)*

Podsumowanie

Podziały przestrzeni w obszarze granicznym między strefą zewnętrzną i pomieszczeniami centralnymi (funkcjonalnie), stanowiącymi powód, dla którego architektura jest realizowana, podlegają zasadom wynikającym z potrzeby harmonii, nie tylko w sensie wizualnym. Powiązanie zjawisk świetlnych i akustycznych w projektowaniu tych przestrzeni jest pożądane, chociaż trudno te relacje opisać w sposób pozwalający na skuteczne zastosowanie, pomijając oczywiste skojarzenie dotyczące proporcji wymiarowych elementów architektury. Przyjmując, że w odczuciu obserwatora (słuchacza i widza), harmonia to zgodność obserwacji z oczekiwaniami (Wilczek, 2016, s. 51) należałoby połączyć doświadczenia w obu sferach (wizualnej i akustycznej), dla stworzenia przestrzeni ułatwiającej przyjmowanie zmian, przygotowującej do percepcji zmieniających się zjawisk akustycznych i wizualnych.

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Bahr, C. (2011) *Architektur Führer*. Berlin: Jaron Verlag.
2. Charciarek, M. (2017) 'Lekcje światła i ciemności architektury'. *Środowisko Mieszkaniowe*. Kraków: Politechnika Krakowska, Wydział Architektury, Katedra Projektowania Środowiska Mieszkaniowego, Zakład Projektowania Urbanistycznego, 18 (2017), s. 4-10.
3. Jodidio, P. (2004) *Architecture Now! 3*. Köln: Taschen.
4. Makarewicz, R. (2017) *Dźwięki i fale*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
5. Michalak, H. (2020) 'Illusionistic Game of Light – the Art. of Shaping of Realistic Space' [w:] Kozłowski, T. (red.) *Defining the Architectural Space – The Truth and Lie of Architecture*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT, Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 5 (2020), s. 35-45.
6. Plummer, H. (2009) *The Architecture of Natural Light*. London: The Monacelli Press, Thames & Hudson.
7. Purchla, J.; Sepioł, J. (2015) *Form Follows Freedom*. Architecture for Culture in Poland 2000+. Kraków: International Cultural Centre.
8. Solewski, R. (2007) *Synteza i wypowiedź. Poezja i filozofia w sztukach wizualnych na przełomie XX i XXI wieku wybrane zagadnienia*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Prace Monograficzne 461.
9. Twarowski, M. (1970) *Słońce w architekturze*, 3 edycja. Warszawa: Arkady.
10. Twombly, R. (red.) (2003) *Louis Kahn Essential Texts*. New York London: W. W. Norton & Company.
11. Wilczek, F. (2016) *Piękne pytanie. Odkrywanie głębokiej struktury świata*, tłum. Bieniok, B.; Łokas, E. L. Warszawa: Prószyński i S-ka.

Wykaz źródeł internetowych

12. Anapur, E. (2016) *Light Art Pieces You Will Love*, dostępny: <https://www.widewalls.ch/magazine/light-art>, (dostęp 11 lutego 2021).
13. Panasiewicz, A. (2013) 'Światło jako medium'. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Studia de Arte et Educatione* 147(8), s. 87-97, dostępny: <https://rep.up.krakow.pl>, (dostęp 21 marca 2021).
14. Rogińska-Niesluchowska, M. (2010) 'Światło i cień w przestrzeni publicznej' [w:] Lorens, P.; Martyniuk-Pęczek, J. (red.) *Miasto Metropolia Region. Problemy kształtowania przestrzeni publicznych*. Gdańsk: Wydawnictwo Urbanista, s. 189-206, dostępny: https://issuu.com/wieslawgdowicz/docs/problemy_ksztaltowania_przestrzeni/189, (dostęp 19 lutego 2021).
15. Suman, K. (2009) *Patterns of Connection in Architecture: The Paradox of Light and Shadow*, dostępny: https://scholarspace.manoa.hawaii.edu/bitstream/10125/45773/1/Suman_Kim_Dec%202009.pdf, (dostęp 21 lutego 2021).

16. Szpakowska-Loranc, E. (2017) *Architektura cienia. Shadow Architecture*. Kraków: Universitas, s. 67-74, dostępny: https://www.researchgate.net/publication/324438489_ERNASTYNA_SZPAKOWSKA_LORANC_Architektura_cieniaShadow_Architecture, (dostęp 11 marca 2021).

Dynamic harmony of modularised space

Abstract

Harmony of architectural composition, inextricably linked with modularity of architecture, can be manifested in a much more dynamic form than the name implies. Light revealing shapes of architecture shows its absence as a shadow in the city landscape and darkness in some interiors. There are interiors of concert halls, theatres and conference halls with no daylight, but entire buildings are brightened with it. The correlation of light and shadow, brightness and lightness can make phenomena which could introduce an element of variability, not destroying the harmony. When light phenomena are supported by acoustic sensations, as we have in concert halls or theatres, the final effect changes. These phenomena are especially interesting on the border zones between a concert hall and a lobby for example, where, despite acoustics and lighting, architectural elements are modularised to various extents. This paper deals with an attempt to recognise the principles of these correlations.

Key words

harmony, architectural composition, light, shadow, modularity

Harmonia dźwięku i architektury jako jedno z ważnych kryteriów kształtowania przestrzeni człowieka

Streszczenie

Cisza absolutna nie istnieje. Każdy budynek „gra”. Można usłyszeć w nim różne odgłosy, które tworzą tło akustyczne. Kształtowanie komfortowego tła akustycznego poprzez właściwy układ pomieszczeń, dobór materiałów wykończeniowych jest ważnym elementem projektowania architektonicznego.

W pracy podjęto próbę zarejestrowania dźwięków wytwarzanych przez przegrody budowlane, pobudzane przez znajdujące się w najbliższym otoczeniu źródła akustyczne. Starano się odpowiedzieć na pytanie: czy „odpowiedź” przegród budowlanych „niszczy” dźwięk oryginalny, czy też z nim harmonizuje? Czy możliwe jest świadome uzyskiwanie wartości dodanej dzieła akustycznego (muzycznego, słownego) poprzez „strojenie” przegród budowlanych wnętrza architektonicznego?

Przedstawiono analogię funkcjonowania wnętrza przestrzeni architektonicznej do zjawisk akustycznych generowanych przez instrumenty muzyczne. Stąd też założenie, że każda budowla architektoniczna jest swoistego rodzaju instrumentem, wydaje się być zasadna. Rejestracja brzmienia tego instrumentu była autorskim eksperymentem prowadzącym do próby odwzorowania wnętrza architektonicznego za pomocą akustycznego modelu przestrzennego.

Przedstawiono metodę komponowania akustycznego modelu przestrzennego za pomocą analogów akustycznych składających się z dźwiękowodów (piszczalek).

Przedstawione modelowanie może stanowić narzędzie wspomagające kształtowanie harmonijnych relacji dźwięku z architekturą.

Słowa kluczowe

akustyka w architekturze, harmonia dźwięku, piękno dźwięku

Wprowadzenie

Każda budowla architektoniczna jest swoistego rodzaju instrumentem. Oprócz różnego rodzaju odgłosów pochodzących od instalacji, człowiek jest jednym ze źródeł dźwięku, który rozprzestrzenia się w tym instrumencie. Człowiek jest również istotą, która przebywa wewnątrz takiego instrumentu, dlatego też bardzo ważne jest traktowanie projektu architektonicznego w taki sposób, by już na etapie jego tworzenia próbować zadbać o komfort użytkownika.

W pracy poddano analizie przestrzeni, w której człowiek przebywa najczęściej, czyli mieszkanie. Składa się ono z kilku pomieszczeń. Pod względem akustycznym może to być bardzo skomplikowana struktura, ponieważ

zamykanie i otwieranie drzwi od pomieszczeń zmienia schemat rozprzestrzeniania się dźwięków wewnątrz mieszkania. Istnienie ciszy w pomieszczeniu jest wręcz niemożliwe. Każdy budynek „gra” sam w sobie. Oprócz dźwięków wytwarzanych przez człowieka jest wiele odgłosów, które składają się na tło akustyczne. Cały budynek „gra” dźwiękami, które są wytwarzane podczas użytkowania danej przestrzeni. Jest wiele źródeł dźwięków, które wpływają na komfort akustyczny w pomieszczeniu, w którym przebywa człowiek. Harmonia dźwięków wewnątrz pomieszczeń jest ważnym aspektem, który powinien być brany pod uwagę już podczas projektowania.

W projektowanych pomieszczeniach dochodzi do nas wiele dźwięków, na które zazwyczaj nie zwracamy uwagi, ponieważ nasz układ słuchowy jest selektywny. Wybiera tylko to, co najważniejsze, a resztę traktuje jako tło akustyczne. Źródła dźwięku w pomieszczeniu pobudzają do drgań wszystkie przegrody ograniczające. Fala dźwiękowa może zostać odbita, pochłonięta bądź rozproszona (Egan, 1988; Everest, 2010; Kulowski, 2007; Long, 2006; Mehta, Johnson, Rocafort, 1998). A jak brzmią te odgłosy? Na pewno są inne niż dźwięk bezpośredni. Są one zmodyfikowane przez te przegrody. Czy da się posłuchać dźwięków w ścianie? Czy są one po prostu osłabione lub wzmocnione, czy brzmią zupełnie inaczej? Można tutaj zadać kluczowe pytanie: „Czy ściany mają uszy?”, a może ściany słyszą i nam odpowiadają lub nawet śpiewają, tylko my na to nie zwracamy uwagi... Śpiew budowli może być poezją estetyki i piękna otaczającego nas świata.

Efekt ten jest na pewno zależny od częstotliwości dźwięku. Czasami przegroda wpada w rezonans. Można by powiedzieć, że dźwięki wytwarzane przez człowieka i dźwięki, które emitują przegrody budowlane tworzą pewien dialog. Ciekawe byłoby posłuchanie takiego dialogu. W dalszej części pracy wykonano próbę zarejestrowania dźwięku z przegrody budowlanej (za pomocą mikrofonu piezoelektrycznego, kontaktowego). Układ pomieszczeń ma niewątpliwie wpływ na odpowiedź na pobudzenie wnętrza do drgań. A może taki układ dałoby się przedstawić za pomocą schematu akustycznego?

Cel i zakres badań

Celem badań jest szukanie odpowiedzi na pytania: w jaki sposób wnętrza architektoniczne oddziałuje na odczuwanie klimatu akustycznego przez człowieka? Czy kształtowanie przestrzeni ma wpływ na stan przyjaznych relacji dźwięku z architekturą? Na czym polega synergia dźwięku z architekturą? Czy jest możliwe usłyszenie brzmienia instrumentu, jakim jest budowla architektoniczna?

Zakres badań to analiza doświadczalna zjawisk akustycznych na przegrodach budowlanych, wykonana za pomocą źródeł akustycznych przy użyciu specjalistycznego sprzętu i oprogramowania.

Spis użytego sprzętu:

- oprogramowanie komputerowe Adobe Audition,
- interface audio Edirol UA-25,
- głośnik JBL Xtreme 2,
- słuchawki Beyerdynamic DT 770 Pro,
- mikrofon piezoelektryczny kontaktowy, skonstruowany specjalnie na potrzeby badań.

Na rycinie 1 przedstawiono skonstruowany mikrofon, zainstalowany na jednej z badanych ścian wraz z użytym interfejsem audio Edirol UA-25.

Próba zarejestrowania brzmienia wnętrza architektonicznego.

Metoda badań

Aby zarejestrować brzmienie całego wnętrza podjęto próbę rejestracji dźwięku z poszczególnych przegród budowlanych otaczających je oraz z wybranych elementów wewnątrz pomieszczenia mieszkalnego, a następnie odsłuchano wszystkie te sygnały i dokonano ich analizy, zarówno subiektywnej (słuchowej), jak i obiektywnej w programie komputerowym.

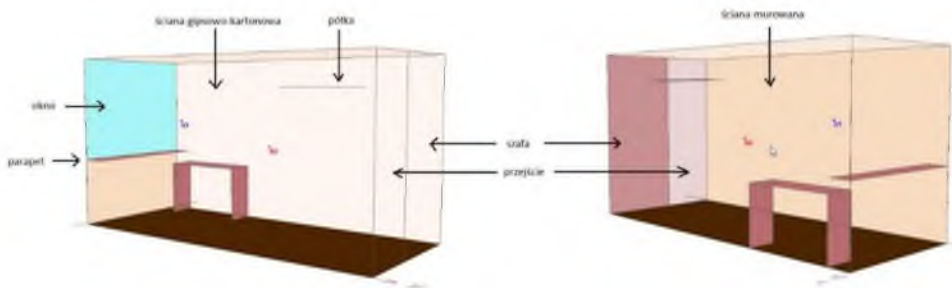
Do badań użyto mikrofonu piezoelektrycznego, kontaktowego, specjalnie stworzonego do tego celu. Przetwornik piezoelektryczny przetwarza vibracje w dwie strony – może służyć zarówno jako źródło dźwięku, jak i mikrofon reagujący na drgania (Dobrucki, 2007).

Metalowy, cienki krążek wraz z napyłonym na nim materiałem ceramicznym jest czujnikiem vibracji przenoszonych przez różne obiekty fizyczne, podobnie jak mikrofon odbiera fale dźwiękowe (Butler, 1994; Dobrucki, 2007; Sztekmiller, 2018; Żyszkowski, 1966). Mikrofon piezoelektryczny, w przeciwieństwie do standardowego mikrofonu, nie reaguje na vibracje powietrza. W związku z tym, nie może być stosowany do rejestracji głosu. Stosując mikrofon piezoelektryczny pomijamy więc pogłos czy odpowiedź pomieszczenia, dopóki nie są one zamienione na drgania elementów fizycznych. Jest to więc idealny mikrofon do zbadania „odpowiedzi” (vibracji) przegrody budowlanej przy pominięciu fali akustycznej padającej na nią.

Wykonano próbę zarejestrowania „odpowiedzi” różnych elementów fizycznych ograniczających przestrzeń odsłuchową w pokoju mieszkalnym na pobudzenie sygnałem akustycznym. Jako źródło dźwięku wykorzystano głośnik JBL Xtreme 2, z którego odtwarzane były sygnały akustyczne.

Drgania były rejestrowane na powierzchni dwóch ścian różniących się pod względem konstrukcji (ściana murowana oraz gipsowo-kartonowa), sufitu, podłogi, okna i tyłu szafy, który stanowi ograniczenie tej przestrzeni. Dodatkowo zbadano również drgania półki wiszącej na ścianie oraz biurka. Rycina 2 przedstawia schemat pomieszczenia wraz z rozmieszczeniem położenia źródła dźwięku.

Ryc. 1.
Mikrofon oraz interfejs audio,
użyte podczas badań
Źródło: (opracowanie własne)



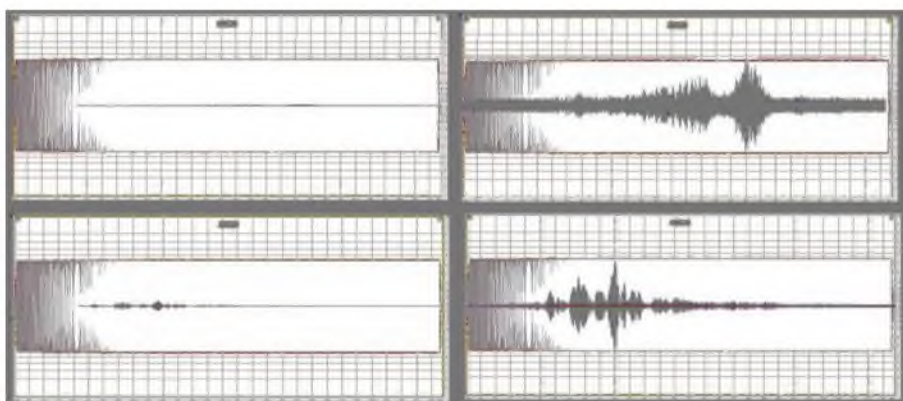
Ryc. 2. Schemat badanego pomieszczenia wraz z położeniem źródła dźwięku
(czerwony punkt A0) oraz miejscem odsłuchu (niebieski punkt 01)
Źródło: (opracowanie własne)

Przebieg badań

1. Badanie sygnałem ciągłym o przestrajającym widmie

Początkowo zarejestrowano przebiegi czasowe dla pobudzenia sygnałem akustycznym – tonem sinusoidalnym przestrajającym częstotliwościowo w zakresie od 60 Hz do 16 kHz o średnim poziomie ciśnienia akustycznego 90 dB, wyemitowanych z głośnika w odległości 1 m od badanej przegrody. Sygnały te zostały wygenerowane w programie Adobe Audition. Do tego badania wybrano dwie znacznie różniące się pod względem konstrukcji ściany. Pierwsza to ściana murowana, a druga gipsowo-kartonowa. Następnie odsłuchano i porównano te sygnały w zależności od rodzaju przegrody.

Sygnal ten został wybrany ze względu na obejmowany przez niego cały zakres częstotliwości słyszalnych. Autorka chciała zbadać wpływ sygnału o szerokim zakresie widma, by sprawdzić jak duży wpływ ma on na drgania przegród budowlanych oraz jakie zmiany wprowadza dana przegroda do sygnału oryginalnego. Odsłuchanie dźwięku „ze ściany” okazało się ciekawym i rozbudzającym wyobraźnię autorki doświadczeniem. Wytworzony sygnał akustyczny padał na przegrodę budowlaną i został przekształcony w jej drgania, które następnie zostały zarejestrowane poprzez stworzony mikrofon piezoelektryczny oraz kartę dźwiękową Edirol UA-25 do programu komputerowego Adobe Audition. Zarejestrowane sygnały miały małą dynamikę, mimo dużego poziomu ciśnienia wygenerowanych sygnałów. Poniżej przedstawiono przebiegi czasowe sygnałów sinusoidalnych dla obu badanych przegród (ryc. 3).



*Ryc. 3. Przedstawienie graficzne nałożonych na siebie przebiegów czasowych sygnałów sinusoidalnych
Źródło: (opracowanie własne)*

Na rycinie zewnętrzna obwiednia sygnału przedstawia sygnał będący pobudzeniem, a szary kolor wewnątrz to sygnał zarejestrowany. Sytuacja A (ściana murowana) i C (ściana g-k) odnosi się do sygnałów zarejestrowanych, natomiast w sytuacji B (ściana murowana) i D (ściana g-k) został podniesiony poziom sygnału zarejestrowanego w celu analizy sygnałów.

Już na pierwszy rzut oka widać różnicę w dynamice sygnałów pomiędzy dwoma analizowanymi przegrodami. Ściana gipsowo-kartonowa wpada w większe drgania. Ponieważ amplituda drgań zarejestrowanych sygnałów była bardzo mała podniesiono poziom zarejestrowanych sygnałów tak, by maksymalny poziom był równy poziomowi sygnału pobudzenia. Zabieg ten został zastosowany w celu lepszego odsłuchu oraz dokładniejszej analizy sygnałów.

Analiza pozwoliła na stwierdzenie, w zakresie jakich częstotliwości badane przegrody wzbudzały się najbardziej.

2. Spostrzeżenia

Zmiany, jakie wprowadziły przegrody budowlane w stosunku do sygnału oryginalnego:

- zarejestrowane przebiegi czasowe sygnałów znacząco różniły się od przebiegu czasowego sygnału będącego pobudzeniem,
- znaczne obniżenie amplitudy sygnału; ściana murowana (bardziej masywna) wpadała w mniejsze drgania,
- cały zakres częstotliwości został nagrany, nie zanotowano częstotliwości granicznej, dla której ściana nie przenosiłaby sygnału; maksima drgań były różne w zależności od rodzaju przegrody; dla ściany murowanej był to zakres 430-3660 Hz, a dla ściany g-k 86-947 Hz; fakt ten może być związany z częstotliwościami rezonansowymi ścian; uzyskany sygnał jest zmodyfikowany – jakby po użyciu korektora graficznego,
- dodanie do sygnału szumów (większe dla ściany murowanej),
- uzyskujemy lekką zmianę barwy, jednak sygnał pobudzający jest w pełni rozpoznawalny z sygnału nagranego z przegrody budowlanej.

Znając zakresy częstotliwości, które podbija bądź tłumi dana ściana, oraz zmiany innych własności sygnału można by stworzyć taki preset, czyli ustawienia parametrów w programie do edycji dźwięku w komputerze, który może zasymulować, jak będzie brzmiał dźwięk po zarejestrowaniu go z danej przegrody.

3. Badanie sygnałem rzeczywistym

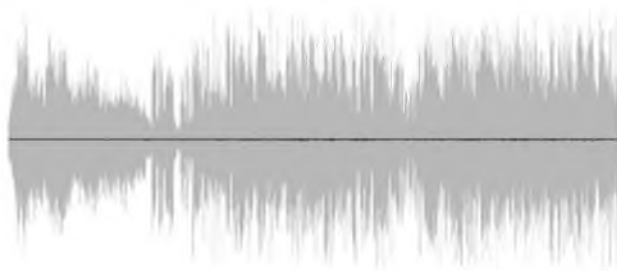
Druga część badań polegała na zarejestrowaniu utworu muzycznego odtwarzanego w przestrzeni mieszkalnej. Jest to sygnał akustyczny, który każdy z nas może odsłuchiwać w takiej przestrzeni. W badaniu dążono do uzyskania odpowiedzi: czy ograniczenie przestrzeni wpływa na pogorszenie jakości odtwarzanego sygnału, czy może z nim harmonizuje, dodając mu pewnych niepowtarzalnych własności. Odtwarzany utwór to: *Love in Portofino* Andrea Bocelli.

Sygnał akustyczny był rejestrowany na kilku różnych elementach: ściana g-k, ściana murowana, sufit, podłoga, okno, parapet, półka wisząca w pokoju, biurko oraz tył szafy, będący rozgraniczeniem tego pomieszczenia. Wszystkie te elementy znajdowały się w jednym pokoju dookoła źródła

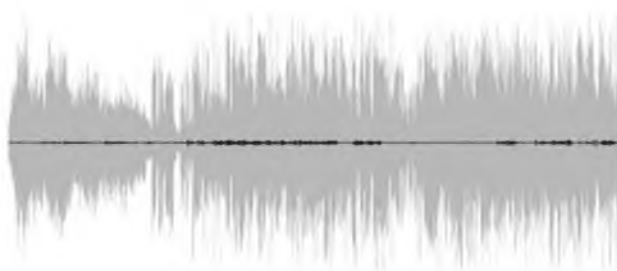
dźwięku. Zarejestrowane sygnały zostały następnie znormalizowane. Normalizacja, czyli podniesienie poziomu sygnału do określonej wartości, służyła w celu lepszego odsłuchu oraz analizy badanych sygnałów.

Ryciny 4-5 pokazują porównanie sygnału pobudzającego wraz z wybranymi zarejestrowanymi sygnałami.

Z przedstawionych rycin widać, że amplituda sygnałów zarejestrowanych jest dużo mniejsza od amplitudy sygnału pobudzenia. Dokładną analizę przeprowadzono po wzmocnieniu tych sygnałów do poziomu sygnału pobudzającego.



Ryc. 4. Przedstawienie graficzne nałożonych na siebie przebiegów czasowych sygnałów. Kolor szary przedstawia sygnał będący pobudzeniem, a kolor czarny (w środku) sygnał zarejestrowany na ścianie g-k
Źródło: (opracowanie własne)



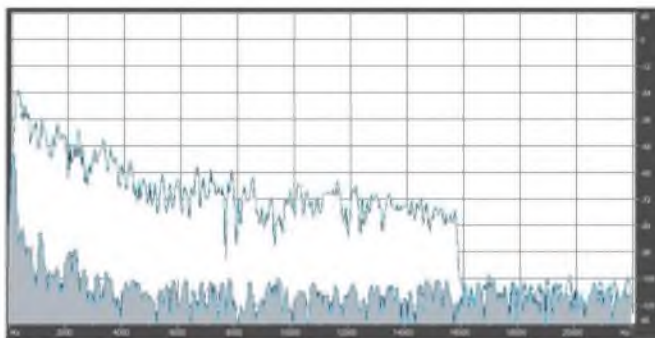
Ryc. 5. Przedstawienie graficzne nałożonych na siebie przebiegów czasowych sygnałów. Kolor szary przedstawia sygnał będący pobudzeniem, a kolor czarny (w środku) sygnał zarejestrowany na szafie
Źródło: (opracowanie własne)

Należy zauważyć, że dla niektórych elementów (ściana g-k, okno, biurko i szafa) drgania narastały i dopiero po pewnym czasie uzyskiwały pewną określoną maksymalną wartość. Przy pozostałych (bardziej masywnych elementach) nie zauważono takiej tendencji. Ciekawy wynik otrzymano dla sygnału zarejestrowanego na szafie (ryc. 5). W pewnych momentach drgania ustawały i po jakimś czasie znowu zaczynały drgać. Aby sprawdzić

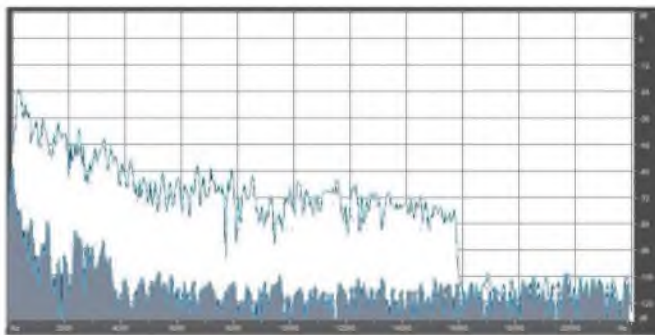
powtarzalność tego efektu sygnał ten zarejestrowano kilkakrotnie i za każdym razem odnotowano podobne zdarzenie. Drgania ustawały, jednak za każdym razem dla innego przedziału czasowego. W momentach, gdzie nie było drgań wywołanych sygnałem pobudzającym, zarejestrowano szумы – brak drgań nie oznaczał „ciszy” w nagraniu. Badany tył szafy, to cienka płyta, natomiast reszta badanych elementów była znacznie grubsza.

Odsłuchanie wszystkich sygnałów na raz może dać obraz całościowy sygnału, o jaki może być wzbogacony sygnał pobudzenia, lecz o mniejszej amplitudzie. Pozwoli to na weryfikację relacji między drganiami budowli a wrażeniem estetycznym, jakie może odczuwać człowiek, będąc w jego wnętrzu. Sygnały były odsłuchiwanie na słuchawkach Beyerdynamic DT 770 Pro, by tym razem pominąć wpływ pomieszczenia.

Analizie poddano również widma badanych sygnałów. Przykłady zestawienia widm chwilowych przedstawiają ryciny 6-7.



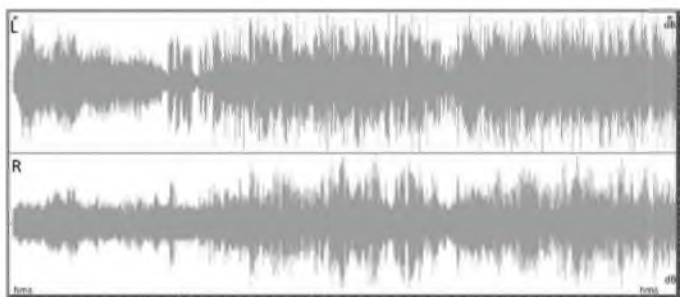
Ryc. 6. Przedstawienie graficzne nalożonych na siebie chwilowych widm sygnałów (dla 20 sekundy nagrania). Kolor biały oznacza widmo sygnału pobudzenia, natomiast kolor szary to widmo sygnału zarejestrowanego na ścianie g-k
Źródło: (opracowanie własne)



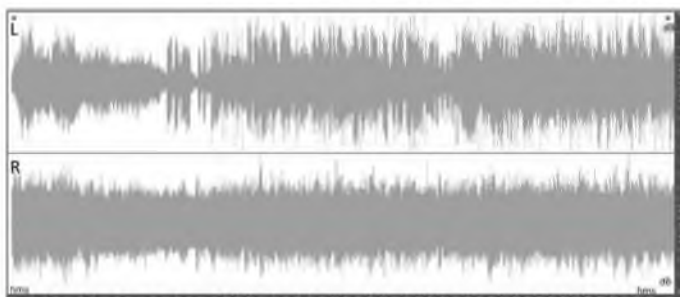
Ryc. 7. Przedstawienie graficzne nalożonych na siebie chwilowych widm sygnałów (dla 20 sekundy nagrania). Kolor biały oznacza widmo sygnału pobudzenia, natomiast kolor szary to widmo sygnału zarejestrowanego na oknie
Źródło: (opracowanie własne)

Podobne obserwacje w zakresie przebiegów czasowych oraz widm wykonano dla pozostałych zarejestrowanych sygnałów. Analiza widm wskazuje na zachowanie się badanych elementów drgających jako filtr dolno-przepustowy.

Ciekawym doświadczeniem było również stworzenie sygnału stereofonicznego, w którym lewy kanał stanowi sygnał pobudzający, a prawy kanał sygnał zarejestrowany z danej przegrody i znormalizowany, a następnie odsłuchanie takich sygnałów. Tak przedstawione przebiegi czasowe doskonale odzwierciedlają porównanie sygnału oryginalnego z przetworzonym. Przykłady tak stworzonych sygnałów przedstawiają ryciny 8-9. Odsłuch przygotowanych sygnałów na słuchawkach daje ciekawe odczucia estetyczne. Sygnały podawane na oboje uszu są podobne, lecz różne.



*Ryc. 8. Stworzony sygnał stereofoniczny. Kanał lewy L to sygnał oryginalny, a kanał prawy R, to sygnał zarejestrowany na ścianie g-k
Źródło: (opracowanie własne)*



*Ryc. 9. Stworzony sygnał stereofoniczny. Kanał lewy L to sygnał oryginalny, a kanał prawy R, to sygnał zarejestrowany na suficie
Źródło: (opracowanie własne)*

Ocena zjawiska

Z odsłuchanych sygnałów można jednoznacznie stwierdzić, jaki był sygnał pobudzający. Oprócz sygnału oryginalnego o mniejszej amplitudzie, odnotowano również szумы oraz inne „artefakty” znajdujące się w nagra-

niu. Efekt jest podobny do nagrań ze starych taśm czy płyt winylowych. Kiedyś tylko takie nagrania były osiągalne. Teraz technika sceniczna oraz mikrofonowa jest bardzo rozwinięta, jednak współcześnie bardzo często wraca się do takich nagrań, a nowe stylizuje w ten sposób, by brzmiały jak „ze starej taśmy”. Współcześnie cały czas wzrasta liczba fanów analogowego brzmienia. Można by stwierdzić, że ściana, czy mówiąc bardziej ogólnie, pomieszczenie wzbogaca odsłuchiwaną przez nas muzykę w „efekt starej taśmy”. Poziom tych zniekształceń jest bardzo niski, jednak według autorki jest on w głębi naszej świadomości podczas słuchania muzyki we wnętrzu architektonicznym. Gdybyśmy chcieli posłuchać tego samego nagrania w otwartej przestrzeni nagranie brzmiałoby trochę inaczej – i to jest właśnie piękno budowli architektonicznych. Nadają one dźwiękom oryginalności. W każdej budowlu ten sam utwór brzmi nieco inaczej. Ma na niego wpływ pogłos, materiały, z których jest zrobione pomieszczenie, układ przegród budowlanych oraz wyposażenie wnętrza i wiele innych czynników. Nawet jeżeli mieszkania, czy inne budowle, są zaprojektowane pod względem architektonicznym tak samo, to różnice choćby w ich umeblowaniu wpływają na zmienność ich akustyki. Każda budowla jest wyjątkowa i niepowtarzalna pod względem akustycznym.

Analiza przebiegów czasowych sygnałów oryginalnego wraz z sygnałem zarejestrowanym z danej przegrody oraz ich widm była podstawą do stwierdzenia istnienia relacji dźwięku z architekturą.

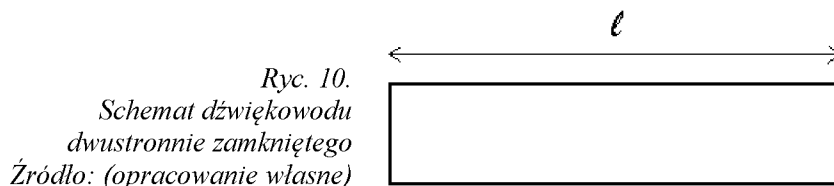
Przykład odwzorowania wnętrza architektonicznego za pomocą akustycznego modelu przestrzennego

Rozdział ten jest poświęcony metodzie komponowania akustycznego modelu przestrzennego za pomocą dźwiękowodów (piszczalek).

Należy pamiętać o tym, że źródło dźwięku wewnątrz pomieszczenia pobudza do drgań cząsteczki powietrza, które wypełniają pomieszczenie. Znane są zależności, które opisują mody pomieszczenia, rezonanse. Można obliczyć, gdzie występuje węzeł lub strzałka ciśnienia akustycznego. Jak wiadomo, fale rozchodzące się w przestrzeni zamkniętej ulegają odbiciu, pochłonięciu i rozproszeniu. Budowle architektoniczne tworzą pewne układy przestrzeni zamkniętych. Ilość odbić od powierzchni ograniczających pomieszczenie wpływa na długość pogłosu. Są to zjawiska powszechnie znane.

Spróbujmy teraz określić sposób rozchodzenia się dźwięku w danym pomieszczeniu. Rozważania zostaną oparte na długim, wąskim pokoju. Jest to przykład „jednowymiarowej” przestrzeni zamkniętej. Przyjmując dodatkowo, że szerokość i wysokość pokoju są dużo mniejsze od długości fali akustycznej można zastąpić go schematycznie dźwiękowodem, inaczej pisz-

cząłką, w której rozchodzi się fala płaska, odbijająca się od dwóch ścian, które kończą pokój. Odnosząc się do piszczałek organowych, wiemy, że fale stojące w piszczałce decydują o wysokości i głośności dźwięku. Jego częstotliwość zależy od długości piszczałki. Kształt przekroju poprzecznego pokoju (dźwiękowodu) nie ma tutaj znaczenia. Ważne jest tylko założenie dla ustalenia schematu, że wymiar liniowy przekroju poprzecznego jest dużo mniejszy od długości fali (Makarewicz, 2004). Będzie to przykład dźwiękowodu dwustronnie zamkniętego (ryc. 10).



W piszczałce powstaje fala stojąca. W zależności od położenia cząstki akustycznej zmienia się amplituda prędkości drgań oraz amplituda ciśnienia fali stojącej. Każda fala stojąca ma strzałki oraz węzły amplitudy prędkości drgań, a także amplitudy ciśnienia. Dzięki tym zależnościom, można obliczyć podstawową częstotliwość rezonansową takiego układu (Dobrucki, 2007; Everest, 2010; Jaworski, Piński, 1977; Massalski, Massalska, 1980; Resnick, Halliday, 1974). W dźwiękowodzie istnieje wiele drgań własnych, nie tylko dla podstawowej częstotliwości rezonansowej, ale również dla wyższych harmonicznych. O wrażeniu słuchowym decyduje ciśnienie fali wypadkowej (czyli suma ciśnień fal składowych).

Jeżeli nasz pokój byłby otwarty z jednej strony (gdy otworzymy drzwi), to przyjmuje wtedy formę dźwiękowodu jednostronnie otwartego. U wylotu takiej piszczałki cząstki akustyczne stają się źródłami fal kulistych (Makarewicz, 2004; Ozimek, 2018). Cząstki u wylotu pozornie wydłużają piszczałkę. Piszczałka jednostronnie otwarta jest zasadniczą częścią instrumentów dętych. Zachowanie się procesów, które dzieją się wewnątrz instrumentów oraz pomieszczeń są analogiczne. W przypadku instrumentów (takich jak puzon lub flet) turbulentny przepływ powietrza w ustniku wymusza drgania cząstek akustycznych. Fale wymuszające mają różne częstotliwości, jednak wzmocnione zostają tylko te, które są równe częstotliwościom rezonansowym, inne tworzą dźwięk szmerowy. Podobnie mamy w pomieszczeniach. Układy pomieszczeń są selektywne i niektóre dźwięki wzmacniają, a inne tworzą tzw. tło akustyczne. Wnętrze naszego instrumentu, jakim jest pomieszczenie, dodatkowo modyfikuje dźwięk, co stwarza, że każdy z nich jest niepowtarzalny, wyjątkowy. Tak jak instrumenty charakteryzują się swoistą barwą, tak i pomieszczenia też mają swoją „barwę”.

Instrumenty dęte dzielimy na instrumenty dęte drewniane i dęte blaszane. Jest to podział ze względu na materiał, z jakiego jest wykonany instrument. W naszym przypadku można by przyjąć określenie instrument dęty „budowlany”.

Mieszkanie to układ pomieszczeń, który tworzy skomplikowany układ akustyczny dźwiękowodów. Układ ten jest zmienny w czasie, ponieważ można zamykać i otwierać drzwi. Rozchodzenie się dźwięku jest złożonym procesem, dlatego podjęto próbę wyjaśnienia takiego schematu dla najprostszej sytuacji.

Fale stojące powstające w dźwiękowodach są skutkiem odbić oraz interferencji dźwięków (Templeton, 1997). Ich częstotliwości rezonansowe zmieniają się w zależności od warunków brzegowych, czyli czy jest to dźwiękowod otwarty, czy zamknięty. Kiedy takie dźwiękowody połączymy ze sobą to otrzymujemy pewien układ akustyczny. Jest to dźwiękowod o zmiennym przekroju poprzecznym. Pobudzając taki układ częstotliwością rezonansową również powstaje fala stojąca. W tym przypadku obliczając częstotliwości rezonansowe trzeba brać pod uwagę warunki brzegowe oraz należy pamiętać o tym, że w płaszczyźnie, gdzie zmienia się pole przekroju poprzecznego powierzchni, obowiązuje zasada zachowania masy i energii. Obliczenia te są jednak bardziej skomplikowane.

W rzeczywistości układy pomieszczeń tworzą dźwiękowody geometrycznie niejednorodne. Najprostszy układ może mieć pojedynczy skok przekroju poprzecznego. Układy te mogą mieć różny stopień skomplikowania. Każdą nowoprojektowaną budowlę można próbować odwzorować za pomocą takiego układu akustycznego.

Próba schematycznego przedstawienia bardzo skomplikowanego układu, jakim jest mieszkanie, może dać do myślenia, czy lepsze jest pod względem akustycznym standardowe projektowanie mieszkania, czy tworzenie mieszkań tzw. *open space*. Trzeba zauważyć, że bardzo ważne jest tutaj „operowanie pustką”. Wielkości pomieszczeń niewątpliwie mają wpływ na kształtowanie harmonii przestrzeni akustycznej. Przedstawione pytanie może być przesłanką do kolejnych badań nad rozchodzeniem się dźwięków w pomieszczeniach. Każda zaprojektowana przegroda ma wpływ na wyjątkowość rozchodzących się wewnątrz dźwięków.

Przykład pokoju, w którym wykonywano badania, można więc przedstawić schematycznie jako najprostszy model – dźwiękowod dwustronnie zamknięty, czyli pizczalkę podobną do tych, jakie są w instrumentach. Można również zadać pytanie, czy zmieniając układ przegród budowlanych w pomieszczeniu możemy wpływać na zmienność sygnału akustycznego wypadkowego? Czy wewnątrz architektoniczne jest instrumentem, który można „stroić”? Czy pomieszczenie zawsze tak samo zmienia nasz „świat

akustyczny”, czy może można znaleźć jakiś optymalny układ elementów, który będzie dawał najbardziej pożądany efekt dźwiękowy wewnątrz budowli? Jest to temat, który warto podjąć podczas kolejnych badań.

Wnioski

Sygnały akustyczne generowane w pomieszczeniu pobudzają do drgań cały układ ograniczających je powierzchni. Każda przegroda budowlana, która ogranicza dane pomieszczenie, posiada swoje rezonanse. Elementy te, drgając, wpływają na sygnał wypadkowy, który słyszy człowiek będący wewnątrz pomieszczenia. Pierwotny sygnał akustyczny, będący pobudzeniem układu, zostaje wzbogacony sygnałami odbitymi. Można więc stwierdzić, że pomieszczenie przekazuje nam pewną informację, która wzbogaca dzieło artystyczne.

Analiza przedstawionych wyników pozwala na stwierdzenie, że każda przegroda budowlana jest swoistego rodzaju filtrem dolnoprzepustowym. Przegroda „przepuszcza” cały zakres częstotliwości słyszalnych, jednak do pewnej częstotliwości granicznej łatwiej wpada w drgania. Dla częstotliwości od około 4000 Hz trudniej wzbudzić do drgań przegrodę budowlaną. W widmie zarejestrowanych sygnałów widać również kolejne harmoniczne drgań podstawowych. Zarejestrowane sygnały są potwierdzeniem, że wszystkie obiekty fizyczne mogą drgać i przenosić różne dźwięki. Im przegroda masywniejsza, tym trudniej wpada w drgania. Zapisane sygnały są podobne do sygnałów oryginalnych, jednak przefiltrowane, o dużo mniejszej amplitudzie.

Próba rejestracji sygnałów wewnątrz elementów ograniczających pomieszczenie wskazała na ich naturalne piękno objawiające się dodawaniem do sygnału akustycznego pewnych składowych akustycznych. Sygnał wynikowy często jest upragnionym efektem wielu realizatorów dźwięku. Brzmienie dźwięków odtworzonych „ze ściany” jest podobne do brzmienia dźwięków odtwarzanych z płyt winylowych. Relacja ta jest pięknem naturalnie występującym wewnątrz obiektu architektonicznego. W pracy wskazano na estetykę i niepowtarzalność budowli architektonicznych pod względem akustycznym.

Akustyka jest w głębokiej relacji z architekturą. Ogólnie pojęty dźwięk (hałas, ludzki głos oraz wszelkie inne odgłosy) jest narzędziem do kreowania architektury dźwięku. Stworzenie akustycznego schematu projektowanej przestrzeni może być przyczynkiem do dalszych badań nad kształtowaniem akustycznie komfortowych budowli w przyszłości. Umiejętne stosowanie rodzaju przegród budowlanych pomiędzy pomieszczeniami również wpływa na komfort ich użytkowania. Można stwierdzić, że każde wnętrze architektoniczne jest niepowtarzalne, ma swój urok i budzi wiele emocji.

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Butler, T. (1994) *Połączenia. Podstawy profesjonalnej elektroakustyki i nagłaśniania*. Poznań: Mega Music LTD.
2. Dobrucki, A. (2007) *Przetworniki elektroakustyczne*. Warszawa: Wydawnictwa Naukowo-Techniczne.
3. Egan, M. D. (1988) *Architectural Acoustics*. New York: J. Ross Publishing.
4. Everest, A. (2010) *Podręcznik akustyki*. Katowice: Sonia Draga.
5. Jaworski, B. M.; Piński, A. A. (1977) *Elementy fizyki*, t. I. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
6. Kulowski, A. (2007) *Akustyka sal*. Gdańsk: Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej.
7. Long, M. (2006) *Architectural Acoustics*. New York: Elsevier Inc.
8. Makarewicz, R. (2004) *Dźwięki i fale*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
9. Massalski, J.; Massalska, M. (1980) *Fizyka dla inżynierów*, cz. I. Warszawa: WNT.
10. Mehta, M.; Johnson, J.; Rocafort, J. (1998) *Architectural Acoustics Principles and Design*. Nowy Jork: Prentice Hall.
11. Ozimek, E. (2018) *Dźwięk i jego percepcja*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
12. Resnick, R.; Halliday, D. (1974) *Fizyka*, t. I. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
13. Sadowski, J. (1976) *Akustyka architektoniczna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
14. Sadowski, J.; Wodziński, L. (1959) *Akustyka pomieszczeń*. Warszawa: Wolters Kluwer.
15. Sztekmiller, K. (2018) *Podstawy nagłośnienia i realizacji nagrań*. Warszawa: Wydawnictwo Komunikacji i Łączności.
16. Templeton, D. (1997) *Acoustics in the Built Environment*. Oxford: Architectural Press.
17. Żyszkowski, Z. (1966) *Podstawy elektroakustyki*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Harmony of sound and architecture as one of the important criteria for shaping human space

Abstract

Absolute silence does not exist. Every building ‘plays’. You can hear various noises that create the acoustic background. Shaping a comfortable acoustic background through the mutual arrangement of rooms, the selection of finishing materials is an important element of architectural design.

The study attempts to record sounds produced by building partitions, stimulated by acoustic sources in the immediate vicinity. An attempt was made to answer the question: does the ‘response’ of building partitions ‘destroy’ the original sound or harmonise with it? Is it possible to consciously obtain added value of an acoustic work piece (musical, verbal) by ‘tuning’ the building partitions of an architectural interior?

An analogy between the interior of an architectural space and acoustic phenomena generated by musical instruments is presented. Hence, the assumption that every architectural building structure is a specific type of instrument seems to be justified. The recording of the sound of this instrument was an original experiment leading to an attempt to reproduce the architectural interior using an acoustic spatial model.

A method of composing an acoustic spatial model with the use of acoustic analogs consisting of sound tubes (pipes) was presented.

The presented modeling can be a tool supporting the shaping of harmonious relations between sound and architecture.

Key words

acoustics in architecture, harmony of sound, beauty of sound

Część VI
Przyjazna przestrzeń mieszkalna

Katarzyna Szmygin
Politechnika Lubelska

Olga Górnik
Politechnika Krakowska

Współczesne osiedle mieszkaniowe – założenie urbanistyczne na obszarze byłej zajezdni MPK w Lublinie

Streszczenie

Współczesny rozwój struktury przestrzennej miast skupia się w znacznej mierze na projektowaniu architektonicznym oderwanym od planowania urbanistycznego. Funkcjonujący system planowania przestrzennego nie gwarantuje racjonalnego gospodarowania przestrzenią. Plany miejscowe pokrywają niewielki obszar Polski, a warunki zabudowy stanowią podstawę wydawania decyzji o pozwoleniu na budowę.

Niekontrolowana urbanizacja, rozlewanie się miast sprzyja degradacji terenów miejskich, których zagospodarowanie powinno być traktowane priorytetowo w prowadzeniu polityki przestrzennej miasta.

W polskich miastach po transformacji w 1989 roku brakuje miejskich inwestycji, które swoją skalą, funkcją i estetyką stanowiłyby jednolitą całość. Miasto i osiedla kształtowane są punktowo i przypadkowo. W artykule opisano przykład lubelskiej inwestycji, która wskazuje nowy kierunek miejskiej urbanistyce. Przedstawiona i przeanalizowana zostanie realizacja deweloperska Centrum Zana na obszarze byłej zajezdni MPK – Helenów. Omówione zostaną wybrane zapisy MPZP, etapy powstawania założenia oraz efekt, jaki po zakończeniu realizacja będzie miała na miasto.

Słowa kluczowe

urbanistyka, współczesne osiedle, założenia urbanistyczne, miejscowy plan zagospodarowania przestrzennego, Lublin, Helenów, Centrum Zana

Współczesne miasto – kierunki rozwoju

„Europa potrzebuje silnych miast i regionów, w których dobrze się żyje” (*Karta Lipska*, 2007). Hasło przewodnie *Karty Lipskiej* stanowi wykładnię dla kierunku rozwoju współczesnego miasta. Dla określenia charakterystyki miasta, w którym „dobrze się żyje” należy zastanowić się, jakie czynniki mają największy wpływ na kształtowanie i rozwój struktur miejskich w XXI wieku.

Współczesne miasto to konglomerat epok, tradycji, nastrojów społecznych. Dywersyfikacja strukturalna skutkuje rozwarstwieniem społecznym, degradacją architektoniczno-techniczną oraz ekonomiczną w obrębie jednej jednostki administracyjnej, jaką jest miasto. Dezintegracja przestrzenna

napędzana rozrastającymi się suburbiami i w konsekwencji, pustoszeniem obszarów śródmiejskich, to główny problem współczesnej urbanistyki.

Wspólny mianownik dyskusji o przyszłości miast polskich powinno stanowić dążenie do zahamowania postępującego chaosu przestrzennego oraz stworzenie sprawnego systemu planowania przestrzennego, w szczególności formułowania miejscowych planów zagospodarowania przestrzennego.

Zrównoważony rozwój miasta będzie zakładał:

- *Kompleksowość* – rozwój motoryzacji i bogacenie się społeczeństwa to jedno z przyczyn rozlewania się miast (ang. *urban sprawl*). Wypieranie funkcji mieszkaniowej z centralnych części miasta, niekontrolowane rozrastanie się obszarów podmiejskich dezintegrują struktury miejskie, prowadząc do powstawania monofunkcyjnych osiedli. Miasto przyszłości musi stanowić spójną całość, znajdującą odzwierciedlenie w dokumentach planistycznych, takich jak *Miejscowe plany zagospodarowania przestrzennego*.
- *Ekologia* – zrównoważony rozwój, smart city, ekologiczne osiedla to pojęcia, które nierozzerwalnie łączą się z przyszłością miast. Gwałtowna urbanizacja doprowadziła do sytuacji, w której 50% ludzi mieszka w metropoliach – w Europie prawie 2/3 ludności (*World Urbanisation Prospects*, 2010). Miasta determinują rozwój gospodarczy i społeczny, dlatego tak ważnym jest ukierunkowanie ich rozwoju na rozwiązania integrujące wiele aspektów ekologii miejskiej.
- *Dostępność komunikacyjna – projektowanie bez barier* – dostępność komunikacyjna w dzisiejszych czasach nie jest już tylko determinowana rozwiniętym systemem dróg czy ilością połączeń lotniczych. Dzisiejsze miasto to przede wszystkim miasto dostępne dla każdego, bez względu na jego możliwości i ograniczenia. Miasta muszą być projektowane w sposób uniwersalny, ergonomiczny¹.
- *Wielofunkcyjność* – model funkcjonowania miasta uległ znacznym zmianom. Miasta przemysłowe zastąpiły miasta informacyjne (Morklyanyk, 2016, s. 11-22). Globalizacja, zmiana funkcjonowania społeczeństwa oraz odejście od postulowanych przez modernistów idei rozdzielania funkcji prowadzi do tworzenia wielofunkcyjnych kompleksów, osiedli i przestrzeni. Kompleks taki można scharakteryzować następującymi parametrami:
 - występowaniem kilku samowystarczalnych funkcji,
 - efektywnym wykorzystaniem przestrzeni,
 - spójnością poszczególnych komponentów (Morklyanyk, 2016, s. 17).

¹ Jako przykład można podać dokument opracowany przez grupę zadaniową nr 2/2017 w ramach prac zespołu ds. dostępności m.st. Warszawy przy pełnomocniku prezydenta m.st. Warszawy do spraw dostępności, Urząd m.st. Warszawy – *Wzorcowy opis dostępności*.

- *Możliwość adaptacji* – mimo, że pojęcie to w głównej mierze wiązane jest z możliwościami adaptacyjnymi miast do zmian klimatycznych (*Podręcznik adaptacji dla miast*, 2014), miasta muszą być planowane z uwzględnieniem zmieniających się modeli życia oraz tempa przekształceń politycznych, gospodarczych czy kulturowych.

Spełnienie powyższych kryteriów daje miastom szanse na optymalny rozwój, umożliwiając funkcjonowanie w nich przyszłym pokoleniom. Podjęmując dyskusję o przyszłości miasta, należy poddać analizie jego poszczególne komponenty, do których zaliczają się osiedla. Nowe osiedla planowane są jako samowystarczalne, umożliwiając ich mieszkańcom zaspokojenie wszelkich potrzeb. W kontekście powyższych kierunków rozwoju współczesnego miasta należy zastanowić się, czy współczesne osiedla spełniają wymienione kryteria. W artykule opisano realizowane założenie na terenie byłej zajezdni MPK w Lublinie, zaprojektowane przez firmę Centrum Zana Holding. Projekt został wybrany ze względu na swoją skalę urbanistyczną, niespotykaną w XXI wieku w Lublinie. Założenie realizuje także omawiane komponenty współczesnego osiedla.

Charakterystyka współczesnych osiedli mieszkaniowych w Lublinie

W Lublinie obserwuje się zjawisko postępującej urbanizacji i rozlewania się miasta. W granice administracyjne włączane są kolejne obszary, a podmiejskie działki przekształcane są na cele budowlane. Nowo powstające dzielnice mieszkaniowe charakteryzują się wysoką intensywnością zabudowy, brakiem spójności architektonicznej oraz minimalnym procentem powierzchni publicznych i terenów zielonych. Pomimo negatywnych zjawisk, jakie niesie za sobą taka zabudowa – zwiększony ruch, zanieczyszczenie powietrza, dezintegracja urbanistyczna, chaos przestrzenny – w Lublinie, podobnie jak w innych miastach Polski, stale przybywa osiedli mieszkaniowych².

Nowoczesne technologie, infrastruktura czy parkingi podziemne, które w swoich ofertach proponują deweloperzy, stanowią atrakcyjną alternatywę do mieszkania w wielkopłytowych blokowiskach i centrach miast. Pierwotny rynek nieruchomości przejmuje inwestorów rynku wtórnego³, przyczyniając się tym samym do wyludniania historycznych dzielnic miasta.

² Według danych GUS w 2019 roku do użytkowania oddano ponad 207 tys. mieszkań. Jest to najwyższy od 40 lat wynik.

³ Według danych firmy Homebroker, zajmującej się pośrednictwem w sprzedaży nieruchomości, 38% transakcji w roku 2019 dotyczyło zakupu mieszkań z rynku pierwotnego. Jest to wzrost o ok. 8% w stosunku do roku 2018, źródło: Homebroker – oddział lubelski.

Napływ ludności do nowych dzielnic mieszkaniowych skutkuje wzrostem cen nieruchomości i działek inwestycyjnych. Taka sytuacja sprawia, że deweloperzy wykupują pojedyncze działki, na których stawiają bloki mieszkalne bez związku z otaczającą zabudową. Szerzący się chaos przestrzenny, brak spójności architektonicznej obiektów, maksymalizacja powierzchni użytkowej mieszkań oraz priorytetowość komunikacji indywidualnej, to powody, które – zdaniem autorek – przyczynią się do degradacji nowoczesnych osiedli w niedalekiej przyszłości, pozostawiając po sobie wyrwane z krajobrazu, zdegradowane obszary.

Przykładem współczesnego założenia mieszkaniowego jest osiedle Sławin. Dzielnicą ta została wydzielona w roku 2009. Mimo zmniejszającej się liczby mieszkańców Lublina (322 015 w roku 2018, a 319 566 w roku 2020; BIP Lublin) na Sławinie z roku na rok rośnie liczba osób zameldowanych na pobyt stały (12 103 w roku 2018, a 13 303 w roku 2020; BIP Lublin). Wysokie zainteresowanie tym obszarem skutkuje nowymi inwestycjami oraz wzrostem cen nieruchomości w tej dzielnicy (fot. 1-2).

W tabeli 1 przedstawiono założenia dla zrównoważonego rozwoju w odniesieniu do osiedla Sławin.

Tabela 1. Zestawienie cech współczesnego miasta w odniesieniu do osiedla mieszkaniowego Sławin w Lublinie

Cecha współczesnego miasta	Osiedle Sławin
Kompleksowość	Brak spójności architektonicznej, nieład przestrzenny, projektowanie bez kontekstu przestrzennego, powielanie funkcji usługowych
Ekologia	Brak rozwiązań energooszczędnych
Projektowanie bez barier	W zakresie pojedynczych inwestycji projektuje się rozwiązania dla osób niepełnosprawnych. Poszczególne inwestycje nie zakładają wzajemnych połączeń funkcjonalnych, w związku z czym przestrzenie pomiędzy nimi nie uwzględniają rozwiązań dla osób niepełnosprawnych
Wielofunkcyjność	Osiedle stanowi „sypialnię” miasta. Funkcja mieszkaniowa jest uzupełniona w niewielkie usługi
Możliwość adaptacji	Bardzo wysoka intensywność zabudowy, brak przestrzeni publicznych, parkingi jako przeważająca funkcja niekubaturowa

Źródło: (opracowanie własne)



*Fot. 1-2. Osiedle mieszkaniowe Sławin w Lublinie
Źródło: (K. Szmygin)*

Helenów – historia miejsca

Pierwsze wzmianki o dawnej zajezdni MPK pochodzą z początku XX wieku, kiedy obszar funkcjonował jako jedna z największych lubelskich cegielni – „Helena”. W latach 50., ze względu na piętrzące się problemy cegielni (trudności organizacyjne, popularyzacja budownictwa wielkopłytoowego, brak wykwalifikowanych rzemieślników), na terenie Helenowa zaczęto budowę zajezdni autobusowo-trolejbusowej: „nareszcie własne «podwórko». W kwietniu rozpoczyna się budowa nowej zajezdni MPK” (Kurier Lubelski, 1957). Już w roku 1960 miasto mogło korzystać z pierwszej hali, a całość inwestycji zakończono w roku 1963 (*Historia MPK Lublin*). Do roku 1986 cegielnia działała w coraz gorszej formie aż do momentu wysadzenia komina, który ostatecznie zakończył funkcjonowanie zakładu (fot. 3-6).

Zajezdnia MPK Helenów w kolejnych dekadach była rozbudowywana o kolejne obiekty administracyjne, hale naprawcze. W skład założenia włączano kolejne place. W czasach budowy zajezdni obszar znajdował się poza granicami Lublina. Z czasem, rozbudowujące się miasto (LSM, Węglin, Konstantynów) sprawiło, iż teren przy alei Kraśnickiej zyskał na wartości. Władze miasta podjęły decyzję o przeniesieniu zajezdni na Majdan Tatarski i sprzedaży gruntu.

Pierwszy przetarg, podczas którego teren wyceniono na 40,8 mln złotych, ogłoszony został w grudniu 2013 roku, drugi (34,2 mln zł) – w lutym 2014 roku. Podczas obydwu ratusz nie znalazł chętnych na zakup nieruchomości. Dopiero w wyniku trzeciego przetargu, w maju 2014 roku, działka przeszła w ręce spółki Centrum Zana Holding (CZ) za kwotę 32,2 mln zł.

Firma od kilkudziesięciu lat konsekwentnie zajmuje się realizacją wielkopowierzchniowych założeń. W skali miasta inwestycje CZ stanowią znaczące zasoby powierzchni biurowych⁴ i mieszkalnych. Terenem byłej

⁴ Według sporządzonego przez gminę Lublin spisu zasobów powierzchni biurowych, w 2019 inwestycje Centrum Zana znalazły się w czołówce (12).

zajezdni MPK firma CZ interesowała się od pierwszego przetargu ogłoszonego przez miasto: „od zawsze dostrzegaliśmy potencjał tego miejsca”⁵ mówi prezes spółki Grzegorz Turski.

Idea

Wytyczne dla założenia na Helenowie stanowiły bardzo precyzyjne zapisy miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego, narzucając wygląd osiedla, którego budowa rozpoczęła się w 2015 roku.



*Fot. 3. Teren bylej zajezdni MPK
(dzielnica Helenów) w Lublinie*

Źródło: (10)



Fot. 4.

*Teren bylej zajezdni MPK
(dzielnica Helenów) w Lublinie*

Źródło: (11)



Fot. 5-6. Teren zajezdni na Helenowie

Źródło: (Zahuski, 2019, s. 117-119)

⁵ Wywiad z Grzegorzem Turskim (wywiad przepr. K. Szmygin), Lublin, dn. 14.07.2020 r.

Projekt zakłada etapowe uzupełnianie kwartału budynkami usługowymi i mieszkaniowymi. Założenie, jak podkreśla prezes spółki, po ukończeniu ma pełnić rolę nowoczesnego *city* z atrakcyjną architekturą oraz nie-spotykaną jak na Lublin skalą urbanistyczną.

Pomimo etapowej realizacji kompleks stanowi spójną całość. Dzięki zastosowaniu jednakowej kolorystyki, wykorzystaniu podobnych rozwiązań technologicznych i materiałowych budynki istniejące i projektowane tworzą spójną kompozycję, czytelną zarówno w rzucie, jak i z perspektywy człowieka. Uzupełnienie funkcji mieszkaniowej i biurowej stanowią liczne usługi.

Na skrzyżowaniu ulic Nałęczowskiej i al. Kraśnickiej (działka oznaczona symbolem 1U) zlokalizowano obiekt usługowy, pełniący funkcję przestrzennej dominanty. Zakaz wprowadzania ogrodzenia⁶ na całym obszarze sprawia, iż jest on ogólnodostępną przestrzenią publiczną, łączącą sąsiadujące funkcje mieszkaniowo-biurowe z miastem. W kwartale projektuje się publiczny plac (działka 1KP) oraz tereny zieleni urządzonej (1ZP), które – uwalniając teren od intensywnej zabudowy – pozwalają na swobodne przewietrzanie i doświetlenie budynków (ryc. 1).

W tabeli 2 przedstawiono założenia dla zrównoważonego rozwoju w odniesieniu do osiedla CZ na Helenowie w Lublinie.

Tabela 2. Zestawienie cech współczesnego miasta w odniesieniu do os. na Helenowie

Cecha współczesnego miasta	Osiedle CZ na Helenowie
Kompleksowość	Spójność funkcjonalna, kompozycyjna i architektoniczna
Ekologia	Rozwiązania energooszczędne np. panele słoneczne na dachach obiektów
Projektowanie bez barier	Zapewnienie możliwości korzystania z terenu oraz budynków wszystkim użytkownikom, także tym z ograniczeniami ruchowymi
Wielofunkcyjność	Oprócz funkcji mieszkaniowej i uzupełniającej jej funkcji usługowej na obszarze zaprojektowano funkcję biurowo-administracyjną
Możliwość adaptacji	Kompleksowość obszaru pozwala na podejmowanie decyzji o jego przyszłych przekształceniach w sposób całościowy, z zastosowaniem nowych rozwiązań dla całości założenia w spójnym charakterze

Źródło: (opracowanie własne)

⁶ Uchwała Nr 811/XXXII/2013 Rady Miasta Lublin z dnia 27 czerwca 2013 r., § 11, p. 9.7; § 12, p. 9.7; § 13, p. 9.7.



*Ryc. 1. Miejskowy plan zagospodarowania przestrzennego miasta Lublin część I – obszar zachodni w rejonie ulic: al. Kraśnicka, Nałęczowska i Wojciechowska
Źródło: (5)*

Realizacja i efekt

Zgodnie z założeniami inwestorów, realizacja kompleksu przebiega etapowo.

Pierwsze prace porządkowe na terenie zaczęły się w roku 2015. Etap pierwszy realizacji zakładał budowę kompleksu biurowo-usługowego – CZ Office Park (obszar oznaczony symbolem 1U i 4U w MPZP) oraz obiektu mieszkalnego – Apartamenty Nałęczowska I (5MW, U).

Pierwszy etap osiedla zakończony został w 2018 roku (fot. 7-8). Dominantę urbanistyczną, którą stanowi obiekt biurowy, charakteryzuje wysoka jakość wykonania, ergonomia i nowoczesny wygląd. Budynek nadał kierunek następnym realizacjom na obszarze byłej zajezdni MPK, które wyróżnia odejście od stosowanych w typowym, współczesnym budownictwie mieszkaniowym i usługowym tynków, stosowanie szklanych fasad i wysokiej jakości materiałów.

Inwestor kolejnymi obiektami realizuje wizję spójnego, architektonicznie atrakcyjnego i ergonomicznego osiedla mieszkaniowo-usługowego (fot. 9).

Zabudowa byłej zajezdni MPK na Helenowie wyznacza kierunek, w jakim powinny być realizowane kolejne inwestycje miejskie. Osiągnięte efekty to nie tylko przestrzeń mieszkalno-biurowa. Inwestycja podniosła

atrakcyjność sąsiednich obszarów, na których powstają kolejne obiekty. Mieszkańcy Lublina wskazują ten obszar jako jeden z bardziej atrakcyjnych na mapie miasta. Realizowanie wizji w takiej skali pozwala na stworzenie przestrzeni publicznych, jednolity wyraz architektoniczny i porządek urbanistyczny, którego brakuje na nowo projektowanych osiedlach mieszkaniowych. Odejście od projektowania, którego głównym założeniem jest maksymalizacja powierzchni użytkowych kosztem ergonomii i jakości użytkowania wydaje się być sposobem na tworzenie miasta przyjaznego użytkownikom, miasta, w którym dobrze się żyje. Wykorzystywanie rozwiązań proekologicznych oraz priorytetowe traktowanie wytycznych projektowania uniwersalnego w skali urbanistycznej może wyhamować degradację struktur miejskich, która zagraża współczesnym aglomeracjom.



*Fot. 7.
I etap inwestycji na Helenowie –
CZ Office Park
Źródło: (K. Szmygin)*



*Fot. 8. I etap inwestycji na Helenowie –
CZ Office Park
Źródło: (K. Szmygin)*



*Fot. 9. II etap inwestycji na Helenowie –
Apartamenty Nałęczowska, Studio
Residence
Źródło: (K. Szmygin)*

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. *Kurier Lubelski*, R. I, nr 4, 28 marca 1957 r.
2. Morklyanyk, O. (2016) 'Definicja i conceptualizacja pojęcia wielofunkcyjnego kompleksu mieszkalnego' [w:] Masierek, E. (red.) *Uwarunkowania polityki mieszkaniowej w Polsce i na Ukrainie*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 11-22.
3. Załuski, K. (2019) *90 lat Komunikacji Miejskiej w Lublinie*. Lublin: Wydawnictwo Czarny Pies, s. 117-119.

Wykaz aktów prawnych

4. *Karta Lipska na rzecz zrównoważonego rozwoju miast europejskich przyjęta z okazji nieformalnego spotkania ministrów w sprawie rozwoju miast i spójności terytorialnej w Lipsku*, w dniach 24-25 maja 2007 r.
5. *Miejscowy plan zagospodarowania przestrzennego miasta Lublin część I – obszar zachodni w rejonie ulic: al. Kraśnicka, Nałęczowska i Wojciechowska*. Uchwała Nr 811/XXXII/2013 Rady Miasta Lublin z dnia 27 czerwca 2013 r.
6. *Podręcznik adaptacji dla miast – wytyczne do przygotowania Miejskiego Planu Adaptacji dla zmian klimatu opracowany przez Ministerstwo Środowiska w ramach projektu pn. „Wytyczne do przygotowania miejskiej strategii adaptacyjnej”*, realizowanego na zlecenie Ministerstwa Środowiska w 2014 r. ze środków Narodowego Funduszu Ochrony Środowiska i Gospodarki Wodnej.
7. *World Urbanisation Prospects: The 2009 Revision*, Organizacja Narodów Zjednoczonych, Departament Spraw Gospodarczych i Społecznych, Wydział ds. Ludności, 2010.

Wykaz źródeł internetowych

8. *Biuletyn informacji publicznej miasta Lublin*, dostępny: <https://bip.lublin.eu/informacja-publiczna/dane-demograficzne/>, (dostęp 6 września 2020).
9. *Historia Miejskiego Przedsiębiorstwa Komunikacyjnego Lublin*, dostępny: http://mpk.lublin.pl/index.php?id_site=30&id=63, (dostęp 6 czerwca 2020).

Wykaz stron internetowych

10. geoportal.lublin.eu, (dostęp 6 czerwca 2020).
11. <https://kurierlubelski.pl/osiedle-przy-ul-naieczowskiej-w-lublinie-byla-zajezdnia-wyrosly-biura-i-bloki-zobacz-zdjecia-i-wideo-z-drona/ga/c3-14121243/zd/35720925>, (dostęp 6 czerwca 2020).
12. lublin.eu/biznes-i-nauka/inwestorzy/rynek-nieruchomosci/rynek-biurowy, (dostęp 10 lipca 2020).

Contemporary housing estate – urban layout in the area of the former depot of Miejskie Przedsiębiorstwo Komunikacji in Lublin

Abstract

The contemporary development of the spatial structure of cities focuses largely on architectural design detached from urban planning. The functioning spatial planning system does not guarantee rational spatial management. Local plans cover a small area of Poland, and the development conditions are the basis for issuing a building permit.

Uncontrolled urbanisation and urban sprawl contribute to the degradation of urban areas, the development of which should be a priority in the conduct of the city's spatial policy.

In Polish cities, after the political transformation in 1989, there was a lack of urban investments that would constitute a uniform whole with their scale, function and aesthetics. The city and housing estates are shaped pointwise and randomly. The article describes an example of a Lublin investment, which indicates a new direction in urban planning. The development project of Centrum Zana in the area of the former depot of Miejskie Przedsiębiorstwo Komunikacji – Helenów will be presented and analysed. Selected provisions of the Local Spatial Development Plan, the stages of creating the layout and the effect that the implementation will have on the city once completed will be discussed.

Key words

urban planning, contemporary housing estate, urban layout, local spatial development plan, Lublin, Helenów, Centrum Zana

Wybrane aspekty harmonii środowiska mieszkaniowego

Streszczenie

Środowisko mieszkaniowe jest niezwykle ważną przestrzenią, w której żyje i przebywa każdy człowiek. Z tego powodu, sposób, w jaki jest ono ukształtowane, odgrywa istotną rolę. Zaspokojenie potrzeb i oczekiwań mieszkańców jest jednym z celów przy projektowaniu zespołów zabudowy mieszkaniowej. Kolejnym jest zapewnienie w nim harmonii, która może być osiągnięta w różny sposób. Na wybranych przykładach omówiono aspekty społeczne w środowisku zamieszkania, a także potrzebę różnorodności i obcowania z naturą. Zaprezentowane wnioski opierają się na studiach literaturowych i badaniach terenowych, a także są wynikiem analizy dotyczącej możliwości i sposobów osiągnięcia harmonii w środowisku mieszkaniowym.

Słowa kluczowe

harmonia miejsca, środowisko zamieszkania, architektura mieszkaniowa

Wstęp

Środowisko mieszkaniowe jest przestrzenią, w której człowiek żyje, i z tego powodu powinno ono spełniać jego potrzeby i oczekiwania. Sposób rozwiązywania jego poszczególnych elementów ma istotny wpływ na funkcjonowanie człowieka. Złożoność zagadnienia wpływa na konieczność poszukiwania rozwiązań i wytycznych kształtowania przestrzeni mieszkaniowej człowieka w różnych dziedzinach nauki: architekturze, urbanistyce, socjologii, psychologii i filozofii (Kobylarczyk, 2010, s. 33).

Na osiągnięcie harmonii miejsca zamieszkania mają wpływ różne zagadnienia. Do tych najłatwiej zauważalnych zaliczają się rozwiązania architektoniczne związane z estetyką fasad i rodzajem użytych materiałów elewacyjnych, a także te architektoniczno-urbanistyczne, takie jak: skala założeń, proporcje budynków i odległości między nimi. Ważne są również układy funkcjonalno-przestrzenne mieszkań, a także ich sposób nasłonecznienia. W skali urbanistycznej należy zwrócić uwagę na skomunikowanie danego miejsca, a także dostępność usług.

Odrębną grupą czynników mających wpływ na harmonię danego miejsca są te mniej namacalne, trudniejsze do uchwycenia, które będą wiązały się z wytworzonymi relacjami społecznymi między mieszkańcami. Na ich ukształtowanie ma wpływ sposób strefowania przestrzeni w obrębie zespołu

mieszkaniowego. Niezwykle ważny jest również kontekst, a także powiązanie budynków z otoczeniem oraz dostęp do elementów natury (zieleni lub wody).

Aspekty społeczne środowiska zamieszkania

Sfera społeczna, związana z relacjami mieszkańców między sobą jest niezwykle istotnym czynnikiem w dążeniu do harmonii miejsca zamieszkania. Oczywiście stosowanie odpowiednich rozwiązań projektowych ma wpływ na kształtowanie więzi sąsiedzkich. Szczególnym przykładem zabudowy mieszkaniowej, w której istotną (a nawet w początkowej fazie najistotniejszą) sferą jest społeczna, są budynki *cohousingowe* (lub inne realizowane w sposób oddolny), mające możliwość powstania jedynie przy udziale społeczności, która następnie te obiekty lub zespoły zabudowy zamieszkuje. W rozwiązaniach tego typu, to przyszli mieszkańcy stają się inicjatorami całego procesu, więc zasadniczo relacje sąsiedzkie powstają na długo przed zrealizowaniem inwestycji i powstaniem fizycznego sąsiedztwa. Wtedy to nie tylko zastosowane rozwiązania projektowe sprzyjają tworzeniu więzi, ale przede wszystkim wspólne chęci i łączący wszystkich cel. Oczywiście w takich przypadkach realizowane obiekty zazwyczaj cechuje dążenie do powstania miejsca harmonijnego, sprzyjającego tworzeniu relacji – przyjemnego i zdrowego.

Jednym z przykładów zespołu zabudowy mieszkaniowej, który powstał z inicjatywy jego przyszłych mieszkańców jest Schoonschip w Amsterdamie. Mieszkańcom, oprócz wspólnego oczywistego celu stworzenia miejsca do mieszkania, przyświecała również inna idea. Nowe miejsce miało stać się samowystarczalne pod względem energetycznym – wszystkie aspekty związane z projektowaniem zrównoważonym stały się elementem ważnym dla całej wspólnoty, spajającym jej działania (*Schoonschip Amsterdam*, brak daty). Inicjatorką projektu jest Marjan de Blok, która po zrealizowaniu dokumentalnego programu telewizyjnego o GeWoonboot¹, zamarzyła o samowystarczalnym domu (Van der Ende, Hannema, Mackic, 2020, s. 91). Uważa ona, że idea stworzenia zespołu budynków zgodnie z zasadami zrównoważonego rozwoju stała się aspektem społecznym projektowanego sąsiedztwa. Przyczynił się do tego ogrom czasu, który trzeba było poświęcić, aby rozwiązać poszczególne kwestie, m.in. techniczne. Jest przekonana, że nikt nie potrafiłby tego zrealizować w pojedynkę i na tym polega

¹ GeWoonboot to przyjazny środowisku budynek na wodzie, przycumowany w dzielnicy NDSM w Amsterdamie, w którym zastosowano rozwiązania energooszczędne związane m.in. z wykorzystaniem energii słonecznej i wody deszczowej. Przeznaczony jest do organizacji spotkań i szkoleń, <https://www.ndsm.nl/en/location/gewoonboot/?context=345>, (dostęp 1 lutego 2021).

siła społeczności w tym projekcie (Metz, 2020, s. 76). Schoonschip powstało jako fundacja, a następnie stało się kooperatywą mieszkaniową, której uczestnicy stworzyli grupy zajmujące się różnymi zagadnieniami związanymi z realizacją projektu, m.in. komunikacją, wyborem materiałów i organizacją spotkań (*Schoonschip Amsterdam*, brak daty).

Słowo *Schoonschip* w dosłownym tłumaczeniu z języka niderlandzkiego oznacza piękną/czystą łódź, natomiast sformułowanie *schoon schip maken* znaczy rozpocząć od nowa (Metz, 2020, s. 72-79). Nazwa ta z tego powodu wydała się być idealną dla założenia, w którym domy były pierwszymi budowanymi przez ich przyszłych właścicieli. Zespół zlokalizowano w dzielnicy Buiksloterham w Amsterdam Noord, której nabrzeże w przeszłości pełniło głównie funkcję przemysłową. Władze miasta Amsterdam postanowiły przekształcić te tereny na funkcję mieszkaniowo-biurową, a jako główną cechę łączącą wszystkie inwestycje na tym terenie, wyznaczyły realizację przedsięwzięć zgodnie z zasadami gospodarki obiegu zamkniętego i zrównoważonego rozwoju. Dla Schoonschip wprowadzone zostały m.in. wytyczne dotyczące stosowanych materiałów lub minimalnej powierzchni dachu zielonego dla każdego z budynków. W obiektach zastosowano również wiele rozwiązań energooszczędnych, m.in. pompy wodne do pozyskiwania ciepła do ogrzewania budynków. Wykorzystuje się również energię słoneczną do podgrzewania wody i produkcji energii elektrycznej, a wszystkie mieszkania podłączono do miejskiej sieci, co umożliwia oddawanie nadmiaru wyprodukowanej energii w przypadku zmniejszonego wykorzystywania.

Istotną cechą zespołu jest nie tylko zastosowanie rozwiązań energooszczędnych, ale również pojawiający się w związku z tym aspekt społeczny. Mieszkańcy dzielą się zdobytą wiedzą nie tylko ze sobą, ale również z osobami spoza Schoonschip. Ich misją jest edukacja i wpłynięcie na ogólny wzrost świadomości ludzi odnośnie rozwiązań energooszczędnych i sposobów tworzenia jak najbardziej atrakcyjnego środowiska mieszkaniowego w oparciu o te zasady. Osiągnięcie zamierzonych celów stało się możliwe dzięki współpracy z ekspertami w tej dziedzinie: firmami Space & Matter, Metabolic (*Schoonschip Amsterdam*, brak daty).

Budynki usytuowano w kanale Johan von Hasselt przy kanale Ij w jego północnej części (fot. 1). 30 budynków mieszkalnych (zgrupowanych po 6) zlokalizowano przy 5 pomostach dostępnych z lądu. Pomosty te zostały ze sobą połączone, umożliwiając przemieszczanie się mieszkańcom między poszczególnymi budynkami. Stały się one przestrzenią społeczną, będącą miejscem zacieśniania relacji sąsiedzkich, w której znajduje się m.in. zielen. W obrębie zespołu wydzielono również miejsca do kąpieli. Każdy z budynków ma własną rekreacyjną przestrzeń indywidualną na powietrzu: są to

*Fot. 1.
Widok na budynek
mieszkalny znajdujący
się w Schoonschip.
Budynek ma dwie
kondygnacje nadziemne
i jedną poniżej poziomu
tafli wody z oknami
przy suficie
Źródło: (fot. S. Visvesh
– (13))*



*Fot. 2.
Widok na Schoonschip
od strony lądu. Na
pierwszym planie zieleń,
a także budynek z prywat-
nym tarasem w parterze
Źródło: (A. Kurowska)*

*Fot. 3.
Widok na pomost stanowiący
przestrzeń publiczną dla
mieszkańców pomiędzy
budynkami zespołu
mieszkalnego Schoonschip
w Amsterdamie
Źródło: (A. Kurowska)*



tarasy w obrębie budynków lub na dachach (fot. 2). Istnieje również możliwość przycumowania łódki w sąsiedztwie budynków. W budynkach znajduje się 46 gospodarstw domowych; pierwsze obiekty przycumowały do pomostów w grudniu 2018 roku.

Mieszkańcy w ramach własnej społeczności funkcjonują dobrze, zwraca się natomiast uwagę na fakt, że poprzez realizację projektu powstało założenie ekskluzywne, przeznaczone dla określonej zamożnej grupy, która nie odzwierciedla różnorodności charakterystycznej dla dzielnicy Amsterdam Noord (Mackic, 2020, s. 72).

Strefowanie dostępności a harmonia miejsca

Kolejnym z istotnych aspektów związanym z dążeniami do osiągnięcia harmonii danego miejsca, a więc w przypadku zabudowy mieszkaniowej m.in. osiągnięcia poczucia spokoju i bezpieczeństwa, jest strefowanie przestrzeni i jej dostępność. Zagadnienia te są powiązane z omawianym już aspektem społecznym, jakością relacji między mieszkańcami danego zespołu mieszkaniowego i ich stopniem zaufania względem siebie. Sposób rozwiązania danej przestrzeni między budynkami zależy m.in. od usytuowania w tkance urbanistycznej. W miastach wyróżnia się przestrzeń publiczną, która z definicji jest przeznaczona dla wszystkich mieszkańców (m.in. ogólnodostępna ulica z funkcją usługową w parterach budynków). Jej przeciwieństwem jest przestrzeń indywidualna (prywatna), która w przypadku zabudowy mieszkaniowej może stanowić prywatny ogród, taras lub balkon. Przestrzeń przeznaczona dla określonej grupy użytkowników nazywana jest społeczną i w zabudowie mieszkaniowej często jest realizowana w formie wewnętrznych dziedzińców między budynkami. Wyodrębnić można również przestrzenie półprywatne i półpubliczne; w praktyce granica między nimi często nie jest łatwa do jednoznacznego określenia (Chmielewski, 2010).

Założeniem urbanistycznym pokazującym różne rozwiązania dotyczące strefowania przestrzeni w środowisku mieszkaniowym jest Funenpark w Amsterdamie (Van der Putt, 2018, s. 156-164). Osiedle powstało na trójkątnej działce poprzemysłowej o powierzchni 3,5 ha w sąsiedztwie funkcjonującej linii kolejowej. Frits van Dongen, z biura de Architekten Cie odpowiedzialnego m.in. za opracowanie wizji urbanistycznej, w zamkniętym konkursie zaproponował wprowadzenie zabudowy obwodowej wzdłuż dwóch krawędzi działki: od strony głównej ulicy Cruquiuskade i linii kolejowej. Obiekt ten, o długości 550 metrów, stanowi barierę, m.in. od źródła hałasu, a jego liniowe ukształtowanie i zaprojektowanie większej liczby kondygnacji od strony wschodniej (linii kolejowej) pozwoliły na ochronę wnętrza od hałasu kolejowego. W obrębie dziedzińca powstała enklawa w formie parku, w którym zaproponowano wille miejskie zaprojektowane przez różnych architektów. Budynek obwodowy, w którym znalazło się 305 mieszkań, od strony południowej, wzdłuż ulicy przy kanale, stanowi przedłużenie przestrzeni publicznej ulicy, poprzez usytuowanie w przyziemiu lokali usług-

gowych. Wejścia do obiektu znajdują się od zewnątrz kwartału, a do jego wnętrza prowadzą przejścia bramne dostępne dla każdego. Przestrzeń zewnętrzna poza kwartałem zabudowy nie jest oddzielona od wewnętrznego dziedzińca za pomocą ciągłego zamykanego ogrodzenia uniemożliwiającego swobodne przejście – znajdują się tam jedynie elementy małej architektury służące bezpieczeństwu i zaznaczeniu miejsc progowych wydzielających strefy (fot. 3). Takie rozwiązanie zespołu budynków w subtelny sposób wskazuje na zmianę charakteru przestrzeni na wewnętrznym dziedzińcu z publicznej na społeczną.

Wille miejskie, zaprojektowane przez różnych architektów, m.in. Klaus en Kaan, NL Architects, w większości są obsługiwane z wewnętrznych klatek schodowych. Należy zwrócić uwagę, że w części z 16 budynków punktowych, na poziomie parteru znajdują się mieszkania z bezpośrednimi wejściami z zewnątrz (fot. 4). Istotną rolę odgrywa sposób rozwiązania komunikacji pieszej wewnątrz kwartału – jest to swobodnie prowadzony ciąg pieszy, usytuowany w kilkumetrowej odległości od ścian zewnętrznych willowych budynków mieszkalnych, oddzielony od nich za pomocą zieleni (fot. 5). W ten sposób mieszkańcy budynków mają zapewnioną prywatność, a także odpowiada to idei założenia, jaką jest mieszkanie w parku, na co wskazuje również jego nazwa – Funenpark.

*Fot. 4.
Widok na główną strefę wejściową na
teren wewnętrznego dziedzińca zespołu
mieszkalnego Funenpark
w Amsterdamie. Dziedziniec nie jest
oddzielony od ulicy zamykanym
ogrodzeniem, a w parterze budynku
obwodowego znajdują się mieszkania
dostępne bezpośrednio z zewnątrz
Źródło: (autor)*



Także w budynku obwodowym od strony wewnętrznego dziedzińca zdecydowano się na zaprojektowanie mieszkań, z niewielkimi przedogródkami, dostępnych bezpośrednio z zewnątrz – takie rozwiązanie sprzyja integracji mieszkańców i zwiększa częstotliwość ich kontaktów w momencie korzystania z ulicy i ciągu pieszego (Gehl, 2013, s. 36, 187, 191). Mieszkania te we wschodnim skrzydle budynku dostępne są z poziomu parteru z ciągu pieszego (fot. 6), a w południowym skrzydle z tarasów, wspólnych dla kilku mieszkań, znajdujących się na drugiej kondygnacji nadziemnej.



Fot. 5. Widok na teren zieleni pomiędzy budynkami willowymi w Funenpark, z których część ma wejścia do mieszkań z zewnątrz, dostępne z poziomu terenu lub bezpośrednie wyjścia na teren zielony przed budynkiem
Źródło: (autor)



Fot. 6. Widok na ciąg pieszy we wnętrzu dziedzińca zespołu mieszkaniowego Funenpark w Amsterdamie
Źródło: (autor)

Obcowanie z naturą

Harmonia danego miejsca może być jedynie subiektywnym odczuciem użytkownika, niemierzalnym w fizyczny sposób. Osiągnięcie harmonii środowiska mieszkaniowego związane jest z jego jakością, a występowanie w nim elementów przyrodniczych może przyczynić się do jej wzrostu, poprzez poprawienie stanu zdrowia i samopoczucia mieszkańców (Schneider-Skalska, 2004, s. 10).

Na odczucia pozytywne użytkowników może wpływać relacja budynków z otoczeniem. Ważnym elementem jest powiązanie budynku z naturą, a także kontekst otoczenia. Tereny zielone mogą być przeznaczone dla użytkowników w różnym wieku – dla dzieci będą to place zabaw, dla nastolatków i dorosłych przestrzenie sportowe otoczone zielenią.

Kontakt z naturą może być zapewniony w sposób bezpośredni, m.in. poprzez korzystanie z zielonych przestrzeni rekreacyjnych, a także możliwość uprawy kwiatów lub warzyw w przydomowych ogródkach. Takie rozwiązania mogą wpływać również na zacieśnianie relacji sąsiedzkich, poprzez zwiększoną liczbę działań i czas przebywania ludzi w przestrzeni wspólnej. Zaobserwowano, że nawet mała przestrzeń przy budynku mieszkalnym jest częściej używana niż duże atrakcyjne tereny rekreacyjne znajdujące się w większej odległości (Gehl, 2013, s. 191).

Przykładem osiedla mieszkaniowego, w którym zrealizowano dostępne dla wszystkich zainteresowanych mieszkańców ogródki uprawne między budynkami jest Eco-Viikki w Helsinkach. Jest to pierwsze w Finlandii ekologiczne osiedle, w którym zastosowano szereg rozwiązań związanych ze zrównoważonym rozwojem. Zostało zrealizowane zgodnie z koncepcją urbanistyczną Petri Laaksonena, która zakładała zgrupowanie budynków w małe zespoły, w obrębie których priorytetowo traktowany jest ruch pieszy, a każdy z budynków ma bezpośredni dostęp do zieleni penetrującej układ (fot. 7) (Hakaste i in., 2005, s. 10). Jednym z celów osiedla pod względem ekologicznym była bioróżnorodność – twórcy dążyli do wprowadzania na terenie określonych gatunków roślin, ich różnorodności w obrębie poszczególnych działek przeznaczonych na ten cel i wprowadzenia warstwowego układu flory (Hakaste i in., 2005, s. 13).

Na ogródkach działkowych przed budynkami mieszkańcy uprawiają warzywa i owoce (fot. 8). Taka możliwość spędzania wolnego czasu spotkała się z pozytywnym odbiorem użytkowników, którzy doceniają fakt, że ogródki nie są wydzielone ogrodzeniem, przez co granice nie są ściśle określone (Hakaste i in., 2005, s. 35). W parku przy osiedlu znajduje się również dodatkowy teren przeznaczony pod uprawę. W raporcie z 2005 roku przygotowanym przez Miasto Helsinki i Ministerstwo Środowiska można zapoznać się również z komentarzami mieszkańców, którzy najbardziej doceniają ogrzewanie pozyskiwane z energii słońca, ogródki uprawne i wspólnotowe sauny. Za mniej udane uważają: gęstość zabudowy, system wentylacji i nieutwardzoną nawierzchnię (Hakaste i in., 2005, s. 43).



Fot. 7. Przydomowa przestrzeń zielona między budynkami na osiedlu Eco-Viikki w Finlandii
Źródło: (autor)



Fot. 8. Przestrzeń między budynkami na osiedlu Eco-Viikki w Finlandii, w której wydzielono ogródki uprawne przeznaczone dla mieszkańców
Źródło: (autor)

Należy nie zapominać o tym, że ważną rolę mającą wpływ na zwiększenie jakości środowiska i osiągnięcie harmonii mogą mieć również rozwiązania zapewniające jedynie kontakt wzrokowy z terenami zielonymi. Ważnym elementem przyrodniczym w środowisku mieszkaniowym może być również woda, która może pojawić się w formie przydomowych oczek wodnych. Budynki mogą być usytuowane na lądzie w pierwszej linii zabudowy względem nabrzeża i wody, ale być od nich oddzielone barierą urbanistyczną w postaci drogi dla samochodów – wtedy mamy kontakt polegający głównie na doznaniach wzrokowych.

Stosowane są także rozwiązania, w których budynki są położone bezpośrednio przy wodzie lub nawet na wodzie (Schoonschip) i takie ich usytuowanie daje możliwość pełnego korzystania z zalety, jaką jest bliskość wody, np. ochłody w upalne dni i możliwości cumowania łódki do pomostu.

Różnorodność

Niezwykle ważną rolę w dążeniu do stworzenia harmonijnego środowiska mieszkaniowego pełni również różnorodność, która może być obserwowana pod wieloma względami. Przejawiać się może w rozwiązaniach fasad budynków, a także w ich układach funkcjonalno-przestrzennych, zaprojektowanych w sposób spełniający różne oczekiwania użytkowników (Schneider-Skalska, 2012, s. 165-166). Zgodnie z zasadami zrównoważonego rozwoju obserwuje się jednocześnie dążenia do osiągnięcia równowagi społecznej w środowisku mieszkaniowym. Różnice w stylu życia, zwyczajach i strukturze gospodarstw domowych wpływają na powstawanie osiedli mieszkaniowych i budynków mieszkalnych o różnej strukturze, zarówno jeżeli chodzi o układy funkcjonalno-przestrzenne mieszkań, jak i ich stan własnościowy.

W zespole Funenpark zaprojektowano mieszkania o różnej powierzchni i układzie funkcjonalno-przestrzennym. W budynku obrzeżnym znajdują się mieszkania jedno- lub dwukondygnacyjne dostępne z wewnętrznego korytarza, ale również te z niezależnymi wejściami z zewnątrz (znajdujące się na parterze lub pierwszej kondygnacji nadziemnej). W obrębie Funenpark, odmienny, bardziej kameralny, charakter mają mieszkania zlokalizowane w punktowych budynkach willowych – głównie ze względu na ich mniejszą skalę, a także sąsiedztwo zieleni.

W Schoonschip powstały mieszkania różnego typu, przeznaczone dla indywidualnych właścicieli, natomiast pod względem społecznym zespół stanowi enklawę. Pomimo otwartości mieszkańców i ich chęci edukowania społeczeństwa odnośnie rozwiązań dotyczących zrównoważonego rozwoju, nie każdy mógłby tu zamieszkać, ze względu na ograniczenia finansowe

związane z realizacją założenia. Natomiast w przypadku Eco-Viikki w ramach osiedla zrealizowano mieszkania o różnej strukturze własnościowej: zarówno prywatne, jak i socjalne. Rozmieszczono je w obrębie wspólnych klatek schodowych, nie ma tutaj podziału na budynki socjalne i z mieszkaniami prywatnymi.

Podsumowanie

Osiągnięcie harmonii w środowisku mieszkaniowym jest złożonym zagadnieniem, które omówiono na przykładzie wybranych osiedli mieszkaniowych. Każde z nich jest inaczej usytuowane, inny jest kontekst jego otoczenia, a także typologia zabudowy. Jednakże pomimo tych różnic można wyodrębnić elementy wspólne, które są istotne dla osiągnięcia harmonii. Ważny jest aspekt społeczny, poczucie więzi między mieszkańcami, które umożliwiają im podejmowanie wspólnych działań i realizację celów (np. Schoonschip). Prawidłowym kontaktem społecznym będzie służyło stosowanie w poszczególnych zespołach rozwiązań związanych z dostępnością i strefowaniem przestrzeni. Niezbędne dla każdego jest obcowanie z naturą, które może być realizowane poprzez zapewnienie głównie kontaktu wzrokowego (np. w Funenpark, gdzie wewnętrzny dziedziniec stał się parkiem wypełnionym zielenią) lub fizycznego, jak w przypadku osiedla Eco-Viikki, gdzie mieszkańcy otrzymali możliwość uprawy ziemi w przydomowej przestrzeni wspólnej. Należy również zwrócić uwagę na istotny element natury, jakim jest kontakt z wodą – w przypadku Schoonschip, gdzie domy zlokalizowano na wodzie. Jest on bezpośredni, umożliwia korzystanie z kąpielni, a także cumowanie łódek do pomostów i korzystanie z transportu wodnego.

Zauważyć należy również, że nie każde, nawet najbardziej przemyślane, nowe rozwiązanie w środowisku mieszkaniowym spełni oczekiwania mieszkańców pod każdym względem – osiedlu Schoonschip zarzuca się jego ekskluzywność, brak różnorodności charakterystycznej dla dzielnicy Buiksloterham. Także mieszkańcy Eco-Viikki z niektórych rozwiązań są zadowoleni w większym stopniu, a z innych w mniejszym. W końcu osiągnięciu harmonii może służyć różnorodność stosowanych rozwiązań, ponieważ środowisko zamieszkania człowieka powinno przede wszystkim spełniać jego oczekiwania i potrzeby – a one mogą różnić się od siebie tak bardzo, jak różnią się od siebie poszczególni mieszkańcy.

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Chmielewski, J. (2010) *Teoria urbanistyki w projektowaniu i planowaniu miast*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej.
2. Gehl, J. (2013) *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*. Kraków: Wydawnictwo RAM.
3. Kobylarczyk, J. (2010) 'Ocena jakości środowiska mieszkaniowego na przykładzie Jarosławia'. *Architecturae et Artibus*, 1 (2010).
4. Mackic, A. (2020) 'The Eyes of the Architect' [w:] Van der Ende, T.; Hannema, K.; Mackic, A. (red.) *Architecture in the Netherlands Yearbook 2019/2020*. Nai010 Publishers, s. 70-77.
5. Van der Ende, T.; Hannema, K.; Mackic, A. (2020) 'Schoonschip Amsterdam. Space & Matter, Metabolic et. al.' [w:] Van der Ende, T.; Hannema, K.; Mackic, A. (red.) *Architecture in the Netherlands Yearbook 2019/2020*. Nai010 Publishers, s. 90-93.
6. Schneider-Skalska, G. (2004) *Kształtowanie zdrowego środowiska mieszkaniowego. Wybrane zagadnienia*. Kraków: Politechnika Krakowska.
7. Schneider-Skalska, G. (2012) 'Jakie będzie środowisko mieszkaniowe w mieście przyszłości?' *Czasopismo Techniczne. Architektura*, 1-A/2/2012, Zeszyt 1, Rok 109, s. 165-166.

Wykaz źródeł internetowych

8. *GeWoonboot* [online]. Dostępny: <https://www.ndsm.nl/en/location/gewoonboot/?context=345>, (dostęp 1 lutego 2021).
9. Hakaste, H.; Jalkanen, R.; Korpivaara, A.; Rinne, H.; Siiskonen, M. (2005) *Eco-Viikki – Aims, Implementation and Results*. Helsinki: City of Helsinki and Ministry of Environment [online]. Dostępny: <http://www.upv.es/contenidos/CAMUNISO/info/U0511280.pdf>, (dostęp 5 lutego 2021).
10. Metz, T. (2020) 'Tight Schip', *Dwell*, 1 (2020), s. 72-79 [online]. Dostępny: <https://www.tracymetz.nl/wp-content/uploads/2020/10/Dwell-Schoonschip-Sept-2020.pdf>, (dostęp 1 lutego 2021).
11. Van der Putt, P. (2018) 'Funenpark Amsterdam'. *DASH | Delft Architectural Studies on Housing*, 05, s. 156-164 [online]. Dostępny: <https://journals.open.tudelft.nl/dash/article/view/4660>, (dostęp 1 lutego 2021).
12. *Schoonschip Amsterdam* [online]. Dostępny: <http://schoonschipamsterdam.org/en/#het-plan>, (dostęp 6 stycznia 2019).

Wykaz stron internetowych

13. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schoonschip_k24.jpg, (CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>, via Wikimedia Commons), (dostęp 1 lutego 2021).
14. <https://www.ndsm.nl/en/location/gewoonboot/?context=345>, (dostęp 1 lutego 2021).

Selected aspects of the harmony of the housing environment

Abstract

The housing environment is an extremely important space in which every person lives. For this reason, the way it is shaped plays an important role. Satisfying the needs and expectations of residents is one of the objectives when designing residential complexes. Another one is to establish harmony in it, which can be achieved in various ways. The social aspects of the housing environment, as well as the need for diversity and experiencing nature are discussed using selected examples. The presented conclusions are based on literature and field studies. They are also the result of an analysis of the possibilities and methods of achieving harmony in the housing environment.

Key words

harmony of place, housing environment, residential architecture

Część VII
Dekoracja miejsca

Elżbieta Barbara Lenart

Accademia dei Rampanti, Padova

Camillo Boito – architekt na drodze odkrywania piękna w sztuce dekoracyjnej

Streszczenie

Camillo Boito (1836-1914), syn włoskiego malarza Silvestra oraz polskiej hrabianki Józefy Radolińskiej, jest jedną z najbardziej cenionych postaci w historii włoskiej kultury artystycznej przełomu XIX i XX stulecia. Swoją rozpoznawalność zawdzięcza działalności w roli architekta, posiadającego szerokie kompetencje w dziedzinie projektowania i konserwacji zabytków, profesora uniwersyteckiego, urzędnika państwowego, krytyka sztuki oraz uzdolnionego literata. Jego zasługi w obszarze przemian we włoskiej architekturze oraz sztuce uzupełnia po dziś dzień miano twórcy podwalin włoskiej szkoły konserwatorskiej. Wpływ Boito na kształtowanie się nowej ekspresji architektury w tworzącym się za jego życia zjednoczonym państwie włoskim, przejawiał się poprzez działalność dydaktyczną oraz w roli projektanta architektury, czego liczne przykłady pozostawił zwłaszcza na północy Włoch.

Prezentowane studium skupia się na dwóch aspektach dotyczących działalności Boita. Chodzi o jego zainteresowanie ornamentyką w dawnych i nowo powstających budowlach oraz konserwacją zabytków architektury, rozumianą przede wszystkim jako utrwalenie wartości artystycznej zabytku, nie tylko historycznej. Zdobienia, którymi się interesował oraz te, które sam projektował, podkreślały przynależność architektury do danego czasu i miejsca, rozwijając i dopowiadając w wymiarze semantycznym ikonografię istniejącego czy też nowo projektowanego obiektu. Jako przykłady można wskazać na budowle zaprojektowane lub konserwowane przez niego na terenie Padwy, takie jak: Palazzo delle Debite, Museo Civico czy bazylika św. Antoniego.

Słowa kluczowe

Camillo Boito, Palazzo delle Debite, kaplica św. Stanisława w Padwie

Wprowadzenie

W XIX wieku, nie tylko we Włoszech, wiele uwagi poświęcano sztuce dekoracyjnej, użytkowej i przemysłowej. Właśnie te formy artystyczne były przedmiotem ożywionej debaty teoretycznej oraz wiązały się z podejmowaniem prób przełożenia krytycznej refleksji na praktykę operacyjną, tym bardziej, że w interesującym nas okresie nastąpił rozwój przemysłu, a co za tym idzie, rozpoczęto wytwarzanie przedmiotów na dużą skalę. Na tle tych przemian otworzyła się również dyskusja na temat podstawowych metod nauczania, przygotowywanych do wdrożenia w instytucjach i szkołach artystycznych. Camillo Boito, którego fragment aktywności za-

wodowej zostanie przybliżony w niniejszym artykule, był w Italii centralną postacią tej debaty, a dodatkowo, na placach budowy przy praktycznej realizacji projektów, współpracując z wykonawcami różnych specjalizacji, miał okazję udzielania konkretnych, praktycznych odpowiedzi.

Podstawowe dane o życiu i karierze zawodowej

Camillo Boito (1836-1914), syn włoskiego malarza Silvestra Boito oraz polskiej hrabianki Józefy Radolińskiej, jest jedną z najbardziej cenionych postaci w historii włoskiej kultury artystycznej przełomu XIX i XX stulecia (fot. 1). Swoją rozpoznawalność zawdzięcza działalności w roli architekta, posiadającego szerokie kompetencje w dziedzinie projektowania i konserwacji zabytków, profesora uniwersyteckiego, urzędnika państwowego, krytyka sztuki oraz uzdolnionego literata, a miano twórcy podwalin włoskiej szkoły konserwatorskiej uzupełniają, po dziś dzień, zasługi w obszarze przemian we włoskiej architekturze i sztuce. W Polsce postać ta jest słabo rozpoznawalna, choć sporadycznie wymienia się ją w kontekście studiów dotyczących ochrony zabytków¹. Nawet fakt, że ten uzdolniony i pracowity architekt miał polskie korzenie niewiele zmienia, choć należy odnotować, że jego młodszemu bratu Arrigowi Boito, uzdolnionemu libreciście poświęcono osobną monografię.

Początki kariery zawodowej Camilla Boita możemy łączyć z rokiem 1856, kiedy młody, bo dziewiętnastoletni wówczas absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Wenecji i Studio Matematico, wydziału matematycznego Padewskiego Ateneum, na pierwszej z tych dwóch uczelni objął stanowisko adiunkta w katedrze architektury. Wkrótce potem, bo już w 1860 roku powierzono mu stanowisko profesora architektury w sławnej Accademia di Brera w Mediolanie. Boito prowadził tę katedrę aż do 1 stycznia 1909 roku. W tym samym czasie został również rektorem tejże Akademii, pozostając na tym stanowisku aż do śmierci.

¹ W literaturze polskiej na temat Boita nie znajdziemy wielu materiałów. Kwestie stosunku architekta do relikwów przeszłości omówił Janusz Krawczyk (Krawczyk, 2020). Wcześniej postać tę wspominał Edmund Małachowicz (Małachowicz, 2007, s. 39 i 507). W części czwartej, stanowiącej wybór tekstów, zamieszczono fragmenty pism architekta w przekładzie na język polski (s. 519-521). Krótkie informacje o Boito, jako teoretyku konserwacji, zawarł Waldemar Łysiak (Łysiak, 1972, t. 25, nr 1, s. 27 i 29). Pierwszym monograficznym opracowaniem sylwetki wybitnego architekta i teoretyka konserwacji w języku polskim jest rozdział książki poświęconej polskiej kaplicy w bazylice św. Antoniego w Padwie, autorstwa Elżbiety Barbary Lenart (Lenart, 2020).

Od 1865 roku Boito, przez kolejne 43 lata, związany był też z utworzonym dwa lata wcześniej Wyższym Królewskim Instytutem Technicznym, który był zaczątkiem przyszłej Politechniki.



Fot. 1.

Arch. Camillo Boito (1836-1914)

Źródło: (fot. Studio Varischi, Artico & C)

Na tej uczelni prowadził wykłady z historii architektury oraz dokumentacji i konserwacji budynków, stylów klasycznych, architektury średniowiecza oraz najdłużej – bo od 1877 do 1908 roku – przekazywał studentom wiedzę z zagadnień wpisujących się w tzw. architekturę cywilną.

To z Brery, eleganckiej dzielnicy Mediolanu, oraz od nauczyciela i rektora znajdującej się w niej Akademii, wywodzić możemy rozpoczynające się dyskusje, wskazania i programy dotyczące kształcenia w zakresie sztuki dekoracyjnej. Ten pomijany często przez współczesnych architektów aspekt, miał jednak dla Boita szczególne znaczenie. Zdobienia, którymi się interesował oraz te, które sam projektował, podkreślały przynależność historyczną oraz regionalną architektury do danego czasu i miejsca, rozwijając i dopowiadając w wymiarze semantycznym ikonografię istniejącego już, czy też nowo kreowanego obiektu.

W 1884 roku, na gruncie rozwijających się we Włoszech zainteresowań sztuką dekoracyjną i przemysłową, powstała Komisja Centralna ds. nauczania artystyczno-przemysłowego. Komisja ta pracowała przez 24 lata, aż do 1908 roku. Do jej zadań należało m.in. reformowanie szkół artystycznych,

weryfikowanie programów nauczania, kolportowanie utworzonego przez Komisję czasopisma „Arte Italiana Decorativa e Industriale” prezentującego sztukę dekoracyjną i stosowaną w produkcji przemysłowej (fot. 2).



Fot. 2.

Okladka jednego z numerów miesięcznika

„Arte Italiana Decorativa e Industriale”

Źródło: (fot. autor)

To Camilloowi Boito przypisywany jest przechowywany w l'Archivio Centrale di Roma dokument datowany na 1886 r., zawierający siedem punktów programu tego pisma, którym kierował w latach 1892-1911 (Pesando, 2009, s. 237-258), wielokrotnie publikując w nim swoje eseje. W tym miejscu dodać należy, że już w młodości Camillo Boito dał się poznać jako uzdolniony literat (Lenart, 2020, s. 25-26; Cinzia, 2014; Wojnicka, 1999, s. 63-77), a jego umiejętności pisarskie pozwalają umieścić jego twórczość literacką na pozycji niezależnej, wykraczającej poza teksty o charakterze technicznym, pisane zwykle przez architektów i do nich kierowane. Lista publikacji książkowych autorstwa Boita oraz lista artykułów, esejów, wykładów publikowanych w periodykach, z jakimi się związał, jest długa i obejmuje szerokie spektrum dziedzin, bo też różnorodne są zagadnienia poruszane w pisanych przez niego tekstach. Na potrzeby niniejszego opracowania wymienimy najważniejsze publikacje Boita dotyczące bezpośrednio sztuki dekoracyjnej i stosowanej. Należą do nich np. *Ornamenti di tutti gli stili classificati in ordine storico* (Boito, 1881), *I principi del disegno e gli stili dell'ornamento ad un maestro novello* (Boito, 1882) czy też *Arte utile* (Boito, 1894). Poglądy, z jakimi się identyfikował, i koncepcje odnoszące się do aspiracji stworzenia nowego stylu architektury przedstawił szerszej publiczności w publikacji z 1880 roku pt. *Sullo stile futuro dell'Architettura Italiana*².

Realizacje artystyczno-projektowe Camilla Boito

Możliwość przełożenia teorii na praktykę operacyjną z udziałem tego niezwykle aktywnego architekta występowała wiele razy i w wielu miejscach Włoch – czy to na placach budów wizytowanych i nadzorowanych przez niego, czy też przy prowadzeniu prac w trakcie realizacji jego własnych projektów. W niniejszym opracowaniu skoncentrujemy się na kilku przykładach dotyczących Padwy, najlepiej znanych autorce niniejszej rozprawy ze względu na jej bezpośredni udział w opracowaniu programów i udział w konserwacji dzieł Camilla Boita. Przykłady te prezentują zarazem bardzo istotne etapy w dorobku słynnego mediolańczyka.

Doskonałym egzemplum realizacji, gdzie z nowym projektem architektonicznym związana była konieczność wpisania go w kontekst zabudowy historycznej przy równoczesnym założeniu poprawy estetyki kompleksu budowli traktowanych jako całość, jest Palazzo delle Debite w Padwie.

² Artykuł *Sullo stile futuro dell'Architettura Italiana* stanowi wstęp do innej publikacji, również autorstwa Camilla Boito *Architettura del Medio Evo in Italia...* (Boito, 1872, s. 755-773).

Władze administracyjne miasta przez długi czas poszukiwały wykonawcy rozwiązania spełniającego wiele, zdawałoby się sprzecznych, założeń restrukturyzacji dawnego więzienia dla niewypłacalnych dłużników, znajdującego się w niezwykle prestiżowym miejscu, bo w samym centrum średniowiecznej dzielnicy Padwy, tuż przy reprezentacyjnym Palazzo della Ragione.

Projektant nie zawsze, a nawet prawie wcale, nie jest całkowicie niezależny w kreowaniu własnych rozwiązań, ponieważ zamawiający często wymusza realizację swoich koncepcji, co zdarza się również wtedy, gdy zleceniodawcą jest instytucja czy urząd publiczny, który narzuca restrykcyjne zasady ogólne, np. w ramach współczesnych planów zagospodarowania przestrzennego lub na etapie konkursu na projekt. W podobnej sytuacji znalazł się Boito jako autor projektu rekonstrukcji Palazzo delle Debite w Padwie, kiedy to jego propozycja wyszła zwycięsko z konkursu ogłoszonego w 1873 roku przez władze administracyjne miasta, wspomagane przez komisję konserwatorską. Ten sam urząd od dłuższego czasu poszukiwał rozwiązania spełniającego wiele założeń, wynikających głównie z faktu, że obiekt miał stać w prestiżowym punkcie miasta. Intencją administracji miejskiej było całkowite wymazanie smutnego wspomnienia związanego z dawnym więzieniem, powstałym niedługo po wybudowaniu pałacu della Ragione. Nie chodziło zatem w tym wypadku o restrukturyzację budynku, który po pożarze w 1538 roku – pomimo prac renowatorskich przeprowadzonych w XIX wieku – przedstawiał się mizernie i był w bardzo złej kondycji statycznej. Tak więc w 1870 roku – przy udziale komisji konserwatorskiej (Serena, 2000, s. 84) – zdecydowano o całkowitej rozbiórce starej konstrukcji i wybudowaniu od podstaw nowego obiektu. Jak już wspomniano, w wyniku ogłoszonego w 1873 r. konkursu, wybrana została propozycja zaprezentowana przez Boita. Choć zrealizowany projekt powtarza ciąg portyków charakteryzujących wyburzony budynek i odwołuje się w swej dekoracji do motywów XII-XV-wiecznej architektury, spotykanej zwłaszcza na terenie Padwy i okolic, to jednak jego charakter jest daleki od surowości średniowiecznego więzienia, stanowiąc raczej symbol bogactwa mieszczaństwa końca XIX stulecia. Równocześnie uzewnętrznia synergię³ i pozostaje w estetycznej symbiozie ze znajdującą się w jego sąsiedztwie siedzibą dawnego sądu Palazzo della Ragione wzniesionym w latach 1218-1306 (fot. 3).

W świetle dzisiejszej teorii architektury jako „sztuki przestrzeni”, jest przy tym dobrą ilustracją idei integrowania środków technologicznych z celami estetyki i etyki społecznej. Realizacja całości do dziś wskazywana jest jako doskonały przykład „stylu boitowskiego” (Zucconi, 1997, s. 175).

³ Synergia, która w tym sensie jest jedną z form emergencji w procesie powstawania przestrzeni architektonicznej. Por. (Durschke, 2010, s. 65-66).

Co prawda w poprzednim wieku, w czasie gwałtownego rozwoju przemysłu, elewacje budynku narażone były na bezpośrednie działanie wiatru, opadów, mgieł i zanieczyszczeń powietrza, przez co uległy silnemu zabrudzeniu i degradacji. Zniszczeń elewacji zewnętrznych oraz wnętrz dopełniły też niezbyt silne, ale jednak występujące w tym okresie trzęsienia ziemi. Tak więc pałac delle Debite po ponad stu latach od ukończenia jego budowy zatracił swą pierwotną estetykę. Jednak prace budowlano-konserwatorskie przeprowadzone w 2014 roku⁴, obejmujące m.in. stabilizację konstrukcji i oczyszczenie powierzchni z grubych nawarstwień zabrudzeń i tzw. „crosta nera”, przywróciły budynkowi w pełni właściwą statykę i jego oryginalny charakter estetyczny. Znowu wyraźnie widoczne stały się podziały płaszczyn ceglanych i kamiennych, podkreślone misternie zdobionymi, płasko-rzeźbionymi w jasnym kamieniu balustradami balkonów, fryzami, malowidłami oraz wspartymi na bogatych kapitelach łukami, których krzywizny zwieńczone są ażurową attyką, a całość – pomimo swych rozmiarów – sprawia wrażenie lekkości. Oprócz kunsztownego wykonania nawet najmniejszych detali, uwagę zwraca różnorodność starannie dobieranych materiałów (Lenart, 2014b): zaprawy wapienne miejscami pokryte freskami, cegła, drewno, marmur czarny, marmur biały z Carrary, jasny zbity wapień z Istrii i porowaty wapień z Vicenzy, szary łupek, metal. Również wnętrza, zwłaszcza „piano nobile”, przeznaczone początkowo na biura administracji miejskiej (Zucconi, 1997, s. 160), były zdobione sztukateriami i dekoracją malarską. Staranność i dbałość o każdy szczegół stały się z czasem jednym z charakterystycznych elementów ułatwiających rozpoznawalność prac architekta o polskich korzeniach (fot. 4).

Według opinii współczesnych Camillovi Boito, dbałość o funkcjonalność i stosowanie podporządkowanych im nowatorskich dla tamtego czasu rozwiązań odnośnie projektowanej architektury stanowią kolejny wyróżnik jego pracy, doceniany również przez współczesnych znawców zagadnienia (Bordogna, 2018, s. 432-437). Do piękna opartego na proporcjach poszczególnych części dołożyć możemy kryterium piękna praktycznego i odwołać się do słów Pietra Bembo, który jeszcze w okresie renesansu twierdził, że piękno to nic innego jak łaska zrodzona z proporcji i wygody oraz harmonii rzeczy – otwierając tym samym drogę do subiektywistycznych i partykularnych koncepcji piękna.

⁴ Projekt i nadzór nad pracami prowadziło studio architektoniczne DMA-associatis.r.l. Za prace konserwatorskie odpowiedzialna była Elżbieta Barbara Lenart (Lenart, 2014a).



*Fot. 3. Widok na plac Piazza delle Erbe z Palazzo della Debite w tle. Po prawej Palazzo della Ragione
Źródło: (fot. F. Benucci)*



*Fot. 4. Fragment fasady Palazzo della Debite
Źródło: (fot. autor)*



*Fot. 5. Piazza del Santo z budynkiem Museo Civico po prawej stronie
Źródło: (fot. F. Deutsch)*

Kolejną – z kilku prac powierzonych Camillovi Boito przez administrację miejską Padwy – jest adaptacja na Muzeum Miejskie (Museo Civico) lokali sąsiadujących z jednym z krużganków bazyliki św. Antoniego, przekształconych swego czasu w koszary, które należało dostosować do nowych potrzeb. Zasadniczym zadaniem restrukturyzacji było dobudowanie do istniejącej struktury głównego wejścia wraz z klatką schodową, mającą prowadzić na pierwsze piętro oraz zharmonizowanie nowego wyglądu adaptowanego na muzeum budynku z otaczającymi je sąsiednimi (fot. 5).

Samo usytuowanie planowanego muzeum narażało na trudności z powodu niewielkich przestrzeni do zagospodarowania oraz bezpośredniego sąsiedztwa Scuola del Santo⁵, a także zabudowań przy ul. Orto Botanico. Boito swoją propozycję przebudowy przedstawił w 1875 roku, ale końcowy rezultat był wynikiem wprowadzanych później ulepszeń oraz zmian związanych z wyborem użytych materiałów, a także prac konserwatorskich dokonywanych równocześnie w sąsiednich budynkach: Scuola del Santo oraz oratorium San Giorgio (Bordogna, 2018, s. 432-437). Ostatecznie muzeum zostało uroczystie otwarte 4 grudnia 1880 roku, a Padwa wzbogaciła się o kolejny obiekt kojarzony z architektem o polskich korzeniach. Pod względem

architektonicznym budynek ten uważany jest za przykładową realizację głoszonych przez Boito poglądów na temat nowej architektury narodowej (fot. 6).



*Fot. 6.
Wejście do Museo Civico
Źródło: (fot. autor)*

W kontekście sztuki dekoracyjnej wspomnijmy jeszcze o niedalekim od Padwy weneckim Palazzo Cavalli-Franchetti przy Canale Grande, gdzie Boito prowadził prace konserwatorsko-restrukturyzacyjne i gdzie stworzył eleganckie wnętrza z wyraźnie widoczną charakterystyczną dla niego starannością i dbałością o każdy szczegół. Zaprojektowana przez niego klatka schodowa, znajdująca się w dobudowanej części pałacu, do dziś określana jest jako doskonale elegancka i uznawana za efekt genialnej umiejętności twórczego łączenia elementów nawiązujących do stylistyki różnych epok, w tym wypadku zwłaszcza do gotyku weneckiego, w jedną oryginalną całość. Wnętrze to, ze swoim bogatym repertuarem możliwości sztuk dekoracyjnych, różnorodności przedstawień i rodzajów technik wymyka się określeniu go jako eklektyczne, wyraźnie odzwierciedlając poglądy jego twórcy kierującego się ku ekspresji „architektury Nowej Italii”. Stanowi jeden z najbardziej znanych przykładów kreacji XIX-wiecznej architektury włoskiej (Romanelli Dai Cavalli ai Franchetti, 2009, s. 22-34).

⁵ Budynek Scuola del Santo powstał jako siedziba Konfraterni św. Antoniego. Jego dolną część wybudowano ok. 1430 roku, górną w 1504 r.

Bazylika św. Antoniego i jej przebudowa pod kierownictwem Camilla Boito

Bazylika św. Antoniego była szczególnym placem budowy dla Boito, koncentrującym jego wysiłki na długie lata. W świątyni, której starano się przywrócić zagubiony przez stulecia pierwotny charakter budowli, związanej z określoną epoką historyczną, architekt miał możliwość zaprezentowania zdobytego do tego czasu bogatego i wszechstronnego doświadczenia oraz umiejętności współpracy z ludźmi o zróżnicowanych specjalizacjach i rolach.

Kierownictwo nad pracami konserwatorsko-restrukturyzacyjnymi bazyliki św. Antoniego, które miały być przeprowadzone, aby godnie uczcić 700. rocznicę urodzin jednego z patronów Padwy⁶, powierzono Camillovi Boito w 1893 r. Nadrzędnym celem boitowskiej wizji było przywrócenie i odtworzenie średniowiecznego charakteru świątyni nawiązującego do włoskiego Trecenta. Jednak godnym podkreślenia jest to, że materializowanie tej wizji nie skutkowało decyzjami o usunięciu późniejszych niż średniowieczne elementów wystroju o wysokiej wartości artystycznej i co ważne – istotnych dla kultu religijnego.

Do najważniejszych realizacji jego projektów na terenie bazyliki⁷, o których należy tutaj wspomnieć, ze względu na zastosowanie w nich ornamentu w celu dopełnienia zamysłu twórczego, należą te dotyczące ambony, portali wejściowych, rekonstrukcji ołtarza Donatella oraz, co jest szczególnie istotne dla Polaków, elementów wystroju kaplicy św. Stanisława – zwanej polską.



*Fot. 7.
XIV-wieczna ambona we wnętrzu
bazyliki św. Antoniego
Źródło: (fot. G. Baldissin Molli)*

Propozycja⁸ ponownego odrestaurowania XIV-wiecznej ambony opiera się na przekonaniu Boita, że zniszczenie tego dzieła byłoby obrazą dla historii i sztuki oraz na przyjętym przez niego założeniu, że ambonie (fot. 7),

⁶ Św. Antoni jest równocześnie najbardziej rozpoznawalnym wśród patronów Padwy.

⁷ Szerzej o działaniach Boito na terenie bazyliki św. Antoniego w Padwie (Lenart, 2020, s. 44-67).

⁸ *Proposta intorno al vecchio pulpito della Basilica di S. Antonio di Padova* (Luisetto, 1983, s. 689).



*Fot. 8. Główne wejście do bazyliki
św. Antoniego w Padwie
Źródło: (fot. G. Baldissin Molli)*



*Fot. 9. Fragment dekoracji drzwi
wejściowych do bazyliki
Źródło: (fot. G. Baldissin Molli)*



*Fot. 10. Ołtarz św. Stanisława, Kaplica
Polska, bazylika św. Antoniego
Źródło: (fot. G. Zygiel)*



*Fot. 11. Fragment wykonanej
w brązie bramy głównej bazyliki
św. Antoniego
Źródło: (fot. G. Baldissin Molli)*

która w ciągu pięciu wieków poddana została wielu zmianom, powinien zostać przywrócony jej oryginalny charakter⁹.

⁹ *Distruggere questa opera vecchia di cinque secoli sarebbe offendere la storia e l'arte. Anzi, il Pulpito, avendo già subito alquante alterazioni attende che gli venga restituito il suo primitivo carattere.* Cyt. za: (Luisetto, 1983, s. 689).

Boito, stosując kryterium analogii historyczno-formalnej, zaproponował, w miejsce nieakceptowanych przez niego nieoryginalnych elementów, motywy dekoracyjne o charakterze gotyckim (fot. 8).

Zgodna z przyjętą wizją regotyacji była również uwaga, jaką poświęcił nowym drzwiom wejściowym do bazyliki, zwłaszcza dotycząca entraty wypełniającej główny portal. Drzwi, brama jako przedmioty pełne symbolicznych znaczeń, skupiające na sobie uwagę, są często obiektami, które otacza się szczególną troską, zwłaszcza, jeśli idzie o wybór odpowiednich programów ikonograficznych i dekoracyjnych. Nie inaczej stało się w przypadku wejść do świątyni padewskiej dedykowanej św. Antoniemu. Mistrzowsko odlane w brązie skrzydła głównego wejścia oraz bocznych zdobią ornamenty nawiązujące do ikonografii łączonej ze św. Antonim i jego zakonem oraz wizerunkami innych świętych franciszkańskich (fot. 9-11).

Niezwykle istotnym dla bazyliki była również zaproponowana przez Boita w 1893 r. rekompozycja ołtarza Donatella. Pierwsze projekty ukazują ideę zgrupowania w jednym miejscu rozproszonych przez stulecia we wnętrzu bazyliki dzieł Donatella, tworzących pierwotnie jedną całość – ołtarz główny¹⁰. Samo przygotowanie propozycji poprzedzone zostało gruntownymi studiami sztuki Donatella oraz badaniami archiwalnymi prowadzonymi zarówno przez samego Boita, jak i przez współpracujących z nim archiwistów (Puppi, 1991, s. 126-128, 149-156).

Chociaż prace przy projektowaniu ołtarza głównego obejmowały zastosowanie nowego ornamentu zdobiącego poszczególne jego elementy oraz przedmioty do niego przynależne, to jednak ta rekompozycja, którą Boito określał jako ponowne połączenie zachowanych na terenie bazyliki dzieł Donatella, wzbudzała ogromne zainteresowanie z innego jeszcze powodu niż sama sztuka dekoracyjna. Wywołała bowiem ożywioną dyskusję zarówno ówczesnych autorytetów, jak i opinii publicznej, ze względu na problematykę związaną z zabytkiem, jego konserwacją i użytkowaniem. Dyskusja ta zresztą przeciągnęła się poza czasy związane z pracami Boito i trwa do dzisiaj. Było to tym bardziej zrozumiałe, że rzecz nie tylko dotyczyła tak ważnej i budzącej liczne emocje – od religijnych do artystycznych – świątyni oraz dzieł wybitnego rzeźbiarza i twórcy stylu renesansowego w rzeźbie, ale też nowej kreacji zaproponowanej przez autora rygorystycznych norm postępowania konserwatorskiego z 1883 r.¹¹ Dziesięć lat później architekt musiał zmierzyć się z zadaniem przywrócenia formy ołtarza w przeszłości

¹⁰ Ołtarz, który powstał około 1450 roku, zaczęto demontować w 1579 r.

¹¹ Chodzi o dokumenty zaprezentowane w 1883 roku przez Boito i zaaprobowane przez IV Kongres Inżynierów i Architektów Włoskich, które ochrzczono później mianem *Pierwszej Karty Konserwatorskiej (Prima Carta di Restauro)*.

całkowicie zdemontowanego, w sytuacji, kiedy jego poszczególne elementy były rozproszone, a ślady lokalizacji trudne do ustalenia, gdy brakowało archiwalnych dokumentacji rysunkowych i pisemnych (Crova, 2017, s. 59-61). Warte odnotowania jest powoływanie się przez Boito w dyskusji nad zasadami dotyczącymi konserwacji i restauracji pomników przeszłości na analogie z bliską mu literaturą. Jak pisał: pragnął je „czytać bez skrótów, uzupełnień czy przeredagowań”¹². Bez troski o szczegół, zarówno ten, który odnosi się do warstwy historycznej, jak również ten, będący świadectwem swoistej partycypacji obiektu w procesie historycznym, niemożliwe jest odczytanie sensu dzieła, czyli, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, jego wewnętrznej struktury. To ona nadaje porządek dziełu i pozwala lepiej odkrywać jego warstwę filologiczną zasadzającą się w gruncie rzeczy na tym, że rozumienie człowieka realizuje się zawsze w jakimś języku z całym bagażem charakterystycznych dla niego odniesień symbolicznych i habitualnych.

Aranżacja Polskiej Kaplicy w bazylice św. Antoniego w Padwie

Aranżacja kaplicy św. Bartłomieja zaadaptowanej na Polską Kaplicę narodową poświęconą św. Stanisławowi¹³, należy do działań podejmowanych w końcowym etapie przygotowywania bazyliki do obchodów rocznicy jej patrona. Godnym przypomnienia jest to, że w czasie powstawania tej kaplicy podzielona przez zaborców Polska nie widniała na mapie Europy. Fakt, że Boito poprzez osobistą ingerencję we wszystkie wybory strukturalne i dekoracyjne poświęcił tak wiele uwagi¹⁴ miejscu, gdzie zgromadzić miano pamiątki dotyczące Polski i Polaków, jest zrozumiałe ze względu, na wspomniane wyżej, polskie pochodzenie architekta. Miał on wpływ nie tylko na program ikonograficzny i wybór artysty realizującego freski¹⁵, ale także zarezerwował sobie rolę projektanta nowego ołtarza¹⁶, wyposażenia

¹² (Boito, 1893, s. 7-8) przekład M. Kościańska, cyt. za: (Krawczyk, 2020, s. 102).

¹³ Wybór kaplicy nie był przypadkowy, bowiem od XVI w. znajdował się w niej monument nagrobny Erazma Kretkowskiego zmarłego w Padwie w 1558 r. z wyrytym epigramem autorstwa Jana Kochanowskiego.

¹⁴ Zaangażowanie Boito w aranżację Kaplicy Polskiej podkreśliła Francesca Castellani. Zob. (Castellani, 2000, s. 139).

¹⁵ Freski namalował Tadeusz Popiel. ArA, Serie 24 – *Carteggio otto-novecentesco (1856-1968)*, Cat. III, cl. I, n. 17 (p. 197-198), fasc. 24.2181: „Dipintura cappella polacca” (zapis czarnym atramentem współczesną ręką), adnotacja Tadeusza Popiela: 1897.09.18-1900.08.25; fasc. 3, 4, 5. Zob. (Kowalczyk, 2009, s. 225-230; Castellani, 2000, s. 137).

¹⁶ ArA, Serie 24 – *Carteggio otto-novecentesco (1856-1968)*, Cat. III, cl. I, n. 17 (p. 197-198), fasc. 24.2182: „Altare cappella polacca, San Stanislao” (zapis ołówkiem późniejszą ręką): dwie koncepcje projektowe Camilla Boito dotyczące ołtarza: 1899.10.07-1902.10.28.

w postaci sprzętów liturgicznych¹⁷, a także projekt pierwszej kraty zamykającej wejście do Kaplicy Polskiej¹⁸. Dbałość o każdy szczegół, rozpoczynająca się od etapu projektowania, po realizację poszczególnych elementów wystroju, świadczy też o pasji i dużej znajomości historycznych form dekoracyjnych. W ołtarzu współistnieją elementy w stylu późnogotyckim, takie jak: wyszukane dekoracje obramień, sploty ostrołuków mensy, nawiązujące do stylu nordycko-niemieckiego skrzycone kolumnienki górnej części nastawy czy renesansu, takie jak: arabeski w tle arkadek na antepedium czy maureski w predelli i u podstawy ołtarza¹⁹. W ornamentykę predelli wkomponowane zostały herby Polski i Rusi Kijowskiej. W archiwaliach, oprócz rysunków, znajdujemy też listy i szkice uzupełnione o informacje z określeniem materiałów, jakie powinny zostać użyte do wykonania. Analiza faktycznego zastosowania kamieni, z jakich ołtarz zbudowano, potwierdza konsekwencję w realizacji przyjętych założeń, nawet w wypadkach, gdy pozyskanie wybranych surowców wiązało się z trudnościami. Wykonany z wielu gatunków białych i kolorowych marmurów ołtarz jest miejscowo złożony i polichromowany (Lenart, 2011, s. 2-7).

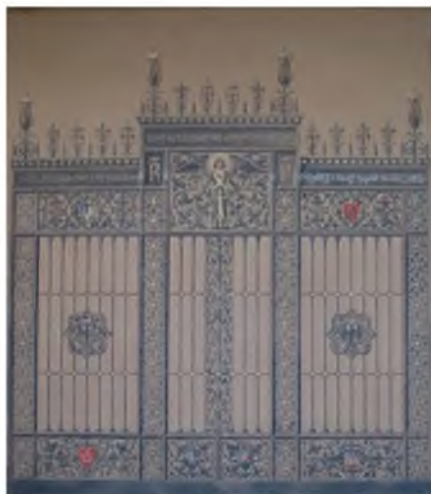
Zaprojektowana przez Boito polichromowana i złożona żelazna krata, pierwotnie zamykająca kaplicę od strony ambitu, była uzupełnieniem programu ikonograficznego malowideł ściennych. Również ona dowodzi, jak dużą wagę architekt przykładał do aspektu dekoracyjnego (Kowalczyk, 2009, s. 253-255; Gia, 2020, s. 142-144) – fot. 12.

Struktura architektoniczna kraty oparta jest na prostokątnych podziałach, a wpisana w nią ornamentyka nawiązuje do stylu wczesnego renesansu z włączonymi elementami gotyku. Na tle ornamentalnych ażurowych fryzów znalazły się herby: Polski, Rusi Kijowskiej oraz polskich miast. W górny fryz wkomponowane zostały napisy w języku polskim, będące aktami strzelistymi, w których zawarto aluzje do walki o niepodległość (fot. 13).

¹⁷ ArA, Serie 24 – *Carteggio otto-novecentesco (1856-1968)*, Cat. III, cl. I, n. 17 (p. 197-198), fasc. 24.2179: „Cancellieri, tabelle, cartegloria delle cappelle absidiali San Giuseppe e San Stanislao (polacca), 1898-1902” (zapis ołówkiem późniejszą ręką): 1898.02.05-1901.04.07.

¹⁸ ArA, Serie 24 – *Carteggio otto-novecentesco (1856-1968)*, Cat. III, cl. I, n. 17 (p. 197-198), fasc. 24.2183: „Cancelli delle cappelle absidiali San Giuseppe e San Stanislao (polacca)” (zapis ołówkiem późniejszą ręką): 1899.05.06-1900.07.20.

¹⁹ Dokładny opis ikonograficzny ołtarza oraz szczegółowe informacje na temat jego powstawania znajdują się w artykule Jerzego Kowalczyka. Zob. (Kowalczyk, 2009, s. 247-253). Por. uwagi w artykule Marii Beatrice Gia (Gia, 2020, s. 139-142).



Fot. 12. Camillo Boito. Projekt kraty dla Kaplicy Polskiej
Źródło: (fot. M. B. Gia)



Fot. 13. Kaplica Polska.
Fotografia z 1901 r.
Źródło: (Studio Fotografico Costante Agostini)

Podsumowanie

Podsumowując twórczość Camilla Boito możemy podkreślić, że swoją znajomość historycznych form dekoracyjnych wykorzystywał zarówno przy działaniach o charakterze konserwatorskim, jak i w kreowanych przez siebie projektach. Jego role architekta-projektanta i architekta-konserwatora przenikały się i uzupełniały, potwierdzając, że prawdziwy twórca architektury nie musi odcinać się od form tworzonych przez poprzedników.

Historycy ochrzcili projekty Camila Boito mianem „architektury zjednoczonych Włoch”. Już sama ta nazwa pozwala na poszukiwanie w zrealizowanych przez niego dziełach elementów wyróżniających je od innych, przy czym hermeneutycznym kluczem tego rozróżnienia jest *idea risorgimento* obleczone w formę mającą nie tylko wymiar estetyczny, ale też historyczno-edukacyjny. Obszarem naszego zainteresowania jest zatem to, w jaki sposób budynki czy też realizacje mające na celu aranżację ich wnętrz, wpisują się w otoczenie, poprzez nawiązywanie do przeszłości, nie tracąc niczego ze swego nowatorstwa, objawiającego się zwłaszcza w interesującym nas najbardziej detalu. Innymi słowy, chodzi o odpowiedź na pytanie o harmonię pomyślaną jako sposób jawienia się danego obiektu, stanowiącego dla patrzącego nań ciąg semantyczny znaczeń, czytelny dzięki zakodowanej w nim i możliwej do odczytania strukturze. Tak zarysowany, fenomenologiczny wymiar dzieła, postrzeganego – lub nie – jako piękne, stanowi punkt

odniesienia wszystkich prowadzonych wywodów. Decyzja o tym, czy coś jest piękne, sprowadza kwestię oceny estetycznej do podmiotu, który charakteryzuje się odpowiednim przygotowaniem do odbioru tego, co podlega ocenie. Wychowanie w określonym środowisku, w którym otoczenie pozwala na archiwizowanie w umyśle form, detali, wpisujących się w całościowe obrazy osadzone w miejscach posiadających swoją historię, stanowi siatkę odniesień pozwalających nie tylko lepiej przyswoić to, co nowe jako znane i przez to akceptowalne. Jeśli obiekt pojawia się w określonym historycznie czasie, automatycznie jego ocena estetyczna będzie związana z możliwością zaakceptowania zmiany w otoczeniu, w którym wcześniej nie istniał. Na jego istnienie wpływa zatem bardzo mocno to, co znajduje się w jego sąsiedztwie. Tym samym, komunikacyjny wymiar istnienia obiektu zależy bardzo mocno od tego, w jaki sposób i do jakiego stopnia jest w stanie wejść w dialog z otoczeniem. Droga, jaką obrał Boito, polegała na tym, że żmudne studia nad historią miejsc, obiektów, detali odbywane w archiwach, pozwalały mu na przywołanie, odtworzenie i zaproponowanie całego szeregu rozwiązań odwołujących się znaczeniowo do tego co znane, ale jednocześnie skupiały w sobie różne elementy, tworzące ze sobą czytelną całość. Efekt czytelności polegał tu na grze pomiędzy wzorcem ideowym a detalem, który ten wzorzec materializował nie powodując odrzucenia, ale akceptację.

Semantyczna konstrukcja „architektura zjednoczonych Włoch” odnosi wartościowanie do kategorii idei, których nośnikiem może być architektura. Stąd też sama forma, czy też tak ulubione przez Boita detale, w połączeniu ze sobą stanowiły tekst, czytelny na różnym stopniu przygotowania estetycznego. Dzięki temu, pozwalała i pozwala mieszkańcom Włoch w dużej części do dziś, na odbiór tego co postrzegane jako własne, bo mocno osadzone w opowieści o przeszłości, gdzie architektura przywołuje mit wielkości własnego państwa i jego supremację artystyczno-kulturową. Stąd wynikały wybory Boita, polegające na zwróceniu się w kierunku architektury powstałej w okresie, kiedy literatura i osiągnięcia cywilizacyjne państw Półwyspu Apenińskiego oddziaływały na całą Europę. Architektura, którą stworzył, detale, które projektował, w końcu aranżacje wnętrz, jakie proponował, stanowiły swoisty zapis historii opisany za pomocą innych niż słowa środków wyrazu. Komunikacyjnie jednak, tak skondensowany przekaz spełniał tę samą rolę, co opowieść o kulturze narodu poszukującego w pięknie nie tylko poczucia jedności, odkrycia własnej tożsamości, ale także przyjemności z bycia w otoczeniu uznawanym i odczuwanym jako piękne.

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Boito, C. (1872) 'L'architettura della Nuova Italia'. *La Nuova Antologia*, 19, s. 755-773.
2. Boito, C. (1881) *Ornamenti di tutti gli stili classificati in ordine storico*. Milano-Napoli-Pisa: Ulrico Hoepli.
3. Boito, C. (1882) *I principii del disegno e gli stili dell'ornamento. Lettere*. Milano: Ulrico Hoepli.
4. Boito, C. (1893) *Questioni pratiche di belle arti. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*. Milano: Ulrico Hoepli.
5. Boito, C. (1894) *Decorazione policroma. Cinquanta cromolitografie*. Milano: Ulrico Hoepli.
6. Bordogna, E. (2018) 'Neomedievalismo, architettura e città nell'opera milanese e lombarda di Camillo Boito' [w:] Scarrocchia, S. (red.) *Camillo Boito moderno*, vol. 1-2, Milano-Udine: Mimesis, s. 411-437.
7. Castellani, F. (2000) 'Il tema della decorazione e il concorso del 1897' [w:] Zucconi, G.; Castellani, F. (red.) *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*. Venezia: Marsilio, s. 135-139.
8. Cinzia, G. (2014) *Storia erotica d'Italia. Gli amori, gli scandali, il sesso e la vita privata: la storia d'Italia che avreste sempre voluto leggere e nessuno ha mai osato raccontare*. Roma: Newton Compton.
9. Crova, C. (2017) 'Il cantiere di Sant'Antonio a Padova (1877-1903) nella rilettura critica delle carte conservate presso l'Archivio Storico della Veneranda Arca'. *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 67, s. 45-66.
10. Durschke, G. J. (2010) 'Emergencje i paradoksalny kamuflaż w architekturze współczesnej. Teoria emergentnych systemów przestrzennych'. *Czasopismo Techniczne. Architektura*, 107(7), s. 64-71.
11. Gia, M. B. (2020) 'Nieznane szkice, rysunki, projekty i kartony Tadeusza Popiela do Kaplicy Polskiej w bazylice św. Antoniego w Padwie' [w:] Lenart, M. (red.) *Polacy przy grobie św. Antoniego w Padwie, cz. 2: Kaplica Polska (1896-2018)*. Opole: Uniwersytet Opolski, s. 133-174.
12. Kowalczyk, J. (2009) 'Kaplica Polska św. Stanisława biskupa w Padwie z końca XIX w.' *Studia Franciszkańskie*, 19, s. 225-230.
13. Krawczyk, J. (2020) *Nazwać, żeby ocalić. Klasycy myśli konserwatorskiej wobec relikwów przeszłości*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
14. Lenart, E. B. (2011) 'Relazione tecnica. Altare di S. Stanislao, basilica di S. Antonio, Padova' [w:] *Studio chimico-stratigrafico e mineralogico-petrografico*. Padova [kps], s. 2-7.

15. Lenart, E. B. (2020) 'Działalność intelektualna i kultura artystyczna Camilla Boito współtwórcy Kaplicy Polskiej w bazylice św. Antoniego w Padwie' [w:] Lenart, M. (red.) *Polacy przy grobie św. Antoniego w Padwie*, cz. 2: *Kaplica Polska (1896-2018)*. Opole: Uniwersytet Opolski.
16. Luisetto, G. (red.) (1983) *Archivio Sartori. Documenti di storia e arte francescana*, t. 1: *Basilica e convento del Santo*. Padova: Biblioteca Antoniana – Basilica del Santo.
17. Łysiak, W. (1972) 'Konserwacja kościoła de Fontaines w Neuchâtel'. *Ochrona Zabytków*, 25(1), s. 27-31.
18. Małachowicz, E.; Małachowicz, M. (2007) *Konserwacja i rewaloryzacja architektury w środowisku kulturowym*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej.
19. Pesando, A. B. (2009) *Opera vigorosa per il gusto artistico nelle nostre industrie la Commissione centrale per l'insegnamento artistico industriale e "il sistema delle arti" (1884-1908)*. Milano: Franco Angeli.
20. Puppi, L. (1991) 'La ricostruzione dell'altare di Donatello a Padova. Un'ambiguità di Camillo Boito restauratore' [w:] Grimoldi, A.; Angeli, F. (red.) *Omaggio a Camillo Boito*. Milano: F. Angeli, s. 126-128, 149-156.
21. Romanelli Dai Cavalli ai Franchetti, G. (2009) 'Un edificio squisitamente elegante' [w:] *Idee progetti restauri, 1999-2009. Palazzo Loredan e Palazzo Cavalli Franchetti, l'Istituto veneto nelle sue sedi*. Venezia: Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, s. 22-34.
22. Serena, T. (2000) 'Boito, Selvatico e i grandino di urbani' [w:] Zucconi, G.; Castellani, F. (red.) *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*. Venezia: Marsilio, s. 90-97.
23. Wojnicka, J. (1999) 'Zmysły – film Luchino Viscontiego, opowiadanie Camillo Boito'. *Kwartalnik Filmowy* 26/27, s. 63-77.
24. Zucconi, G. (1997) *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale 1855-1890*. Venezia: Marsilio Editori.

Wykaz innych źródeł

25. Lenart, E. B. (2014) *Dokumentacja konserwatorska projektowa i powykonawcza: Palazzo Delle Debite – Piazza Delle Erbe – Padova. Progetto per recupero, restauro conservativo delle facciate ed interventi di manutenzione straordinaria*, IGEI S.p.A.Trieste, Padova. Dostępny: Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per l'Area Metropolitana di Venezia e le Province di Belluno, Padova e Treviso, Via Aquileia, 7, 35139 Padova PD; DMA-associatis.r.l.
26. Padova, *Basilica del Santo, Archivio Antico della Veneranda Arca del Santo, Serie 24 – Carteggio otto-novecentesco (1856-1968)*, Cat. III, cl. I, n. 17 (s. 197-198), fasc. 24.2181: „Dipintura cappella polacca” (zapis czarnym atramentem współczesną ręką), adnotacja Tadeusza Popiela: 1897.09.18-1900.08.25.

27. Padova, *Basilica del Santo*, *Archivio Antico della Veneranda Arca del Santo*, Serie 24 – *Carteggio otto-novecentesco (1856-1968)*, Cat. III, cl. I, n. 17 (s. 197-198), fasc. 24.2182: „Altare cappella polacca, San Stanislao” (zapis ołówkiem późniejszą ręką): dwie koncepcje projektowe Camilla Boito dotyczące ołtarza: 1899.10.07-1902.10.28.
28. Padova, *Basilica del Santo*, *Archivio Antico della Veneranda Arca del Santo*, Serie 24 – *Carteggio otto-novecentesco (1856-1968)*, Cat. III, cl. I, n. 17 (s. 197-198), fasc. 24.2179: „Candellieri, tabelle, cartegloria delle cappelle absidiali San Giuseppe e San Stanislao (polacca), 1898-1902” (zapis ołówkiem późniejszą ręką): 1898.02.05-1901.04.07.
29. Padova, *Basilica del Santo*, *Archivio Antico della Veneranda Arca del Santo*, Serie 24 – *Carteggio otto-novecentesco (1856-1968)*, Cat. III, cl. I, n. 17 (s. 197-198), fasc. 24.2183: „Cancelli delle cappelle absidiali San Giuseppe e San Stanislao (polacca)” (zapis ołówkiem późniejszą ręką): 1899.05.06-1900.07.20.

Camillo Boito – an architect on the way of discovering beauty in decorative art

Abstract

Camillo Boito (1836-1914), the son of the Italian painter Silvester and the Polish countess Józefa Radolińska is one of the most valued character in the history of Italian artistic culture at the turn of the 19th and 20th centuries. He owes his recognition to his activity as an architect with extensive competences in the field of designing and conservation of monuments, as well as a university professor, a public officer, an art critic and a talented writer. Apart from his contribution to the changes in Italian architecture and art, he is currently known as the founder of the Italian conservation school. Boito's influence on shaping a new style of architecture in the united Italy that was being created during his lifetime. It could be observed in his teaching activities and in the role of an architecture designer, of which he left numerous examples, especially in the north of Italy.

The presented study focuses on two aspects of Boito's activity. It is about his interest in ornamentation in old and newly erected buildings and in the conservation of architectural monuments, understood primarily as preservation of the artistic value of a monument, not only the historical one. The ornaments he was interested in and the ones he designed emphasised the belonging of architecture to a given time and place, developing and supplementing the iconography of the existing or newly designed object in a semantic dimension. The examples are the buildings in Padua, designed or maintained by him, such as Palazzo delle Debite, Museo Civico or the Basilica of St. Anthony.

Key words

Camillo Boito, Palazzo delle Debite, chapel of St. Stanislaus in Padua

Szkło artystyczne jako istotny element składowy architektury definiujący charakter wewnętrznych przestrzeni publicznych i przestrzeni miejskich

Streszczenie

W artykule omówiono wpływ indywidualnych kompozycji ze szkła artystycznego na całościowy odbiór charakteru i piękna architektury, wnętrz i przestrzeni publicznych. Te unikalne interwencje, zaprojektowane specjalnie dla konkretnego miejsca, przy współpracy artysty z architektami i inwestorami, wpływają na sposób odbioru przestrzeni poprzez moderację wielu czynników, takich jak: światło, kolor, faktura, odbicia itp. Odpowiednie określenie parametrów wyjściowych i zaprojektowanie kompozycji ze szkła artystycznego daje możliwość zmiany percepcji przestrzeni, stworzenia poczucia harmonii i przekazania symbolicznego przesłania poprzez szklane dzieło. Studia przypadku przedstawiono na podstawie wybranych projektów i realizacji autorstwa pracowni Archiglass.

Słowa kluczowe

szkło artystyczne, piękno w architekturze, symbolika w architekturze, percepcja przestrzeni

Wstęp

Założeniem artykułu jest przedstawienie projektów przestrzennych ze szkła artystycznego w przestrzeni publicznej miasta oraz w architekturze wnętrz, w celu analizy ich składowych w zestawieniu z potencjalnym wpływem na jakość tych przestrzeni, odbiór charakterystyki estetycznej i przekaz symbolicznych lub historycznych wartości.

Architekt Ewelina Woźniak-Szpakiewicz w swojej rozprawie doktorskiej opisuje wpływ zdarzeń architektonicznych na przestrzeń publiczną współczesnego miasta (Woźniak-Szpakiewicz, 2013). Definiuje takie rodzaje zdarzeń jak: plastyczne – dotyczące sztuki w przestrzeni publicznej, przestrzenne – z pogranicza sztuki i architektury oraz stricte architektoniczne. Odbiorca zdarzeń w przestrzeni publicznej jest przypadkowym widzem/obserwatorem, który w odróżnieniu od muzealnego gościa, odkrywa sztukę w warunkach codziennych w sposób niecelowy, naturalny. Projekt szklanego palatium Mieszka I i jego żony Dobrawy na Ostrowie Tumskim w Poznaniu, wystawia przechodnia na działanie zamierzone przez artystę i całą grupę projektową, w celu wywołania refleksji, przekazania niedosłownej informacji i zainicjowania własnych poszukiwań, pozwalających na odkrycie historii.

Obecność szkła artystycznego we współczesnej architekturze i przestrzeni miejskiej jest zjawiskiem coraz częstszym (Lipowicz-Budzyńska, 2012). Forma i rodzaj zaproponowanego rozwiązania artystycznego znacząco wpływa na charakter odbieranej przestrzeni. Szklana kompozycja może nadać funkcję i nastrój wnętrzom, stanowić ich identyfikację wizualną, realizować zadanie wyjątkowej iluminacji lub wywoływać uczucia i poruszać wyobraźnię odbiorcy. Przedstawiony proces projektowy „szklanych meteorów” w Srebrnej Górze ukazuje pracę nad osiągnięciem zamierzonych efektów wizualnych, mających na celu wdrożenie powyższych założeń.

Piękno i charakter architektury

W celu określenia wpływu kompozycji szklanych na odbiór charakteru i piękna architektury przyjrzyjmy się początkowo próbie opisanie tychże parametrów dotyczących przestrzeni. Definicja piękna, zależnie od poszukiwanego źródła, może być bardzo szeroka. Encyklopedyczny opis przedstawia piękno jako: „pozytywną wartość estetyczną” lub wręcz „ideał estetyczny, historycznie ukształtowany i społecznie utrwalony, przyjęty w danej epoce jako obowiązujący kanon twórczości artystycznej” („piękno” – *Encyklopedia PWN*, brak daty). Na przestrzeni czasu obserwowano różne podejścia do tematu piękna w architekturze. Architekt Janusz Banaś z Instytutu Projektowania Architektonicznego Politechniki Krakowskiej opisuje kryterium piękna w kontekście architektury jako istotne i decydujące w kwestii jej kształtu i formy (Banaś, 2007). Piękno architektury może zależeć od odpowiednich proporcji, uporządkowania, ładu, ale również odzwierciedlać dobro, duchowość czy prawdę. Według Tomasza z Akwinu do uzyskania piękna niezbędna jest między innymi integralność, a zatem pięknym jest cały układ elementów, składających się i budujących całość obiektu.

Mirosław Bogdan w artykule *Piękno formy i odpowiedniości w architekturze* opisuje składowe funkcji, formy i konstrukcji w architekturze oraz określa nadrzędność piękna formy lub funkcji w zależności od rodzaju obiektu (Bogdan, 1992). I tak, dla obiektów o wyraźnym języku symbolicznym, piękno formy stanowi czynnik pierwszoplanowy. Wyróżnia on pojęcie piękna klasycznego od piękna romantycznego. To drugie jest pięknem znacznie szerszym, nie dotyczącym już jedynie odpowiednich proporcji czy sztywnych reguł, ale opartym na silnym uczuciu, przeżyciu, wyobraźni, tajemniczości i symbolice.

Kwestie subiektywnego i chwilowego odczucia piękna w architekturze porusza prof. Konrad Kucza-Kuczyński, przedstawiając refleksje z trzech przeżytych wydarzeń (Kucza-Kuczyński, 2007). Pierwsze z nich generuje piękno w zwykłej chałupie, dzięki własnym wspomnieniom autora z dzieciń-

stwa. Drugie, to piękno ukazane w architektonicznej scenerii, dzięki obecności tajemniczej nieznajomej, która wizualnie wpływa na odbiór przestrzeni. Na trzecie doznanie piękna składa się poznanie niesamowitej architektury wnętrza zabytkowej bazyliki, wspomagane przez piękno liturgii i towarzyszących okoliczności, przekładające się na piękno całego Torcello w Wenecji.

Z jednej strony zatem przemawia słynne *de gustibus non est disputandum* (Encyklopedia PWN, brak daty) czy stwierdzenie David'a Hume, że „każdy umysł postrzega inne piękno” (Stróżewski, 2002), z drugiej pojawiają się natomiast konkretne próby zdefiniowania i opisanie piękna. Marcin Napiórkowski w kwartalniku architektonicznym „Rzut” prezentuje kilka koncepcji takiego opisu (Napiórkowski, 2015). Definicje rozpoczynają proporcja i stosowność, zgodne z wcześniejszymi przytoczeniami, ale rozwijają również zaskoczenie jako źródło piękna scharakteryzowane przez Umberto Eco w *Historii piękna* (Eco, 2012). Element piękny to taki, który zmusza do poszukiwania, angażuje i ostatecznie nagradza dociekliwego odbiorcę. Źródłem piękna może być zatem obiekt oryginalny, niepowtarzalny, który wzbudza zainteresowanie dzięki zastosowaniu różnorodnych środków wyrazu plastycznego (Wala, 2009). Kolejnym sposobem postrzegania piękna jest wiedza, będąca kluczem do odczytywania przeżyć estetycznych (Wysocki, 2015). Odbiorca z większym zasobem doświadczeń estetycznych jest w stanie spostrzec piękno w szerszym zakresie. Stymulować te doświadczenia może zarówno bezpośrednio edukacja, ale również znajomość kultury, tradycji i historii, czy obcowanie z różnymi dziedzinami sztuki – malarstwem, fotografią, poezją czy architekturą.

Elementem bezpośrednio związanym z pięknem w architekturze był historycznie ornament. To jego obecność uzupełniała charakter piękna. Dekoracje uwypuklały przestrzenność płaszczyzn, ich tekstury i indywidualny wygląd. Zestawienie kontrastowe i kolorystyczne podkreślało światłocień i bryłę obiektu (Kijewska, 2015). „Otoczenie pozbawione tekstury, barwy czy ornamentu może być wręcz wykorzystane jako forma kary, czego przykładem jest podejście do projektowania więzień na przestrzeni dziejów” (Salingaros, 2006). Współcześnie rolę ornamentu przejmuje minimalistyczny detal, kunszt wykonania, tekstura i prawda materiału. Ornament często nie jest już punktowym elementem dodanym do konstrukcji obiektu, ale stanowi jego prawdziwą „skórę”, budując jego indywidualny charakter.

Szkło artystyczne w przestrzeni publicznej – Poznań

Zdarzeniem przestrzennym z pogranicza sztuki i architektury jest artystyczna interwencja w przestrzeni miejskiej, dotycząca realizacji projektu ekspozycji zabytkowych relikwii architektury w Poznaniu. Geneza projektu

sięga roku 1999, kiedy to zespół archeologów pod kierownictwem prof. Hanny Kóćki-Krenz z Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza dokonał nietuzinkowego odkrycia reliktyw palatium Mieszka I i jego żony Dobrawy na Ostrowie Tumskim w Poznaniu, bezpośrednio przy kościele Najświętszej Marii Panny in summo (Kóćka-Krenz, 2003). Odkryty obiekt, zgodnie z dotychczasowymi badaniami, to pierwsza i główna siedziba pierwszego władcy Polski, a przylegająca od wschodu kaplica pałacowa z absydą to pierwsza chrześcijańska budowla w państwie Piastów (*Za 2-3 lata w Poznaniu ekspozycja pozostałości palatium Mieszka I*, Nauka w Polsce, 2016). Rezydencja książęca miała formę zbliżoną do prostokąta założonego w osi północ-południe (fot. 1) o wymiarach około 11,80 metra na ponad 27 metrów (Kóćka-Krenz, 2010). Szerokość obwodowych ścian obiektu dochodziła do 1,30 metra, a materiałem budulcowym był kamień łamany w płytki, spajany grubą warstwą zapraw (Kóćka-Krenz, 2015).

Sposób ekspozycji reliktyw odkrytego wczesnopiastowskiego palatium pozostawał zagadnieniem niezmiernie trudnym. Architekt Dominik Przygodzki z Instytutu Historii Architektury i Konserwacji Zabytków Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej im. Tadeusza Kościuszki we współpracy z Wojewódzkim Konserwatorem Zabytków w Poznaniu przedstawił wstępną analizę możliwości ekspozycji architektonicznych obiektu (Przygodzki, 2014). Jak zauważa „wartość naukowa, historyczna, edukacyjna i kulturowa stawia palatium z kaplicą na poznańskim Ostrowie Tumskim w rzędzie najważniejszych zabytków architektury doby wczesnopiastowskiej”. Tak istotny obiekt zasługuje na odpowiednią ekspozycję, choć stan zachowania autentycznych elementów oraz sposób ułożenia względem istniejącego kościoła Najświętszej Marii Panny nie pozwala na bezpośrednie odkrycie substancji oryginalnej (ryc. 1).

Całkowite ukazanie oryginalnego obiektu nie było możliwe z kilku względów. Przede wszystkim podziemną ekspozycję uniemożliwia stan fundamentów kościoła NMP, ale problem stanowi również możliwość późniejszego zabezpieczenia obiektu (*Zakończono renowację kościoła NMP na Ostrowie Tumskim*, 2020). Niemniej jednak, przy obecnych możliwościach technicznych oraz materiałowych, należało znaleźć nietypowy i nowatorski sposób na pokazanie tego historycznego założenia.

Rozwiązaniem takim była całościowa inwestycja pod nazwą „*Tu się wszystko zaczęło* – ekspozycja świadectw początków państwowości polskiej na Ostrowie Tumskim w Poznaniu” realizowana przez Miasto Poznań we współpracy z Archidiecezją Poznańską (*Za 2-3 lata w Poznaniu ekspozycja pozostałości palatium Mieszka I*, Nauka w Polsce, 2016). Na inwestycję składało się zarówno wyeksponowanie obiektu wokół kościoła NMP, jak



*Fot. 1. Wizualizacja rekonstrukcji palatium; Piotr Walichnowski
Źródło: (Małolepszy i Walichnowski, 2017)*

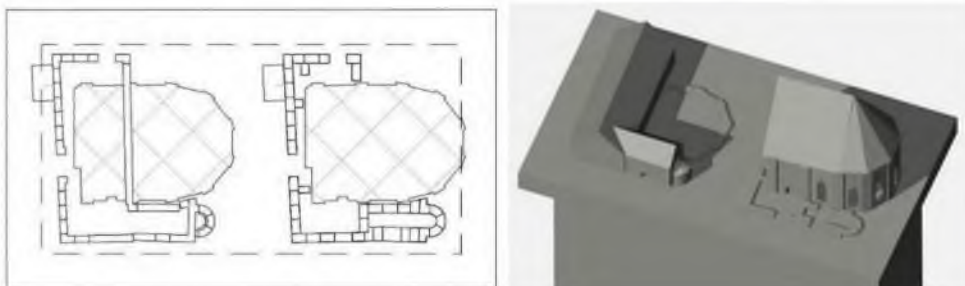


*Ryc. 1. Wizualizacje obrysu muru palatium w dzień (po lewej) i w nocy (po prawej)
Źródło: (P. Woźny)*

i konserwacja oraz renowacja wnętrza samego kościoła wraz z przygotowaniem go do udostępnienia zwiedzającym, opracowanie prezentacji multimedialnej i sposobu pokazania odnalezionych relikwii.

Koncepcja wykonania obrysów obiektu zrodziła się wśród archeologów w Rezerwacie Archeologicznym *Genius Loci* w 2016 roku. Projekt sposobu ukazania budowli wokół kościoła NMP, poprzez uniesienie jego obrysu na około 60 cm nad posadzką w formie muru zaproponował arch. Przemysław Woźny (ryc. 2). Materiałem, który w sposób innowacyjny, ale również symboliczny miał pokazać przebieg murów było szkło (Woźny, 2020).

Architekt z Pracowni Projektowej J. P. Woźny szukał na etapie projektu budowlanego artystycznego rozwiązania szklanego, które pozwoli na nietuzinkową ekspozycję tej wyjątkowej budowli.

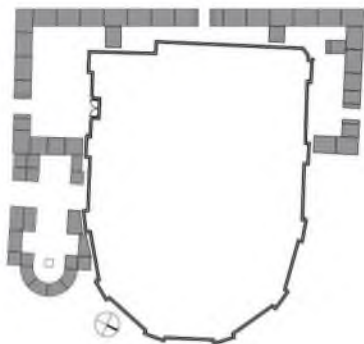


Ryc. 2. Projekt makiety ukazujący zestawienie przestrzenne historycznego palatium z istniejącym kościołem NMP
Źródło: (P. Woźny, 2020)

Do współpracy projektant zaprosił architekta i artystę Tomasza Urbanowicza z pracowni szkła artystycznego Archiglass we Wrocławiu (*Urbanowicz Tomasz – Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze*, brak daty) specjalizującego się w projektowaniu i wykonywaniu unikatowych odlewów szklanych do architektury (Moor, 2006) oraz autora artykułu, arch. Konrada Urbanowicza, odbywającego praktykę w pracowni w ramach realizowanej pracy doktorskiej. Poszukiwanie artystycznego opracowania rozwiązania przestrzennego instalacji skupiało się na ukazaniu charakteru obiektu oryginalnego w sposób niedosłowny, przy zachowaniu bezpieczeństwa konstrukcji, użytkowania i konserwacji w otwartej przestrzeni publicznej. Po zapoznaniu się z historią oraz wynikami badań archeologicznych oraz po dogłębnej analizie zgromadzonych materiałów zespół zaproponował szklane rozwiązanie, łączące różne techniki obróbki, które w efekcie miały dać spójny i zarazem w pełni bezpieczny obiekt, zawierający edukacyjny przekaz historyczny i poszerzający wartość dosłownego przedstawienia obrysu budynku dodatkowo o jego charakter materiałowo-plastyczny (fot. 2).



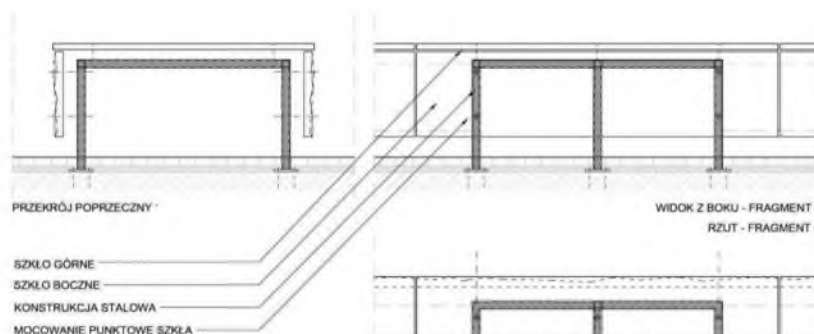
Fot. 2. Proponowany wstępny charakter szkła
Źródło: (autor)



Szklany mur palatium podzielony został na pionowe, poziome i skośne elementy składowe, na bazie modułu produkcyjnego o wielkości około 180 cm, opartego o wymagania technologiczne odlewu szkła (ryc. 3).

Ryc. 3.
Forma palatium, układ szklenia
Źródło: (P. Woźny)

Wytyczne projektowe wymagały, aby zastosowane szkło górne, jako możliwe do obciążenia znacznym ciężarem i użytkowane bezpośrednio przez człowieka, zapewniało bezpieczeństwo w przypadku ewentualnego zbitcia. Szkło boczne natomiast, jako schowane pod górnym i bezpośrednio nieobciążone, pozwoliło na bardziej swobodne traktowanie i osiągnięcie w ten sposób zamierzonego efektu artystycznego. Oba szkła natomiast miały zawierać przekaz historyczny, budując razem nowoczesny memoriał dla nieistniejącego już zabytku. Mur miał angażować obserwatora do poszukiwań i poszerzenia wiedzy na temat obiektu. Konstrukcja pod całość założenia miała być możliwie niewidoczna i lekka, aby nie zaburzała odbioru artystycznego i nie ograniczała dostępu światła, którego rola w kontakcie ze szkłem jest kluczowa. Stelaż konstrukcyjny przewidziany został w formie modułowej ramy ze stali nierdzewnej, pozwalającej na niezależne punktowe mocowanie szkła przy zachowaniu bezpiecznych dylatacji montażowych (ryc. 4). Szkła „uniesione” zostały w przestrzeni, co z jednej strony zapewnia bezpieczeństwo (brak styku bezpośredniego szkła), a z drugiej umożliwia maksymalne doświetlenie instalacji, możliwość bieżącej konserwacji i utrzymania w należytym stanie (Urbanowicz, 2021).



Ryc. 4. Punktowe mocowanie szkła do modułowej podkonstrukcji stalowej
(Urbanowicz i Urbanowicz, 2020)
Źródło: (autor)

Pionowe boki muru zaprojektowane zostały jako odlewy ze szkła artystycznego grubości bazowej około 40 mm w ręcznie wykonywanej formie, nawiązującej do odcisku kamieni – oddającej strukturę i charakter fundamentów i ścian obiektu kamiennego sprzed ponad tysiąca lat (Kóčka-Krenz, 2012). Forma każdorazowo, po wypale szkła w temperaturze 850°C, ulegała zniszczeniu i ponownemu ręcznemu utworzeniu, dzięki czemu każde poszczególne szkło jest unikatem, a ciągłość wizualną zapewnia spójne opracowanie miejsc styku kolejnych modułów. Po odlewie w piecach na podczerwień szkło reliefowe, zależnie od opracowanej formy, osiągnęło grubości miejscowe od 20 do nawet 80 mm. Zmienna grubość nawiązuje do charakteru oryginalnego obiektu i nadaje powierzchni aksamitną, piecową fakturę. Wraz ze zmiennym światłem naturalnym i sztucznym reliefowe szkło, nawiązujące do kamienia, mieni się przyciągając wzrok poruszającego się obserwatora (fot. 3).

We wschodnim krańcu obiektu palatium – w miejscu odnalezienia kaplicy, szkła pionowe zostały dodatkowo wygięte przestrzennie w drugim procesie obróbki termicznej, która pozwoliła odwzorować krzywiznę wewnętrzną i zewnętrzną absydy kaplicy. Formy do grawitacyjnego gięcia łuków wewnętrznych wykonane zostały jako wklęsłe (szkło podparte po krawędzi), natomiast grawitacyjne gięcie łuków zewnętrznych wykonane zostało na formach wypukłych (szkło podparte na środku ciężkości) (fot. 4-5).



*Fot. 3. Szkło i ręczna forma przed procesem odlewu (po lewej)
oraz po odlewie (po prawej)
Źródło: (autor)*



*Fot. 4. Forma wklęsła łuku wewnętrznego (po lewej)
i wypukła łuku zewnętrznego (po prawej)
Źródło: (autor)*

Każdy z łuków składa się z czterech precyzyjnie odlanych elementów, które po złożeniu dopełniają indywidualną formę obiektu i pokazują krzywiznę odkrytej kaplicy (fot. 6).

Poziome i skośne elementy muru, stanowiące górną powierzchnię kompozycji, zaprojektowane zostały jako szkło hartowane i laminowane z trzech warstw szkła 10 mm (ESG. VSG 10.10.10) z nadrukiem artystycznym, który pozwolił na związanie wizualne wszystkich szklanych części muru. Grafika nadruku opracowana została na podstawie odlewu wykonanego w tej samej technologii, co szkła boczne (fot. 7).



Fot. 5. Szklą gięte wklęsłe (po lewej) i wypukłe (po prawej)
Źródło: (autor)



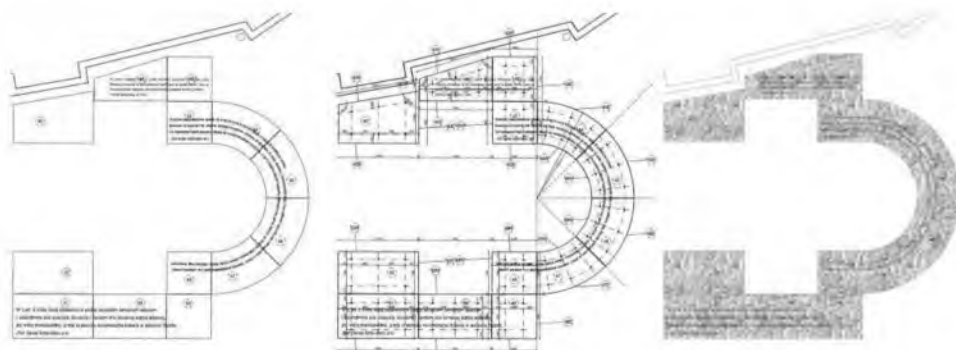
Fot. 6. Absyda kaplicy z giętych szkieł reliefowych w ciągu dnia (po lewej) i po zmroku (po prawej)
Źródło: (autor)



Fot. 7. Forma do odlewu (po lewej) oraz gotowe szkło do przygotowania grafiki (po prawej)
Źródło: (autor)

Odlew został sfotografowany, a obraz następnie zrastrowany w odpowiedniej wielkości i powielony w formę grafiki wielkoformatowej, pokrywającej swoim obszarem cały zakres obrysu murów palatium wraz z kaplicą, czyli około 25 x 30 metrów. Na grafikę nałożone zostały cytaty historyczne, wybrane przez inwestora we współpracy merytorycznej z Muzeum Archeologicznym w Poznaniu, reprezentowanym przez kierownika Rezerwatu Archeologicznego *Genius loci*, Agnieszkę Stempin (*Tu się wszystko zaczęło. Ekspozycja świadectw początków państwowości polskiej na Ostrowie Tumskim w Poznaniu*, 2017). Obejmowały one zapisy kronik historycznych i myśli historyków – w tym między innymi Thietmara, Jana Długosza, prof. Józefa Dobosza, prof. Romana Michałowskiego, prof. Tomasza Jasińskiego, prof. Tomasza Jurka oraz archeologów – prof. Witolda Hensela, prof. Michała Kary, prof. Zofii Kurnatowskiej czy prof. Hanny Kóćki-Krenz, której odkrycie rozpoczęło całą inwestycję. Cytaty, odpowiednio skomponowane względem układu obiektu i umieszczone w odpowiednich lokalizacjach, zostały następnie zrastrowane zgodnie z całościową koncepcją prezentacyjną i spójnie połączone z grafiką artystyczną (ryc. 5).

Tak przygotowana grafika całościowa została podzielona na każde z 59 szkieł górnych i opracowana w wysokiej jakości do druku na szkłe w technologii UV. W celu uzyskania półprzezroczystości nadruku, nawiązującej do zmiennej przezierności szkieł reliefowych, plik składał się z elementów poddrukowywanych warstwą białą (w efekcie nieprzeziernych) oraz pozostałych, które utraciły następnie część przezierności. Nadruk wykonany został na górnej powierzchni dolnego z trzech szkieł hartowanych. Dzięki temu, po zalaminowaniu pakietu szkieł, warstwa nałożonych barwników UV zabezpieczona została przed wpływem działania promieni słonecznych poprzez 2 warstwy szkła i warstwy folii laminujących (fot. 8).



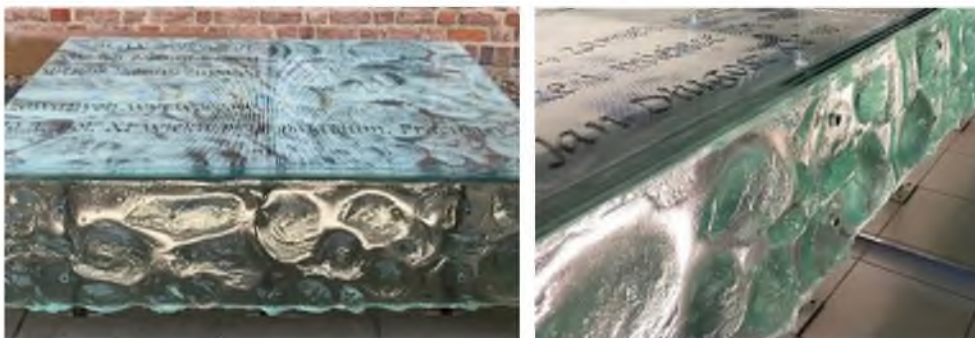
Ryc. 5. Fragment rzutu szkieł górnych w obszarze kaplicy – układ cytatów (po lewej), otworowanie szkieł (środek), pełna grafika (po prawej)

Źródło: (autor)



Fot. 8. Fragment nadruku grafiki w detalu
Źródło: (autor)

W trakcie realizacji projektu opracowany został *mock-up* pojedynczego modułu o wymiarach ok. 180 cm długości na 130 cm szerokości i 60 cm wysokości, który posłużył do zatwierdzenia wszystkich detali oraz przeprowadzenia prób oświetleniowych na miejscu budowy (fot. 9). W wyniku wykonanych prób dobrany został sposób iluminacji i montaż elementów oświetleniowych, źródło światła, włącznie z kolorystyką i odpowiednią mocą, która pozwoliła na podświetlenie instalacji w sposób delikatny i spójny z całym otoczeniem zabytkowego Ostrowa Tumskiego (fot. 10).



Fot. 9. Mock-up jednego modułu wraz z oświetleniem na budowie
Źródło: (autor)



Fot. 10. Iluminacja nocna instalacji przestrzennej
Źródło: (autor)

W kontekście związania wizualnego nowo powstałego obiektu z istniejącym zabytkowym otoczeniem istotne było dobranie kolorystyki szkła. Szkło float, przy tej istotnej grubości odlewu reliefowego nabiera barwy zielonkawej, która nawiązuje do spatynowanych miedzianych hełmów katedry. Zbliżony, delikatnie zielony efekt zabarwienia szkła górnego – płaskiego – został osiągnięty poprzez umiejscowienie nadruku graficznego na dolnej warstwie szkła pod foliami laminującymi i pozostałymi warstwami górnymi. Dzięki temu zabiegowi, naturalna kolorystyka szkła float nadaje lekkiej barwy białym nadrukom, łącząc wizualnie elementy składowe. Instalacja w czytelny sposób ukazuje obrys palatium, zachęcając do odkrywania jego geometrii w przestrzeni, a ujęcie z perspektywy „lotu ptaka” pozwala w pełni zrozumieć sposób przenikania się fundamentu obiektu wczesnopiastowskiego z istniejącym kościołem NMP (fot. 11).



Fot. 11. Szklane palatium w kontekście otoczenia i ujęciu „z lotu ptaka”

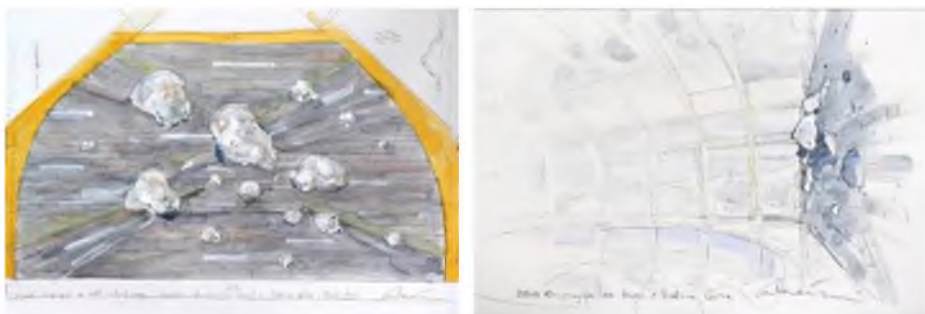
Zródło: (autor)

Szkło artystyczne w architekturze wnętrz – Srebrna Góra

Projekt *Srebrne meteory* zrealizowany jest co prawda w prywatnej rezydencji, ale pośrednie doświadczenie stworzonej przestrzeni możliwe jest publicznie, poprzez udostępniony fragment filmu prezentujący ten obiekt (Śródka, 2013). Praca nad projektem rozpoczęła się, jak zazwyczaj ma to miejsce, wizytą autora, arch. Tomasza Urbanowicza, na miejscu budowy. Srebrna Góra to twierdza. Inspirowana tym charakterem jest również prywatna rezydencja inwestora. Dziki, nienaruszony cywilizacją krajobraz „wdziera się” do wnętrza zaprojektowanej hali basenowej. Gwieździste niebo rozświetla nocą okolice. Ten pejzaż posłużył jako punkt wyjścia do zaprojektowania kompozycji naściennej, mającej na celu wykreowanie nastroju wnętrza architektonicznego (ryc. 6).

Założenie polegało na oddaniu charakteru miejsca przy wykorzystaniu przestrzennego szkła reliefowego i naturalnego lokalnego kamienia. Dyna-

mikę kompozycji, nawiązującą wizualnie do układów astronomicznych, wywołuje wprowadzenie skosów i cięć w sposobie ułożenia kamienia. Ściana staje się wielkoformatową płaskorzeźbą, której wypukłość sięga kilkudziesięciu centymetrów (fot. 12).



Ryc. 6. Projekt koncepcyjny
Źródło: (T. Urbanowicz)



Fot. 12. Efekt końcowy projektu przy wysokim natężeniu światła naturalnego
Źródło: (T. Urbanowicz)



Fot. 13. Efekt końcowy projektu przy niskim natężeniu światła naturalnego
Źródło: (T. Urbanowicz)

W ciągu dnia kompozycja stanowi jednolity obraz z grą światłocienia, podkreślającą przestrzenność i materiałową teksturę wykonania ściany. Wraz ze zmniejszającym się natężeniem naturalnego światła kompozycja rozświetlona zostaje przy użyciu instalacji światłowodowej. Mieniające się wielopunktowe światło wewnątrz szklanych brył „porusza” optycznie stworzoną strukturą i tworzy efekt zbliżony do nocnego gwieździstego nieba. Jednolita instalacja ścienna zmienia się w wielkoformatowy obraz architektoniczny, którego rozmiary dodatkowo rozciąga przylegająca tafla wody (fot. 13).

Uzyskanie opisanego efektu końcowego kompozycji polegało na odpowiednim opracowaniu jej poszczególnych elementów składowych. Jednolitość wizualna ściany za dnia osiągnięta została poprzez wykonanie półprzeziernych, barwionych odlewów szklanych w złożonym procesie termicznym na przestrzennych formach ognioodpornych. Właściwy dobór naturalnego lokalnego surowca kamiennego i rodzajów tlenków metali, nadających kolorystykę odlewów szklanych, odegrał tu kluczową rolę. Szkła zamontowane zostały do lustrzanych powłok przylegających do ściany, które powodują dopełnienie optyczne odlanych brył (fot. 14). W lustrach nawiercone zostały dziesiątki otworów, które wypełnione zostały końcówkami instalacji światłowodowej, rozłożonej na całej powierzchni ściany i zbiegającej się w jednym punkcie w pomieszczeniu sąsiednim. Na drugim końcu instalacji działa ruchoma przesłona, za którą znajduje się jedno proste źródło światła. System ten, rozprawdzający światło w dziesiątki niezależnych punktów końcowych, pozwala na prostą, bezproblemową konserwację i ewentualną modyfikację iluminacji.



*Fot. 14. Proces montażu szkieł, instalacji światłowodowej
i obróbki kamiennej na budowie
Źródło: (T. Urbanowicz)*

Wnioski

W zależności od rozpatrywanej definicji piękna dla obu analizowanych projektów można wyróżnić cechy, które dowodzą pozytywnych walorów estetycznych przedstawionych prac.

Skupiając się na możliwie obiektywnych aspektach analizy piękna, jego obecności doszukać się możemy w głębokiej symbolice i skomplikowanej tajemniczości, poruszającej wyobraźnię odbiorcy dzieł. Instalacja przestrzenna palatium, poprzez indywidualne szklane rozwiązanie materiałowe, zmienna jest wizualnie w zależności od pory dnia i nocy, kąta padania światła naturalnego i sztucznego, czy perspektywy i ruchu odbiorcy. Wielowarstwowa symbolika niesie niebezpośredni przekaz. Zawarte cytaty, które pośrednio tłumaczą rolę, układ, pochodzenie i datowanie prezentowanego obiektu historycznego, stanowią wartość dodaną instalacji. Zaangażowanie widza do poszukiwania odpowiedzi i zachęta do interakcji wpływa na jakość odbierania całej przestrzeni. Nagradzany odkryciem kolejnych informacji, zaszytych wizualnie w grafice i intelektualnie w zawłoścach tekstów historycznych, czynny obserwator poznaje stworzone zdarzenie przestrzenne i jego znaczenie dla kultury, historii i dziedzictwa narodowego. Piękno manierystyczne przejawia się w prowokacji do przemyśleń i w niedopowiedzeniach, zarówno znaczeniowych, jak i formalnych, które stymulują do refleksji. Wprowadzony kolor, tekstura i w jej efekcie światłocien brył szklanych generują współczesny ornament, który ma uzupełniający charakter dla piękna architektury i przestrzeni. Dla doświadczonego odbiorcy instalacja jest drogą, która przez poszczególne elementy składowe pokazuje mu atrakcyjność formy i funkcji, nawiązując do znanej mu historii istnienia wczesnopiastowskiej budowli w tym miejscu. Dla ciekawego widza, zainspirowanego poszukiwaniem informacji przestrzeń staje się labiryntem, który wraz z dostępnymi pomocami i wskazówkami prowadzi go do centrum przeżyć estetycznych i inspirowanie do dalszego odkrywania wiedzy historycznej i architektonicznej.

Kompozycja szklana *Srebrne meteory* realizuje symboliczny i tajemniczy charakter poprzez wizualne nawiązanie do układów mieniących się gwiazd. Pobudza umysł swą dynamiczną i zmienną formą, ocieplając nastrój wnętrza pulsującym światłem. Ściana z pozoru sprawia wrażenie płaskiej, monolitycznej, kamiennej powierzchni. Przy bliższej obserwacji jednak ukazuje się płaskorzeźba formy, dopełniona reliefem przestrzennego szkła z lustrzanym odbiciem, zmienną teksturą i kolorystyką. Zmniejszające się natężenie światła naturalnego, uruchamia głębię świetlną kompozycji i oddziela materiał półprzezierny odlewów szklanych od pełnych powierzchni kamiennych. W oczach amatora astronomii instalacja poruszy wyobraźnię i pozwoli odnieść ten obiekt fizyczny do zjawisk występujących na niebie. Ornament ukaże się w precyzji i detalu wykonania, zaskakującej barwie oraz kontraście materiałowym.

Piękno romantyczne obu prac zaobserwować można poprzez właściwości indywidualne ręcznie formowanego odlewanego kolorowego szkła. Niepowtarzalne bryły szklane podlegają ciągłej zmianie, w zależności od momentu i kąta obserwacji, generując ciągłe zaciekawienie widza, przez obiekt, którego wcześniej nie spotkał.

W ideologii japońskiej *wabi-sabi* pięknym jest obiekt posiadający swoją historię, naznaczony patyną czasu (Roguski, 2015). Wraz z biegiem lat szkło reliefowe, jako materiał naturalny, zabrudzi się, powierzchnie krzywe się spatynują, w miejscach odsłoniętych tekstura zostanie wyblaszczona i wyślizgana, a we fragmentach przysłoniętych zmatowieje. Taki efekt uzupełni całość założenia i wkomponuje instalacje na stałe w otaczającą przestrzeń.

Uwagi końcowe

Przestrzenna instalacja artystyczna *Palatium* na Ostrowie Tumskim w Poznaniu, składająca się z niemal 200 elementów szklanych o łącznej wadze ponad 13 ton, wkrótce zostanie przekazana do użytku. Ponowna analiza i weryfikacja wpływu tego zdarzenia plastycznego w przestrzeni publicznej na odbiorcę, po pełnym udostępnieniu obiektu i ciągłym jego funkcjonowaniu, pozwoliłaby potencjalnie na przypisanie mu jeszcze szerszej definicji piękna, dzięki możliwości obserwacji interakcji i zaangażowania przypadkowych widzów z precyzyjnie zaprojektowanym obiektem (Woźniak-Szpakiewicz, 2013). Analogicznie, kompozycja wewnętrzna *Srebrne meteory* prezentuje wciąż otwarty potencjał badawczy w kwestii analizy wpływu na charakter estetyczny architektury wnętrza, poprzez możliwą symulację udostępnienia przestrzeni szerszej publice.

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Banaś, J. (2007) 'Kryterium piękna w architekturze'. *Czasopismo Techniczne. Architektura*, s. 173-176.
2. Bogdan, M. (1992) *Piękno formy i odpowiedniości w architekturze*. Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej, *Architektura*, z. 19, s. 9-23.
3. Eco, U. (2012) *Historia Piękna*. Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.
4. Kijewska, W. (2015) 'Zniesławiony Ornament'. *Kwartalnik Architektoniczny. Rzut + 7 Piękno*, 2, s. 30-38.
5. Kóčka-Krenz, H. (2003) 'Badania nad architekturą przedromańską na poznańskim grodzie'. *Archaeologia Historica Polona*, 13, s. 73-84.

6. Kóčka-Krenz, H. (2010) 'Palatia wczesnopiastowskie' [w:] Skupieński, K. (red.) *Średniowiecze w rozjaśnieniu*. Warszawa: Wydawnictwo DiG, s. 119-132.
7. Kóčka-Krenz, H. (2015) 'Poznań – od grodu do miasta'. *Archaeologia Historica Polona*, 23, s. 123-125.
8. Kucza-Kuczyński, K. (2007) *Piękna Architektura – czy Piękno Architektury, czyli : Czytając Stróżewskiego*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, s. 83-86.
9. Moor, A. (2006) *Colours of Architecture. Coloured glass in contemporary buildings*. Londyn: Octopus Publishing Group Ltd., s. 158-159.
10. Napiórkowski, M. (2015) 'Nie to ładne, co ładne'. *Kwartalnik Architektoniczny. Rzut + 7 Piękno*, 2, s. 4-7.
11. Przygodzki, D. (2014) 'Palatium Mieszka I i Dąbrówki w Poznaniu. Analiza możliwości ekspozycji architektonicznej'. *Wiadomości Konserwatorskie*, nr 40, s. 14-24.
12. Roguski, H. (2015) 'Pełno w pustym'. *Kwartalnik Architektoniczny. Rzut + 7 Piękno*, 2, s. 39-45.
13. Salinger, N. A. (2006) *A Theory of Architecture*. Solingen: Umbau-Verlag.
14. Stróżewski, W. (2002) *O wielkości. Szkice z filozofii człowieka*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
15. Urbanowicz, K. (2021) 'Proces tworzenia szkła artystycznego – ekspozycja relikwii palatium Mieszka I i jego żony Dobrawy' [w:] Stempin, A. (red.) *Tu się wszystko zaczęło. Świadczenia początków polskiej państwowości na Ostrowie Tumskim w Poznaniu*. Poznań: Muzeum Archeologiczne w Poznaniu, s. 30-33.
16. Woźniak-Szapkiewicz, E. (2013) *Wpływ zdarzeń architektonicznych na przestrzeń publiczną współczesnego miasta*. Kraków: Politechnika Krakowska, s. 29-33.
17. Wysokiński, K. (2015) 'Piękno odczuwane. Po co nam wychowanie estetyczne?' *Kwartalnik Architektoniczny. Rzut + 7 Piękno*, 2, s. 10-16.

Wykaz źródeł internetowych

18. *De gustibus non est disputandum* – Encyklopedia PWN – źródło wiarygodnej i rzetelnej wiedzy (brak daty). Dostępny: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/de-gustibus-non-est-disputandum;3891073.html>, (dostęp 27 stycznia 2021).
19. Kóčka-Krenz, H. (2012) *Na wyspie Ostrów, przy której dziś jest Poznań...* edycja Szmyt, M.; Stempin, A. Poznań, s. 30-35. Dostępny: <https://rezerwat.muzarp.poznan.pl/pl/na-wyspie-ostrow>, (dostęp 27 stycznia 2021).
20. Lipowicz-Budzyńska, A. (2012) 'Szkło artystyczne jako substytut detalu w architekturze XXI wieku'. *Czasopismo Techniczne. Architektura*, s. 63-68. Dostępny: <https://suw.biblos.pk.edu.pl/downloadResource&mId=1082655>, (dostęp 27 stycznia 2021).

21. Małolepszy, B.; Walichnowski, P. (2017) *Trakt Królewsko-Cesarski. Ostrów Tumski*. Poznań: Centrum Turystyki Kulturowej TRAKT, s. 6. Dostępny: <https://trakt.poznan.pl/files/trakt-ostrow-tumski-pl-light.pdf>, (dostęp 27 stycznia 2021).
22. (Piękno). *Encyklopedia PWN – źródło wiarygodnej i rzetelnej wiedzy* (brak daty). Dostępny: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/piekno;3957085.html>, (dostęp 27 stycznia 2021).
23. Śródka, Ł. (2013) *850°C. Szkło Tomasza Urbanowicza*. Camera Nera. Dostępny: <http://cameranera.com/pl/portfolio/filmy/850-c-szklo-tomasza-urbano-w-i-cza/>, (dostęp 28 stycznia 2021).
24. *Tu się wszystko zaczęło. Ekspozycja świadectw początków państwowości polskiej na Ostrowie Tumskim w Poznaniu* (2017). Dostępny: <https://rezerwat.muzarp.poznan.pl/pl/aktualnosci/49>, (dostęp 27 stycznia 2021).
25. *Urbanowicz Tomasz – Muzeum Karkonoskie w Jeleniej Górze* (brak daty). Dostępny: http://www.muzeumkarkonoskie.pl/artysci_szkla/urbanowicz-tomasz/, (dostęp 28 stycznia 2021).
26. Wala, E. (2009) ‘Szkłana architektura w kontekście trwałości, użyteczności i piękna’. *Czasopismo Techniczne. Architektura*, s. 568-572. Dostępny: https://repozytorium.biblos.pk.edu.pl/redu/resources/33846/file/suwFiles/Wala_E_SzkłanaArchitektura.pdf, (dostęp 26 stycznia 2021).
27. ‘Za 2-3 lata w Poznaniu ekspozycja pozostałości palatium Mieszka I’. *Nauka w Polsce* (2016). Dostępny: <https://naukawpolsce.pap.pl/aktualnosci/news%2C408140%2Cza-2-3-lata-w-poznaniu-ekspozycja-pozostalosci-palatium-mieszka-i.html>, (dostęp 26 stycznia 2021).
28. *Zakończono renowację kościoła NMP na Ostrowie Tumskim* (2020). Dostępny: https://www.propertydesign.pl/architektura/104/zakonczono_renowacje_kosciola_nmp_na_ostrowie_tumskim,28746.html, (dostęp 26 stycznia 2021).

Wykaz projektów

29. Urbanowicz, T.; Urbanowicz, K. (2020) Projekt warsztatowy *Duch muru ze szkła artystycznego*.
30. Woźny, P. (2020) Projekt budowlano-wykonawczy *Ekspozycja reliktyw Palatium Mieszka I i kaplicy pałacowej fundacji jego żony Dobrawy w obrębie grodu na Ostrowie Tumskim w Poznaniu* – aktualizacja.

Architectural glass art compositions as significant components defining the character of public interiors and urban spaces

Abstract

The article discusses the influence of individual glass art compositions on the overall perception of the character and beauty of architecture and public spaces. These unique interventions, explicitly designed to the given location and with the artist's collaboration with architects and investors, affect how people experience space by influencing many variables such as light, colours, textures, and reflections. The appropriate definition of the parameters and design of the architectural glass art compositions gives the possibility to alter the perception of space, creating the feeling of harmony and communicate the symbolic message behind the work a case study based on selected projects that were designed and implemented by Archi-glass studio.

Key words

glass art, beauty in architecture, symbolism in architecture, perception of space

Część VIII
W kierunku trans-obiektywnej
(transcendentalnej) estetyki miejsca

Pamięć postmodernistyczna. Studium wschodnioeuropejskiej estetyki

Streszczenie

Artykuł koncentruje się na suprematyzmie Kazimierza Malewicza, który charakteryzuje się pojęciem nieobiektywizmu, które stało się synonimem rosyjskiej awangardy. Był artystą, którego wrażliwość i filozofia ukształtowane zostały przede wszystkim poprzez bezpośrednie doświadczenie, ekscytację i refleksję malarską. Estetyka nieobiektywna w pierwszej kolejności ukazała się jako podstawowa natura sztuki, a następnie została podniesiona do uniwersalnej esencji ontologii i kosmologii. Obrazy Malewicza, których tło z początku było czarne, później wielobarwne, a na końcu białe, mają istotny związek z ikonografią prawosławną pod względem teoretycznym, teologicznym i estetycznym. Rozwijając substancjalną geometrię ikony, stworzył postmodernistyczną architekturę wykorzystującą formy fraktalne. Malewicz twierdził, że socjalizm był ostatnim przejawem modernizmu. W takim razie kolejny etap wymagałby odejścia od sztuki obiektywnej na rzecz nieobiektywizmu. Zapowiadana przez rosyjskich artystów i filozofów epoka postmodernistyczna wywołała nowe tendencje w ikonolatrii, które czynią suprematyzm początkiem dokonującego się odnowienia. Odpowiada to przemianie pamięci w zakresie sztuk, które w istotny sposób odnoszą się do problematyki ikonograficznej. Zachodzące wówczas zmiany w rosyjskim socjalizmie podkreślają wielkie znaczenie projektu o charakterze estetyczno-politycznym.

Słowa kluczowe

ikonografia, rosyjska awangarda, suprematyzm, nieobiektywizm, geometria fraktalna, architektura, epoka postmodernistyczna

Wprowadzenie

Pitagoras jest znany jako pierwszy uczony, który zastosował grecką koncepcję *kosmosu*, w celu wyjaśnienia wszechświata. Przypuszcza się jednak, że odnosi się on przede wszystkim do gwiazdzistego firmamentu, ponieważ termin ten wywodzi się od czasownika oznaczającego „wyposażać” lub „zdobić” (Coomaraswamy, 2007). Łacińskie słowo *ornament* ma podobne pochodzenie¹. Choć przypisuje mu się znaczenie elementu dekora-

¹ Coomaraswamy (2007) zwrócił uwagę, że ornament lub dekoracja jest integralną częścią dzieła sztuki, a nie modniarstwem, jak to uważano w późnej epoce modernizmu. Łacińskie słowo *ornare* pierwotnie oznaczało „wyposażyć”, „urządzić”, „zaopatrzyć w rzeczy niezbędne”, podczas gdy w XVI wieku Cooper mówił o *ozdobach* lub *zdobieniach* statku, a Malory o *ornementys of an aulter*. Podobnie słowo *décor* jest powiązane ze słowami *decorous* lub *decent* (które oznaczają: „stosowny do charakteru lub czasu, miejsca i okazji”), jak również ze słowem *decorum* (które oznacza: „to, co jest stosowne”).

cyjnego, to kryje się w nim również uniwersalne znaczenie. Pod tym względem kosmologia generuje pierwotny język, który jest zbieżny z kodem genetycznym lub symboliką matematyczną. Jest świadectwem świadomej pamięci konstytuującej czas i historię.

Zainteresowanie ornamentami zmieniało się z każdą nową epoką. Starożytność klasyczna zepchnęła je na margines. Pomimo tego, cywilizacja grecka zrodziła trzy warianty stylistyczne – dorycki, joński i koryncki – a rzymska przejęła od Greków prawie wszystkie modele, ale tylko w celach dekoracyjnych. W średniowieczu formy zdobnicze powróciły za sprawą dzieł ikonograficznych. Koncepcja ikony przyjęła rzeczywistą formę idei ornamentu w jego uniwersalnym znaczeniu (Milovanović, 2013). W epoce modernizmu taka koncepcja została odrzucona na rzecz obiektywnego realizmu. Jednak epoka postmodernistyczna, której skupieniem była współczesna nauka, przywróciła zainteresowanie także kosmologią i ikonografią (Toulmin, 1983).

Korzenie myśli postmodernistycznej splotły się z rewolucją w matematyce i innych naukach ścisłych na początku XX wieku (Tasić, 2001). Zbiegło się to z powrotem ikony w Rosji, co zaowocowało ruchem awangardowym, który nałożył się na ruch kubistyczny i futurystyczny (Pellegri-naggio, 2018). Uderzające podobieństwo rosyjskiej awangardy z ikonografią wskazuje na ciągłość pamięci, na której opiera się postmodernizm (Spira, 2008). Takiej przemianie pamięci odpowiada koncepcja estetyki wschodnioeuropejskiej (Milovanović i Vujović, 2019).

Nie ma wiarygodnego źródła, które dałoby odpowiedź na pytanie, kiedy zaczęła się rosyjska awangarda. Pozostaje pogodzić się z przekonaniem, że punktem zwrotnym było pojawienie się suprematyzmu w 1915 roku, które zbiegło się z kluczowymi wydarzeniami w środowisku naukowym i politycznym. W tym sensie manifest suprematyzmu Kazimierza Malewicza, prezentujący program sztuki nieobiektywnej, uznaje się za powszechnie akceptowany ruch awangardowy (Раткин, 1978). W tym samym roku opublikowano ogólną teorię względności Alberta Einsteina, która okazuje się mieć znaczenie dla wyjaśnienia estetyki wschodnioeuropejskiej. Ikonografia dotyczy dynamicznej substancji malarstwa, która odpowiada zakrzywionej przestrzeni kosmologii relatywistycznej (Жерин, 1970). Studiując geometrię ikony, Paweł Florencki stworzył teorię sztuki czasoprzestrzennego kontinuum (Флоренский, 2010). Zakłada ona fundamentalną koncepcję pola, na której opiera się ogólna teoria względności (Nakov, 1975). Klemena Antonowa (2010) stwierdza ponadto, że czas jest regułą, która nadaje porządek sztuce malarskiej, która nadaje znaczenie obecności w ikonie. Milovanović i in. (2016) rozwinęły jej koncepcję w zakresie geo-

metrii fraktalnej i fizyki układów złożonych. Aby wyjaśnić przemianę pamięci, w artykule zastosowano taką metodologię.

Zwolennicy awangardy uważali rewolucje artystyczne i społeczne za współzależne procesy tego samego kontinuum. Dlatego artyści i krytycy często opisywali rewolucję październikową jako kontynuację procesu rewolucyjnego zapoczątkowanego przez kubizm i futurizm (Erjavec, 2015). Malewicz, jak większość awangardystów, uważał, że przejawów tego można było dopatrzeć się w ruchu artystycznym, ponieważ oba ruchy były organicznie nieuchronne. Próbował wyjaśnić, że awangarda realizowała w sferze artystycznej idee głoszone przez socjalizm i rewolucję (Мишукевич, 1998). W rzeczywistości jednak, identyfikując utylitaryzm i tendencję do obiektywnej satysfakcji, ujawnił ten sam charakter ideologii totalitarnych, co oznaczało, że rewolucja była triumfem obiektywnego realizmu. Można stwierdzić, że socjalizm nie wyeliminował tego systemu, a jedynie go rozwinął, będąc w najlepszym razie jego ostatnim etapem. W końcu zdał sobie sprawę z tego, że jego program był nieosiągalny w przypadku socjalizmu. Można go było osiągnąć tylko poprzez suprematyzm, który powinien nastąpić później (Malewicz, 1962). Czy wskazał przez to na epokę postmodernistyczną, która zbiegła się ze zmianami w socjalizmie rosyjskim? – jest to pytanie, które zachęca do interpretacji estetyki wschodnioeuropejskiej w kategoriach pamięci postmodernistycznej.

Rosyjska awangarda i ikonografia. Kosmologia nieobiektywna

Awangardowi artyści Rosji osiągnęli dojrzałość w swojej profesji w latach 1910-1914, właśnie wtedy, gdy na nowo odkrywano architekturę kościelną i malarstwo ikon, dzięki działalności kolekcjonerskiej i kuratorskiej takich mecenasów jak Nikołaj Lichaczow, Ilja Ostrouchow i Stepan Riabuszyński oraz dzięki analizie naukowej krytyków sztuki, takich jak Igor Grabar i Nikolai Punin, a także serii wystaw w Moskwie i Sankt Petersburgu, które zwróciły uwagę opinii publicznej na przedmioty użytku kościelnego. Ponadto, wielu awangardowych artystów rozpoczynało swoją karierę jako malarze ikon lub seminarzyści: Pavel Filonov, Filip Maliavin, Pavel Korin i Vladimir Tatlin kształcili się jako malarze ikon; Boris Kustodiev, Aristarkh Lentulov i Viktor Vasuetsov byli studentami akademii teologicznych. Wielu z nich było również związanych z ruchem neonacjonalistycznym w latach 1880-1890 w Abramcewo, gdzie Elizaweta i Sawwa Mamontow promowali artystów, aby dowartościować tradycję rzeźbienia w drewnie, haftu i malowania ikon. Abramcewo, które znajduje się zaledwie kilka kilometrów od Zagorska, było miejscem artystycznego i duchowego schronienia dla wielu młodych artystów, m.in. Michaiła Niestierowa, Wiktora

Wasniecowa i Konstantina Juona, z których niektórzy wspierali prawosławny renesans *fin de siècle* w Rosji, a później, na początku lat 20. XX wieku, przyczynili się do odrodzenia Zagorska jako ośrodka religijnego i intelektualnego pod przewodnictwem Pawła Florenskiego. Koncepcja *odwróconej perspektywy*, którą opisał Florenski, twórca teologii energii ikony, jest wg Klemeny Antonowej (2010) jej cechą definiującą. Tworzy ona swoisty system, zbieżny z ukształtowanym w okresie nowożytnym linearnym trybem perspektywy (Успенский, 1970)².

Rosyjska awangarda zaczęła się w pełni manifestować poprzez prymitywizm, który rozpoczął się około 1908 roku. Koncepcje francuskiego kubizmu i włoskiego futuryzmu przenikały jednocześnie do Rosji, co okazało się kluczowe dla stylu awangardowego (Мишукович, 1980). Prymitywizm odwoływał się do tradycji sztuki ludowej, ikonografii bizantyjskiej i szkiców dziecięcych, kładąc nacisk na spontaniczność i bezpośredniość, które pierwotnie były związane ze Wschodem. Dla rosyjskich awangardystów było to zasadniczo zjawisko narodowe, biorąc pod uwagę, że Wschód i Rosja były nierozdzielnie związane ze sobą od czasu inwazji Tatarów (Тырбецкой, 2012) – ale też i wcześniej. Nowoczesne formy sztuki wywoluowały z bizantyjskich, które czerpały ze sztuki ormiańsko-gruzińskiej. W ten sposób estetyka wschodnioeuropejska zakończyła pełny cykl, ukazując pierwotne znaczenie impresji artystycznej (Шевченко, 1913)³. Podstawową linią impresji jest dynamika substancjalna, która sprawia, że formy nie pozostają w stanie obiektywnym, ale wzorują się na dziele. W związku z tym, koncepcje futurystyczne i kubistyczne padły na podatny grunt Rosji, która poznała już dynamiczną istotę malarstwa.

W suprematyzmie malarstwo tworzą momenty energicznych nut, co odpowiada kosmologii nieobiektywnych energii (Lomac & Pandrta, 1978). Według Malewicza kategoria obiektywności jest całkowicie związana z pojęciami praktyczności, użyteczności i użyteczności, które odpowiadają przymusowi, konieczności i ograniczeniu, które są wyrazem ludzkiej natury. Nieobiektywizm jest wyraźną i niemożliwą do wyeliminowania sprzecznością. Z tego powodu definiuje się go poprzez stosowanie przeciwstawnych pojęć w repulsywnych kategoriach, które wskazują, czym nie jest lub czego

² Awangardyści uważali ikonografię za przejawy sztuki prymitywnej, która daje możliwość zmiany perspektywy. Henri Matisse wyraził podobny entuzjazm podczas swojej podróży do Moskwy i Petersburga w 1911 r.: „Ikona jest bardzo interesującym typem malarstwa prymitywnego. Nigdzie nie widziałem takiego bogactwa kolorów, takiej czystości, tak bezpośredniej ekspresji. To najlepsza rzecz, jaką Moskwa ma do zaoferowania” (Bowl, 2008, s. 147-148).

³ Cézanne, Gauguin i Rousseau odegrali ważną rolę w sztuce rosyjskiej, ponieważ skłaniali się ku wschodnim tradycjom i formom.

nie ma (Мијушковић, 1998)⁴. Malarz wyznacza koncepcje nie zgodnie z elementarną rzeczywistością, do której nawiązuje, ale zgodnie z niezależnym od obiektu doświadczeniem substancjalnym (Наков, 1995). Uwolnienie przez nieobiektywizm reprezentuje stan najwyższy odpowiadający pojęciu pola mierzonego w jednostkach dynamicznych, które uwidacznia istnienie wynikające ze stanu najwyższego (Наков, 1975).

Niezależnie od tego, co artysta próbował przedstawić, jego płótno i tak pozostanie powierzchnią. Wynika z tego, że każda sztuka, także ta, która jest reprezentatywna, jest zasadniczo nieobiektywna – mimo to, wielu z artystów wykorzystuje ją do afirmacji i propagowania ideologii nieartystycznych. Pojęcie reprezentacji postrzega się jako będące w sprzeczności z samą rzeczywistością. Sztuka suprematystyczna dąży do uwolnienia substancjalnej rzeczywistości, która potęguje jej manifestację w stanie pierwotnym i na końcu eliminuje wszelkie przypadki malarstwa obiektywnego. Taka zasada jest nie tylko artystyczna, ale uniwersalna – wniosek z tego, że istota malarstwa jest istotą kosmologii. Suprematyzm ma tendencję do ujawniania bezpośredniej percepcji, którą Malewicz często określał jako manifestację wzniosłego Nic (Malewicz, 1962).

Jeśli przyjąć, że mistycyzm przemienia istnienie podczas bezpośredniej percepcji poprzez wyeliminowanie wszystkiego, co pośrednie, wówczas Malewicz można uznać za mistyka (Наков, 1977). Pierwotna esencja jest przez niego definiowana jako Nic. Ukazuje w ten sposób, że nie jest to ani jednostka, ani mnogość, co odpowiada apofatycznej koncepcji Trójcy (Лоски, 2003)⁵. Ponadto wskazywał na trójskładnikową zasadę doskonałości, która tworzy każdą nieformę, nieosobowość i nielegalność (Малевич, 1993a)⁶. Jego zdaniem w Starym Testamencie nie skupiano się na sztuce

⁴ Termin „nieobiektywny” wymyślił Andrej Biely (1907), który użył go do opisanego tego, co jego zdaniem było możliwą ślepą uliczką dla sztuki.

⁵ Nawet obyczaje Europy Wschodniej, które obecnie prawie całkowicie odbiegają od tradycji prawosławnej, zachowują tendencję do rozpatrywania kosmosu w aspekcie eklezjologicznym. Takie motywy istnieją w filozofii religijnej Władimira Solovyowa, w której kosmiczny mistycyzm Jakoba Böhma, Paracelsusa i Kabały przeplata się z socjologicznymi koncepcjami Fouriera i Augusta Comte’a. Odnajdujemy je także w eschatologicznym utopizmie Fiodorowa, w chiliaistycznych tendencjach chrześcijaństwa społecznego, wreszcie w sofiologii Siergieja Bułgakowa, która uważana jest za nieudaną eklezjologię. Dla tych uczonych kościół jest połączony z koncepcją kosmosu, która jest zdepersonalizowana. Pod tym względem suprematyzm jest podobny. Ponadto jego celem jest radykalne odnowienie estetyki wschodnioeuropejskiej na początku XX wieku.

⁶ Malewicz nawiązuje do języka rosyjskiego – w którym cyfra trzy (*три*) jest podstawą kilku niezwykle ważnych słów: uporządkować (*три*), zorganizować (*три*), zrujnować (*три*) – zastanawiając się, dlaczego porządek sugeruje potrojenie, a nie podwojenie czegoś. Czy kultura, w której dominuje trójkrotność, jest jedyną istnie-

właśnie dlatego, że nie osiągnięto w niej nieobiektywizmu. Mojżesz w Księdze Wyjścia szukał ziemi obiecanej i dlatego był daleki od bycia nieobiektywnym. Dopiero Chrystus uzupełnił prawo mojszeszowe mówiąc: „Królestwo Boże jest pośród was” (Малеви, 1993b).

Malewicz nawiązuje w ten sposób do kwestii ikonograficznej, wiążąc jego filozofię sztuki z energetyczną teologią ikony. Uwaga ta jest kluczowa dla wyjaśnienia rosyjskiej awangardy pod względem jej ciągłości. Było to przywrócenie estetyki wschodnioeuropejskiej, opartej na prawosławiu. Obraz *Czarny kwadrat na białym tle*, który umiejscowiono w specjalnym miejscu w rogu przeznaczonym dla ikony, pokazał, że takie miejsce nie powinno pozostać puste (ryc. 1)⁷. Dla Malewicza było to coś znacznie większego niż sztuka – był to wzór, z którego wywodziły się wszystkie struktury powierzchni i objętości. Jego architektura wyrosła całkowicie na fali malarzkich energii suprematyzmu (Харциjev, 1988). Nieustannie cieszyła go różnorodność znaczeń ikony suprematystycznej, która zachowuje atmosferę kultu sakramentu, podobnie jak to było w przypadku Tetraktysu wywyższanego przez pitagorejczyków (Lomac & Padrta, 1978)⁸.

jącą kulturą, której prawo ukształtowało wszelkie istnienie? Czy to tylko zwykły zbieg okoliczności i czy można uznać, że istnieje jednocześnie kultura, w której dominuje pięciokrotność lub siedmiokrotność? Ta sama reguła dotyczy słowa *Pierestrojka* (Пере-стройка), które odnosi się do przebudowy socjalizmu rosyjskiego.

⁷ Malewicz dodał, że uważa swój kwadrat za *bramę objawienia* (Nakov, 2010).

⁸ Malewicz był ucieleśnieniem duchowości w najwyższym tego słowa znaczeniu, twierdząc, że to właśnie jego metoda odróżniała go od nieobiektywnych malarzy za granicą (Харциjev, 1988). W tym względzie rozważamy jego uwagę na temat przeobrażenia kościoła, którą uważa się za krytykę współczesnego ikonoklazmu. Obraz kościelny jest zniekształceniem wizerunku Boga, który jest zakopany pod warstwami fałszywego przepychu. Maskuje się go abstrakcją, kunsztem i wypracowaną własną idealizacją, która jest zlepkiem nienaturalnych kombinacji. Nowy kościół powinien zrzucić wszystkie okładki Ewangelii, aby zachować boskie *Logos* nieskalanym niczym czyste ziarno. Malewicz wskazuje na łamanie chleba rękoma, czyn, który pozostaje nieodłącznie związany z Chrystusem, a który powinien ukazywać pierwotny związek z ziemią. Rytuał łamania chleba i picia wina w kościele nabiera jednak charakteru obiektywnego, niedopuszczalnego, strasznego, a nawet paskudnego, wulgarne i haniebne (Малеви, 2010b). Według Malewicza istnieje związek między chlebem i ziemią. Suprematyzm uświadamia o związku z ziemią, ale całkowicie zmienia architekturę jej obiektów, skalając je w dynamiczne monolity układu planetarnego (Малеви, 1920). *Czarny kwadrat* jest odniesieniem do ciężaru ziemi – czterech żywiołów, które tworzą kosmos – a biel emanująca z głębi czyni go nieobiektywnym. Geometryczna redukcja kubizmu i oderwanie od jakiegokolwiek referencjalizmu służą temu, by wskazać nie tylko to, że powstał we własnej niewspółmierności, ale także, że staje się zmysłowym przywróceniem milczącej nicości, która jest nieosiągalnym źródłem istnienia (Siena, 1978). Jest on odpowiednikiem *tesse-ry*, tzn. elementu tworzącego mozaikę, który wykorzystuje się w podstawowej technice ikonografii bizantyjskiej (Betancourt, Taroutina, 2015). Pod tym względem, ornament

Geometria substancjalna

Filonow stwierdził w 1912 roku, że kubofuturyzm znalazł się w ślepych zaułku z powodu podstawowych aspektów mechanicyzmu. Osiągnięto geometryczną reprezentację objętości i dynamiki w przestrzeni i czasie, ale dynamika substancjalna tworząca życie pozostawała poza jego zasięgiem (Kovtun, 1992). O ile dynamika w doświadczeniu futurystycznym zawsze traktowana jest obiektywnie, o tyle suprematyzm postuluje dynamikę nieobiektywną – niezależną od praw mechanicznych, które odnoszą się do zjawisk przestrzennych, ale nie do powierzchni malarskiej (Мишуконі, 1998). Z drugiej strony, kubizm jest koncepcją, zgodnie z którą wszystko, co można dostrzec, jest definiowane przez przekroje między płaszczyznami i powierzchniami (Andersen, 1974). Pod tym względem kubofuturyzm – będący swoiście rosyjską syntezą – odpowiadał obiektywnej geometrii kontinuum czasoprzestrzennego.

Suprematyzm rozpoczął się od ostatniej futurystycznej wystawy w Moskwie w 1915 roku, zatytułowanej „0,10”. Pojawił się na niej *Czarny kwadrat namalowany na białym tle*, który w interpretacji Milnera (1996) świadczy o pochodzeniu układu geometrycznego. Malewicz podzielił płótno na arszyny i werszoki, które były przestarzałymi rosyjskimi jednostkami miary. Ponieważ w arszynie jest 16 werszoków, płótno należy podzielić na 2, 4, 8 i 16 części – co w przypadku *Czarnego kwadratu* zwykle się pomija, gdyż w przypadku centymetrów czy cali, wszystkie te miary stają się arbitralne. Fascynuje fakt, że rytmiczne relacje w obrębie obrazu występowały także wśród innych jego obrazów. Wyeksponowano je na dwóch ścianach, a łączący je *Czarny kwadrat* zawieszono w górnym rogu (fot. 1). Był ikoną nie tylko ze względu na umiejscowienie, ale także znaczenie – pod tym względem obrazy suprematystyczne są figurami ornamentalnymi, które komunikują się ze sobą, a także z obserwatorem.



Ryc. 1.
„Czarny kwadrat namalowany na białym
tle” autorstwa Kazimierza Malewicza
Źródło: (71)

odpowiada dynamicznej istocie prawosławnej ikony, którą nierozzerwalnie wiąże się z jej zastosowaniem w środowisku kościelnym (Цветковн, 2009). Zauważyć można również znaczenie magicznych kwadratów w ikonografii (Ernst, 2001).



*Fot. 1.
Obrazy Kazimierza Malewicza
na wystawie futurystów „0,10”
w Moskwie, 1915
Źródło: (80)*

Wyeliminowanie relacji referencyjnych ze struktury plastycznej i konceptualnej nie implikuje jednak ani osobowości obserwatora, ani żadnych okoliczności percepcji – ponieważ nie występuje tam ludzka przestrzeń, która stworzyłaby osobowość (Мијушковић, 1998). Obserwator nie jest obecny ani w centrum obrazu, ani poza nim, ani też w miejscu trzecim – ale staje się jego częścią, poprzez dynamiczną istotę, to właśnie czyni ikoną. W tym względzie, rosyjska awangarda przywróciła paradygmat ikonograficzny, aby uciec przed sztuką przedstawieniową. Istotnymi elementami ikonografii, które należy w związku z tym omówić, są: perspektywa, kolorystyka i geometria.



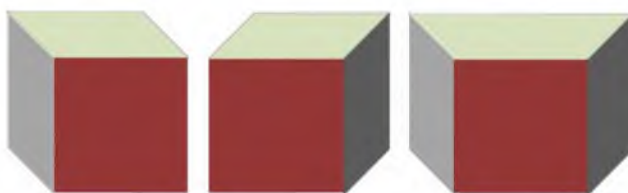
*Ryc. 2. „Ostatnia wieczerza”. Po lewej: perspektywa ikonograficzna odpowiadająca sztuce materialnej. Po prawej: współczesna perspektywa odpowiadająca sztuce przedstawieniowej
Źródło: (autor)*

Perspektywa ma podstawowy charakter w ikonografii. W przeciwieństwie do koncepcji nowoczesnej, która stała się dominującym sposobem prezentacji w okresie renesansu, perspektywa ikonograficzna odpowiada

dynamicznej istocie malarstwa (ryc. 2). Widzenie stereoskopowe, które jest złożeniem dwóch obrazów z różnych punktów widzenia, daje kilka interesujących rezultatów w tej kwestii (ryc. 3). W ten sposób uzyskuje się kubofuturystyczny opis kontinuum czasoprzestrzennego, sugerujący głębię perspektywiczną powiązaną z domeną czasu (Antonova, 2010)⁹. Tym, czego jednak brakuje, by uczynić substancjalną geometrię ikony rzeczywistością, jest nieobiektywizm, gdyż ikonografia nie przedstawia rzeczywistości, lecz pierwotne dzieło. Rosalind Krauss (1986) uważa awangardę za dyskurs oryginalności, co jest imperatywem zaczynania od Niczego, ze względu na abstrakcję wynikającą z praktyki awangardowej struktury siatkowej będącej paradygmatem stadium nicości (ryc. 4). Jeśli chodzi o strukturę siatki, awangarda wskazuje na to, że oryginalność jest hipotezą operacyjną, wynikającą z powtarzalności. Pod względem geometrii substancjalnej siatka odpowiada rytmom przestrzennym definiującym hierarchię skali¹⁰.



Ryc. 4.
Budowla nr 90
autorstwa Aleksandra Rodczenki
Źródło: (79)



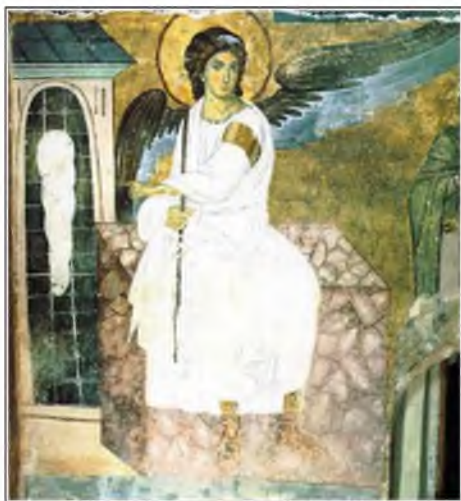
Ryc. 3. Widzenie stereoskopowe ilustrujące w sposób
kubofuturystyczny kontinuum czasoprzestrzenne
Źródło: (autor)

⁹ Kosmologia relatywistyczna wprowadziła czas do przestrzeni artystycznej poprzez koncepcję zakrzywienia (Жегин, 1970). Diachroniczne obrazy Pabla Picassa, takie jak *Les Femmes d'Alger*, charakteryzuje kubistyczna geometria, przedstawiająca jednocześnie różne punkty widzenia, których suma składa się na dany obiekt (Miller, 2001). Futurystyczne awangardowe próby odzwierciedlenia ruchu i dynamizmu, takie jak *Dinamismo di un cane al guinzaglio* autorstwa Giacomo Balli, również odnoszą się do tej koncepcji (Carlevaris, 2020).

¹⁰ Związek między perspektywą a rytmem wyraźnie dostrzegalny jest w meandrze, która jest ornamentalną formą ikonografii. Jej geometria tworzy skrócony do wewnątrz przepływ przestrzenny, który jest odniesieniem do dynamicznej istoty malarstwa (Марьянов, 1995).

Początkowo w ikonach spotykano się z przepływem barw uzyskiwanym poprzez nakładanie na ubrania farb odbijających światło przechodzącymi w tło obrazu (Шевченко, 1913). Kolorystyka uważana jest nie tylko za element dekoracyjny, ale za subtelny symbolikę transcendencji (Sendler, 1995). Według Malewicza, malarstwo to zmysł koloru, który stanowi konstruktywną zasadę tworzenia. Kolor płynie, a pierwotna jedność zamienia się w malarskie energie, budząc sens artystyczny (Малевиц, 1993с)¹¹. W barwnym okresie suprematyzmu do 1917 r. malarstwo nieobiektywne konstituowało się na płótnie za pomocą kolorów towarzyszących silnemu kontrastowi czerni i bieli. Następnie skala barw zaginęła w bieli, a suprematyzm architektoniczny ogłosił, że podstawowym elementem jest forma (Малевиц, 2010a). Suprematystyczna biel (ryc. 5) odpowiada istocie malarstwa. W podobny sposób pojawia się w ikonografii prawosławnej, w której białe obszary można zobaczyć na szatach aniołów i świętych (ryc. 6).

Ryc. 5.
„Białe na białym”
autorstwa Kazimierza Malewicza
Źródło: (74)



Ryc. 6.
„Biały anioł”. Ikona na ścianie
serbskiego klasztoru Mileševa,
w którym przed spaleniem w 1595 r.
znajdowały się relikwie św. Sawy
Źródło: (75)

¹¹ Proces malowania Malewicz definiuje za pomocą metody obliczeń opartej na intuicji, która stanowi barwną teorię suprematyzmu. Zjawiska społeczne wyrażane są też w różnych skalach kolorystycznych. To samo dotyczy kultury, na której się opiera. Farby są najbardziej rozcieńczone na obszarach wiejskich, a najgęstsze w miastach. Ostatni punkt to metropolia, w której pokonano kolorystykę, a kolory rozpraszają się w białym świetle. Taka hierarchia stanowi uogólnienie społeczne, nawiązujące do trzech etapów suprematyzmu – czarnego, kolorowego i białego.

Po zniknięciu skali kolorów Malewicz rozważał przekształcenie jej w biel, która sprawia, że jednoczy wszystkie kolory w jedną całość. Milion kolorów jest w spoczynku, a tylko jeden w czasie (Малевич, 1993с). Pod tym względem nadawanie skali wyznacza czasową domenę ikonografii, z którą wiąże się głębią perspektywy. Ikona przedstawiająca *Przemienienie Pańskie* pokazuje przykład krzywej von Kocha – Chrystus ukazany jest apostołom w czasie, co zbiega się z rozprzestrzenianiem się masywów górskich w kierunku wnętrza obrazu (ryc. 7)¹². Ustanowiona w ten sposób ikona nawiązuje do dynamiki, która przejawia się w przejściu od pozycji poziomej, przez półpionową, aż do pozycji pionowej względem centralnej postaci Chrystusa. Geometria substancjalna odpowiada samopodobieństwu form fraktalnych, które są dynamicznymi wzorcami energii nieobiektywnych (Milovanović, Tomić, 2016).



Ryc. 7. „Przemienienie Pańskie”. Po lewej: krzywa von-Kocha, która wskazuje skalę, w której Chrystus jest przedstawiany apostołom. Po prawej: dynamika substancjalna odzwierciedlona po kolei od pozycji poziomej, przez półpionową aż do pozycji pionowej względem postaci Chrystusa
Źródło: (70)

Niezwykle istotną rolę w ikonach odgrywa geometria. Wykorzystuje się nie tylko perspektywę w ujęciu geometrycznym, ale też kompozycję, która często świadomie postrzegana jest jako geometryczna. Formy krzyża, koła i trójkąta zajmują centralną pozycję zarówno w ikonografii, jak i w supematyzmie¹³. *Ostrzyciel noży* Malewicza jest niezwykle przykładem kubofuturyzmu, którego perspektywa stanowi kontinuum czasoprzestrzenne (ryc. 8).

¹² Warto zaznaczyć, że hierarchia skali zawiera również element reliefowy w lewym rogu, odnoszący się do ziemi w postaci rozdrobnionych i spękanych kamieni.

¹³ Ulubioną formą Malewicza wydaje się być krzyż (Bowlit, 2008). Zainspirowany neoprymitywizmem początkowo naśladował ikony, tworząc w ten sposób w 1908 roku *Studia obrazu freskowego*.

Ruch elementów geometrycznych sugeruje samopodobieństwo, biorąc pod uwagę, że obiektywność jest zaburzona przez kubistyczne rozwarstwienie sceny¹⁴. Przykład podkreśla znaczenie form ornamentalnych w generowaniu wzoru fraktalnego, co jest ważne w interpretacji sztuki suprematystycznej (Тарасенко, 2007).



Ryc. 8.
„Ostrzyiciel noży”
autorstwa Kazimierza Malewicza
Źródło: (81)

Fraktalność i postmodernizm

1. Architektura fraktalna

Termin *fraktal* wymyślił Benoît Mandelbrot (1975). Pochodzi on od łacińskiego przymiotnika oznaczającego „złamany”, ale także „nieregularny” w odniesieniu do sposobu fragmentacji¹⁵. Pomimo tego, jego struktura implikuje powtarzający się porządek określany jako *samopodobieństwo* – który polega na odwzorowywaniu wzoru w różnych skalach poprzez opis hierarchiczny. Jest to właściwość generatywna związana z rozwojem organizmu, określająca w każdym konkretnym przypadku istotną geometrię omawianej materii. Fraktale, poprzez implikację czasu artystycznego wpisanego w samą fakturę obrazu (Souriau, 1949), nawiązują do dynamicznej substancji geometrii.

Nieobiektywna architektura Malewicza opiera się na istnieniu dynamicznej substancji, która przewyższa wszelki ciężar (Nakov, 1977). Pod tym względem pokrywa się ona z relatywistyczną kosmologią, w której

¹⁴ W swojej działalności dydaktycznej Malewicz odwoływał się do kubizmu podczas wyjaśniania malarstwa nieobiektywnego (Nakov, 2010). Zdaniem Diego Riveri „kubizm rozkładał na części pierwsze formy, jakie widziano od wieków i tworzył z ich fragmentów nowe formy, obiekty, wzory i ostatecznie – nowy świat” (Erjavec, 2015).

¹⁵ Pojęcie to dotyczy przede wszystkim rzeźby terenu i niektórych przykładów geografii, takich jak wybrzeże Wielkiej Brytanii, lewy brzeg Wisły, masywy górskie i linie demarkacyjne, przy czym występują znaczne różnice w danych sąsiednich państw dotyczących wspólnej granicy. Takie przypadki wymagają hierarchicznego opisu, co sprawia, że nie jest możliwe zredukowanie ich do nieruchomych figur. Zgodnie z tym, pojawienie się fraktali w geometrii uważa się za ponowne zbadanie jej fundamentów w podstawowym sensie – pomiar ziemi.

grawitacja została włączona w geometryczną strukturę teorii. Związek między ogólną teorią względności a geometrią fraktalną nie jest jednak kwestią objaśnioną – a jest to konieczne do szczegółowego zbadania jego koncepcji, która dotyczy umiejętności tworzenia konstrukcji niezależnionej od relacji między formami i kolorami, ale opartej na ciężarze, szybkości i ekspansji (Малевич, 1915)¹⁶. Fizyka systemów złożonych, wykorzystująca hierarchię geometryczną do wyrażenia dynamiki w zwięzły sposób, stanowi odpowiednią strukturę dla takiego działania (Prigogine, 1980)¹⁷. W tej relacji urzeczywistniła się ich uwaga o złożoności, która dotyczy ścisłego prawa generującego życie (Малевич, 1989).

Zgodnie z energetyczną estetyką suprematyzmu system stanowi metodę rozkładu ciężaru, ponieważ w systemie nie ma ciężaru. Zaprzecza ona statyczności materii ze względu na dynamikę substancjalną, która czyni Malewicza odpowiedzialnym za całkowitą rewolucję w projektowaniu architektonicznym (Nakov, 1977). Jego architektony, którymi są wzory architektury suprematycznej bez skali, wskazują na unifikację tego, co znajduje się wewnątrz i tego, co jest na zewnątrz poprzez zniesienie prymatu fasady (ryc. 9)¹⁸. Imponujące i jednolite oblicza architektonów pojawiają się w późniejszych obrazach Malewicza, w których przedstawił ciała pozbawione ciężaru, przypominające figury geometryczne, pozbawione indywidualności i osobowości (Crone & Moos, 1991).



Ryc. 9.
*Architekton autorstwa Kazimierza Malewicza.
 Pozbawione skali wzory wskazują na unifikację tego,
 co znajduje się wewnątrz i tego, co jest na zewnątrz
 poprzez rozpuszczenie prymatu fasady*
 Źródło: (78)

¹⁶ Chodzi o koncepcję pola wypływającego poza płótno, w celu zaangażowania obserwatora. Taki potencjał transformacyjny malarstwa wpleciony jest w koncepcję przestrzenną, której dynamiczna substancja nie jest ograniczona krawędzią płótna.

¹⁷ Złożone systemy definiuje rosnąca złożoność w sferze czasowej, co odpowiada perspektywicznej głębi ikonografii. Użycie geometrii do wyrażania dynamiki jest zbieżne z podstawowymi pojęciami ogólnej teorii względności.

¹⁸ Architektony i planity są uważane za bezpośrednią odpowiedź na zapotrzebowanie na ogólny wzrost zainteresowania sztuką użytkową i dekoracyjną w latach 20. XX wieku (Bowlt, 2015).

Ostatnim przykładem depersonalizacji jest nieobecność twarzy, co przypomina sposób przedstawiania imamów w szyickim islamie (ryc. 10). Wykluczenie twarzy uważał za kluczowe osiągnięcie sztuki nieobiektywnej (Мијушковић, 1993)¹⁹.



Ryc. 10. Nieobecne twarze. Po lewej: „Kobieta z grabiami” autorstwa Kazimierza Malewicza, po prawej: Imam Ali przedstawiany w szyickim islamie
Źródło: (76)

Postmodernizm w architekturze, odzwierciedlony poprzez formy fraktalne, opiera się przede wszystkim na współczesnej nauce (Jencks, 2002). Trójwymiarowa sfera, będąca podstawowym modelem ogólnej teorii względności, pojawia się również w tradycyjnej kosmologii, będącej wizją życia pozagrobowego (Lipscomb, 2014)²⁰. Ponieważ jest ona częściowo prezentowana w ujęciu geometrii fraktalnej, nie dziwi fakt, że samopodobne wzory występują nie tylko w ikonografii prawosławnej – ale także w architekturze sakralnej, będącej realizacją estetyki wschodnioeuropejskiej (fot. 2). Fraktale są tak samo obecne w świątyni hinduskiej, jak w kosmologicznym modelu rosnącej złożoności (fot. 3). Ewoluujący kosmos, który jest dyna-

¹⁹ Według Malewicza (1978) twarz nie jest ludzką substancją tak samo, jak przełącznik nie jest energią elektryczną. Tę samą koncepcję stosuje Paweł Florenski w jego rozważaniach na temat ikony. Twierdzi, że pojęcie okna jest definiowane przez światło, gdyż bez niego okno powinno być traktowane wyłącznie jako drewno i szkło (Флоренски, 1990). Pod tym względem późniejsze obrazy Malewicza są bezpośrednio kojarzone z teologiczno-estetycznym tłem ikonografii prawosławnej.

²⁰ *Boska Komedia* Dantego Alighieri jest modelem kosmologii, która obejmuje Empireum, które jest siedzibą Boga. Dante uważał Empireum za lustrzane odbicie kosmosu Arystotelesa, spajając tym samym jego granice, by stworzyć trójwymiarową sferę (Peterson, 1979).



*Fot. 2. Świątynia św. Sawy w Belgradzie, zbudowana przy palacu, w którym spłonęły jego relikwie w 1595 r.
Źródło: (77)*



*Fot. 3. Fotografia przedstawiająca świątynię Yellamma w Saundatti autorstwa Paula Prudence'a
Źródło: (72)*

miczny i samopodobny, charakteryzuje się nie tylko skalowaniem, ale wzrostem złożoności elementów geometrycznych (Trivedi, 1993)²¹.

2. Epoka postmodernistyczna

Rosyjska awangarda wybitnie wyszła poza ramy modernizmu, zbliżając się do poglądu postmodernistycznego. W przeciwieństwie do postaw modernistycznych, nie sprzyja ona silnemu rozgraniczeniu sztuki na dawną i nową, uznając takie klasyfikacje za bezsensowne – wynika to ze specyficznego postrzegania przeszłości i przyszłości, tradycji i historii, oryginalności i narodu w twórczości artystycznej. Wracając do nowoczesnej koncepcji czasu linearnego, sugeruje się założenie, że twórczość jest już zawarta w tradycji, co wskazuje na powrót do źródeł. Taki paradygmat implikuje ciągłość, dziedziczenie i odnawialność artystycznego doświadczenia, które podejmuje walkę z indywidualizmem, wynikającym z przekonania o kosmologicznym znaczeniu sztuki. Odpowiada to stylowi ikonograficznemu,

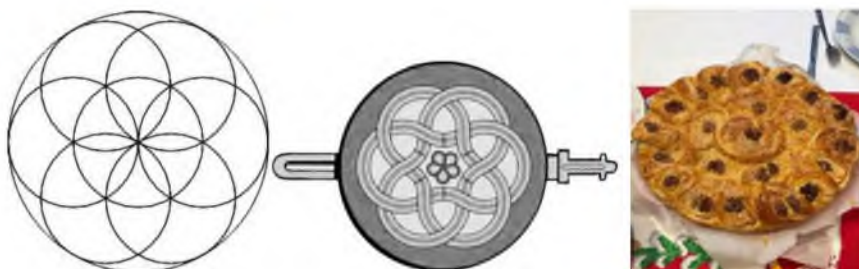
²¹ Geometrycznym elementom koła, trójkąta i kwadratu przypisano specjalną symbolikę, aby uosobić podstawowe energie. Są one łączone ze sobą w coraz bardziej złożone figury, aby przedstawić szczególne cechy ucieleśnione w niektórych aspektach dzieła. Taka twórcza estetyka jest nieodłącznym elementem ikonografii prawosławnej, ale także fizyki systemów złożonych (Milovanović, Medić-Simić, 2020).

czyli prostemu wytworowi, którego kluczem jest brak indywidualnej osobowości (Мијушковић, 1998).

Późniejszą epokę, która powinna nadejść po zakończeniu modernizmu, zapowiedział Bierdiajew, który zasugerował dość znaczący udział Europy Wschodniej w jej powstawaniu (Бердяев, 1989)²². Zauważył, że w Rosji nie było indywidualizmu, którym charakteryzował się modernizm. Osoby reprezentujące rosyjską inteligencję prezentowały przede wszystkim model wspólnoty i kultury organicznej, w przeciwieństwie do modernistycznej koncepcji uniwersalistycznej i kosmopolitycznej (Бердяев, 1987). W związku z tym, sztuka awangardowa nie tyle domagała się przedstawiania, ile przekształcania świata – co zbiegło się zarówno z rewolucją społeczną, jak i naukową. Awangardyzm różnił się od tradycjonalizmu tylko ze względu na to, że uważano oparcie modernistycznej destrukcji tradycyjnymi metodami za niemożliwe (Groys, 1992)²³.



Ryc. 11.
Kazańska Ikona Matki Bożej
Źródło: (73)



Ryc. 12. Po lewej: „Kwiat życia”, wzór, którego autorstwo przypisuje się Leonardowi da Vinci, pośrodku: wizerunek miecza i tarczy Alego w szyickim islamie, po prawej: ciasto pieczone na Boże Narodzenie w serbskim kościele prawosławnym
Źródło: (autor)

²² Europa Wschodnia przeżywa koniec modernizmu, choć nie doświadczyła samego modernizmu, który stanowi współczesność i oryginalność jej historii. Rosyjska filozofia historii zawsze była apokaliptyczna, podobnie jak rosyjska rewolucja, która również doszła do kwestii apokaliptycznej.

²³ Realizm socjalistyczny jest zwykle uważany za antytezę awangardy. Stalinizm spełnił jednak fundamentalny postulat, by sztuka przestała przedstawiać życie i zaczęła je przekształcać poprzez projekty o charakterze estetyczno-politycznym.

Pod tym względem ciągłość estetyki wschodnioeuropejskiej zaobserwowano również w socjalizmie i postsocjalizmie (Spira, 2008). Kiedy wojska niemieckie wkroczyły do Moskwy w czasie II wojny światowej, samolot z Kazańską Ikoną Matki Bożej trzykrotnie okrążył miasto (ryc. 11)²⁴. Ta rytualna procesja w powietrzu towarzyszyła upadkowi armii hitlerowskiej. Epoka postmodernistyczna wywołała pewne nowe tendencje w ikonolatrii (Никољскаја, 2013)²⁵, które czynią suprematyzm początkiem dokonującego się odnowienia. Odpowiada to przemianie pamięci w zakresie sztuk, które w istotny sposób odnoszą się do kwestii ikonografii (Yates, 1966). Całościowa synteza hartowana w piecach tradycji mistycznej nie podlega żadnemu partykularyzmowi estetycznemu czy naukowemu, a tym bardziej etycznemu czy religijnemu (Меденица, 2013). Geometria substancjalna, do której się odwołuje, przenika różnorodność życia (ryc. 12).

Podsumowanie

Suprematyzm Kazimierza Malewicza charakteryzuje koncepcja nieobiektywizmu, która stała się synonimem rosyjskiej awangardy. Nieobiektywna estetyka suprematyzmu w pierwszej kolejności wyłoniła się jako podstawowa natura sztuki, a następnie została podniesiona do poziomu uniwersalnej esencji ontologii i kosmologii. Obrazy Malewicza, których tło z początku było czarne, później wielobarwne, a na końcu białe, mają istotny związek z ikonografią prawosławną pod względem teoretyczno-teologicznym i estetycznym. Istotnymi elementami ikonografii, które zostały w związku z tym omówione, są: perspektywa, kolorystyka i geometria. Rozwijając substancjalną geometrię ikony, Malewicz stworzył postmodernistyczną architekturę wykorzystującą formy fraktalne. Zaprzecza ona statyczności materii ze względu na dynamikę substancjalną, co czyni go osobą odpowiedzialną za całkowitą rewolucję w projektowaniu architektonicznym.

²⁴ W kalendarzu Kościoła prawosławnego 22 października (czyli 4 listopada wg kalendarza gregoriańskiego) to święto Kazańskiej Ikony Matki Bożej, które upamiętnia wyzwolenie Moskwy spod polskiej okupacji w 1612 roku. Od 2005 roku, w tym dniu również obchodzi się w Rosji *Dzień Jedności Narodowej*, który zastąpił *Dzień Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej*, a także posocjalistyczny *Dzień Pojednania i Porozumienia* – oba świętowano 25 października (7 listopada).

²⁵ Współczesne relacje poszerzyły domeny niektórych ikon. Matka Boska Krzewu Gorejącego uznawana jest za opiekunkę strażaków, św. Mateusz Apostoł został patronem urzędników podatkowych i bankierów. Święty Eliasza Prorok jest opiekunem armii powietrznodesantowej, a święta Wielka Męczennica Katarzyna armii rakietowych, prawdopodobnie dlatego, że pierwszą wieloprowadnicową wyrzutnię rakiet nazwano *Katiusza* – ze względu na popularną wojenną piosenkę Michaiła Isakowskiego.

Malewicz twierdził, że socjalizm był ostatnim przejawem modernizmu. W takim razie kolejny etap powinien wymagać odejścia od sztuki obiektywnej na rzecz nieobiektywizmu. Zapowiadana przez rosyjskich artystów i filozofów epoka postmodernistyczna wywołała nowe tendencje w ikonolatrii, które czynią suprematyzm początkiem dokonującego się odnowienia. Odpowiada to przemianie pamięci w zakresie sztuk, które w istotny sposób odnoszą się do kwestii ikonografii. Zachodzące wówczas zmiany w rosyjskim socjalizmie ukazują wielkie znaczenie projektu o charakterze estetyczno-politycznym.

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Andersen, T. (1974) 'Voraussetzungen des Suprematismus in der russischen Kunsttheorie' [w:] *Kunst-Uner Kunst. Werke und Theorien*. Köln, s. 11-14. Także [w:] Мијушковић, С. (red.) (1980) *Казимир Маљевић. Супрема-тизам – беспредметност: текстови, документа, тумачења*. Београд: Студентски издавачки центар УК ССО Београда, s. 143-147.
2. Antonova, C. (2010) *Space, Time and Presence in the Icon*. Farnham: Ashgate Publishing, s. 105-112.
3. Bely, A. (1907) 'The Art of the Future' [w:] Cassedy, S. (red.) (1985) *The Selected Essays of Andrey Bely*. Berkley: University of Chicago Press, s. 109-202.
4. Берђајев, Н. (1987) *Самоспознаја: покушај аутобиографије, Књижевна заједница Нови Сад*. Нови Сад, s. 194-195.
5. Берђајев, Н. (1989) *Смисао историје: оглед филозофије човечије судбине*. Никшић: Универзитетска ријеч, s. 199-201.
6. Betancourt, R.; Taroutina, M. (2015) 'Preface: a Mosaic Approach' [w:] Betancourt, R.; Taroutina, M. (red.) *Byzantium/Modernism: The Byzantine as Method in Modernity*. Brill, s. xi-xiv.
7. Bowlt, J. E. (2008) 'Orthodoxy and the Avant-garde: Sacred Images in the Work of Gorchinova, Malevich and their Contemporaries' [w:] Brumfield, W. C.; Velimirović, M. M. (red.) *Christianity and the Arts in Russia*. New York: Cambridge University Press, s. 145-150.
8. Bowlt, J. E. (2015) 'The Science of Constructivism' [w:] Erjavec, A. (red.) *Aesthetic Revolutions and Twentieth Century Avant-garde Movements*. London: Durham, s. 42-79.
9. Carlevaris, L. (2020) 'N-dimensional Space and Perspective: the Mathematics Behind the Interpretation of Ancient Perspective'. *Nexus Network Journal* 22, s. 601-614.
10. Цветковић, Б. (2009) 'О улози орнамента у сакралном контексту'. *Крушевачки зборник* 14, s. 35-65.

11. Coomaraswamy, A. K. (2007) *Figures of Speech or Figures of Thought? The Traditional View of Art: Revised Edition with Previously Unpublished Author's Notes*. Bloomington: World Wisdom, s. 71-83.
12. Crone, R.; Moos, D. (1991) *Kazimir Malevich: The Climax of Disclosure*. London: Reaktion Books, s. 187-189.
13. Erjavec, A. (2015) 'Conclusion' [w:] Erjavec, A. (red.) *Aesthetic Revolutions and Twentieth Century Avant-garde Movements*. London: Durham, s. 255-285.
14. Ernst, U. (2001) 'Literaturbeziehungen zwischen Byzanz und dem Westen. Das Figurengedicht als europäische Gattung im Spannungsfeld zweier Kulturen'. *Das Mittelalter* 6 (2), s. 61-82.
15. Флоренски, П. (1990) *Иконостас*. Никшић: Јасен, с. 41-42.
16. Флоренский, П. А. (2010) *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*. Москва: Директ-Медиа.
17. Groys, B. (1992) *The Total Art of Stalinism*. New Jersey: Princeton University Press.
18. Jencks, C. (2002) *The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-modernism*. New Heaven and London: Yale University Press.
19. Kovtun, E. (1992) 'The Third Path to Non-objectivity' [w:] *The Great Utopia: The Russian and Soviet Avant-garde, 1915-1932*. New York: Guggenheim Museum, s. 320-328.
20. Krauss, R. E. (1986) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge – Massachusetts: The MIT Press, s. 157-158.
21. Lamac, J.; Pandrta, M. (1978) 'Zum Begriff des Suprematismus' [w:] *Kasimir Malevich. Zum 100. Geburstestag*. Köln: Galerie Gmurzynska, s. 134-182. Tak-
že [w:] Мијушковић, С. (red.) (1980) *Казимир Маљевић. Супрематизам – беспредметност: текстови, документа, тумачења*. Београд: Студентски издавачки центар УК ССО Београда, s. 125-139.
22. Lipscomb, S. L. (2014) *Art Meets Mathematics in the Fourth Dimension*. Springer.
23. Лоски, В. (2003) *Оглед о мистичком богословљу источне цркве, Манастир Холандар*. Света гора.
24. Малевич, К. (1915) 'От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм, Москва' [w:] Bowlt, J. E. (red.) (1976) *Russian Art of the Avant-garde: Theory and Criticism 1902-1934*. New York: The Viking Press, s. 116-135.
25. Малевич, К. (1920) *Супрематизм*. 34 рисунка, Витебск.
26. Malevich, K. (1962) 'Suprematismus als reine Erkenntnis' [w:] *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*. Köln: Verlag.
27. Malevich, K. (1978) 'Suprematism' [w:] *The Artist, Infinity, Suprematism: Unpublished Writings 1913-1933*. Copenhagen Borgen.

28. Малевич, К. (1989) 'Письма и воспоминания. М. Матюшину, 3. юль 1913' *Наше Наследие: Иллюстрированный культурно-исторический журнал* 2(8), s. 127-135 [w:] Мијушковић, С. (red.) (2003) *Документа за разумевање руске авангарде: антологија текстова уметника*. Београд: Геопоетика, s. 62-63.
29. Малевич, К. (1993a) 'Человек самое опасное в природе явлении...' [w:] Сарабьянов, Д.; Шатских, А. *Казимир Малевич. Живопис*. Москва: Теория, s. 308-319. Takže [w:] Мијушковић, С. (red.) (2003) *Документа за разумевање руске авангарде: антологија текстова уметника*. Београд: Геопоетика, s. 144-152.
30. Малевич, К. (1993b) 'Супрематизм' [w:] Сарабьянов, Д.; Шатских, А. *Казимир Малевич. Живопис*. Москва: Теория, s. 347-362. Takže [w:] Мијушковић, С. (red.) (2003) *Документа за разумевање руске авангарде: антологија текстова уметника*. Београд: Геопоетика, s. 153-164.
31. Малевич, К. (1993c) 'В природе существует объем и цвет' [w:] Сарабьянов, Д.; Шатских, А. *Казимир Малевич. Живопис*. Москва: Теория, s. 368-373. Takže [w:] Мијушковић, С. (red.) (2003) *Документа за разумевање руске авангарде: антологија текстова уметника*. Београд: Геопоетика, s. 129-133.
32. Малевич, К. (2010a) 'Уметничко-научни филм Сликарство и проблем архитектонског приближавања новог класичног архитектонског система' [w:] *Бог није збачен: сабрана дела*. Београд: Логос, s. 672-674,
33. Малевич, К. (2010b) 'Белешка о цркви' [w:] *Бог није збачен: сабрана дела*. Београд: Логос, s. 672-674.
34. Mandelbrot, B. (1975) 'Stochastic models for the Earth's relief, the shape and the fractal dimension of the coastlines, and the number-area rule for islands'. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the USA*, 72(10), s. 3825-3828.
35. Марјановић, М. (1995) 'Основна објашњења о намени и врстама орнамената у дечанском живопису' [w:] Ђурић, В. (red.) *Зидно сликарство манастира Дечана: грађа и студије*. Београд: Српска академија наука и уметности, s. 513-533.
36. Меденица, В. (2013) *Одрази у сребрном огледалу: огледи о руској философији и уметности*. Горјани: Графичар.
37. Мијушковић, С. (1980) 'Ка сликарском супрематизму' [w:] Мијушковић, С. (red.) *Казимир Малевич. Супрематизам – беспредметност: текстови, документа, тумачења*. Београд: Студентски издавачки центар УК ССО Београда, s. xvi-xxv.
38. Мијушковић, С. (1993) 'Ка сликарству новог лика или прерушена парадигма старог реализма (Поводом Малевичевог позног сликарства)'. Пројекат: часопис за визуелне уметности 1, s. 10-19 [w:] Мијушковић, С. (2011) *Нема опасности*. Београд: Продајна галерија Београд, s. 79-94.

39. Мијушковић, С. (1998) *Од самодовољности до смрти сликарства: уметничке теорије (и праксе) руске авангарде*. Београд: Геопоетика, s. 81-184.
40. Miller, A. (2001) *Einstein, Picasso: Space, Time and the Beauty That Causes Havoc*. New York: Basic Books, s. 105-106.
41. Milner, J. (1996) *Kazimir Malevich and the Geometry of Art*. New Heaven – London: Yale University Press.
42. Milovanović, D. (2013) 'Ornamental Perception of the World' [w:] *Memory Update: Ornaments of Serbian Medieval Frescos*. Belgrade: The Museum of Applied Art, 'Орнаментална перцепција света'. Такође [w:] *Освежавање меморије: Орнаменти српских средњовековних фресака*. Београд: Музеј примењене уметности, s. 9-43.
43. Milovanović, M.; Tomić, B. M. (2016) 'Fractality and Self-organization in the Orthodox Iconography', *Complexity* 21(S1), s. 55-68.
44. Milovanović, M.; Vujović, V. (2019) *Is there an Eastern Christian aesthetics? ICA 2019 Belgrade: 21st International Congress of Aesthetics, Belgrade 22-26 July 2019 – Proceedings*. Belgrade: Faculty of Architecture, s. 2097-2104.
45. Milovanović, M.; Medić-Simić, G. (2020) *Aesthetical criterion in art and science*. Neural Computing and Applications.
46. Nakov, A. B. (1975) 'Le Carré noir: affirmation de la surface-plan au niveau du concept instrumental' [w:] *Malévich, écrits*. Paris: Champ Libre, s. 75-114.
47. Nakov, A. B. (1977) 'Suprematism after 1919' [w:] *The Suprematist Straight Line*. London: Annely Juda Fine Art, s. 4-39. Такође [w:] Мијушковић, С. (red.) (2003) *Документа за разумевање руске авангарде: антологија текстова уметника*. Београд: Геопоетика, s. 150-157.
48. Након, А. В. (1995) 'Бити или делати: о проблему садржаја у беспредметној уметности'. *Руски алманах* 6, s. 280-287.
49. Nakov, A. B. (2010) *Malevich: Painting the Absolute*, vol. 1. Farnham: Lund Humphries.
50. Николскаја, О. С. (2013) *Од Мерне иконе до Страшног суда (икона у животу православног човека): изложба икона из музеја 'Дом икона и сликарства С. П. Рабјушински', Москва у Градском музеју Сомбор, 24. мај - 31. јул 2013. Године*. Сомбор: Градски музеј Сомбор.
51. Раткин, В. И. (1978) 'Утилитарные и беспредметное' [w:] *Художественные проблемы предметно-пространственной среды*. Москва, s. 71-74. Такође [w:] Мијушковић, С. (red.) (1980) *Казимир Малевич. Супрематизам – беспредметност: текстови, документа, тумачења*. Београд: Студентски издавачки центар УК ССО Београда, s. 162-163.
52. *Pellegrinaggio della pittura russa. Da Dionisij a Malevič* (2018). Moskva: Galleria Statale Tret'jakov.

53. Peterson, M. A. (1979) 'Dante and the 3-sphere'. *American Journal of Physics* 47(12), s. 1031-1035.
54. Prigogine, I. (1980) *From Being to Becoming: Time and Complexity in Physical Science*. New York: W. H. Freeman & Co.
55. Sendler, E. (1995) *The Icon: Image of Invisible (Elements of Theology, Aesthetics and Technique)*. California: Oakwood Publications.
56. Siena, R. M. (1978) 'Malevich – Mystic and Bolshevik'. *Art Dimension: International Review of Arts*, nr 13, s. 18-20. Takђе [w:] Мијушковић, С. (red.) (1980) *Казимир Маљевич. Супрематизам – беспредметност: текстови, документа, тумачења*. Београд: Студентски издавачки центар УК ССО Београда, s. 181-183.
57. Souriau, E. (1949) 'Time in the Plastic Arts'. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 7, s. 294-307.
58. Spira, A. (2008) *Avant-garde Icon: Russian Avant-garde Art and the Icon Painting Tradition*. London: Lund Humphries.
59. Шевченко, А. (1913) 'Неопримитивизм. Теория эго. Его способ-ность. Его достижения, Москва' [w:] Мијушковић, С. (red.) (2003) *Документа за разумевање руске авангарде: антологија текстова уметника*. Београд: Геопоетика, s. 67-76.
60. Тарасенко, В. (2007) 'Супрематизм и фрактальная геометрия: радикальный конструктивизм наблюдаемых форм'. *Малевич. Классический авангард. Витебск – 9*.
61. Tasić, V. (2001) *Mathematics and the Roots of Postmodern Thought*. New York: Oxford University Press. // *Математика и корени постмодерног мишљења*. Нови Сад: Светови 2002.
62. Toulmin, S. (1983) *The Return to Cosmology: Postmodern Science and the Theology of Nature*. Oakland: University of California Press.
63. Trivedi, K. (1993) 'Hindu Temple: Model of a Fractal Univers'. International Seminar on Mayonic Science and Technology. *Technical Teachers' Training Institute*, 28th-31st January 1993, nr 34, s. 243-258.
64. Турбецкој, Н. С. (2012) *Наслеђе Џингис-кана*. Београд: Логос.
65. Харцијев, Н. (1988) 'Революција у уметности се одиграла до 1917. Године'. Момент: часопис за визуелне медије [w:] Мијушковић, С. (2011) *Нема опасности*. Београд: Продајна галерија Београд, s. 95-106.
66. Yates, F. A. (1966) *The Art of Memory*. Routledge, London – New York. *Умеће памћења*. Нови Сад: Mediterran Publishing, s. 266-286.
67. Успенский, А. Б. (1970) 'К исповеданию языка древней живописи' [w:] Жегин, Л. Ф. *Язык живописного произведения*. Москва: Искусство, s. 4-34.
68. Жегин, Л. Ф. (1970) *Язык живописного произведения*. Москва: Искусство.

Wykaz stron internetowych

69. <https://arthistoryproject.com/artists/kazimir-malevich/woman-with-rake/>, (dostęp 2 marca 2021).
70. <https://arxiv.org/ftp/arxiv/papers/2004/2004.08976.pdf>, (dostęp 2 marca 2021).
71. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Malevich.black-square.jpg>, (dostęp 2 marca 2021).
72. https://dataisnature.com/images/13_BadamiTemple.jpg, (dostęp 2 marca 2021).
73. https://en.wikipedia.org/wiki/Our_Lady_of_Kazan#/media/File:Kazan_moscow.jpg, (dostęp 2 marca 2021).
74. [https://en.wikipedia.org/wiki/White_on_White#/media/File:White_on_White_\(Malevich,_1918\).png](https://en.wikipedia.org/wiki/White_on_White#/media/File:White_on_White_(Malevich,_1918).png), (dostęp 2 marca 2021).
75. <https://hercegovac.net/2020/08/01/freska-beli-andjeo-jedina-je-slika-poslata-u-svemir-kao-univerzalni-simbol-mira-2/>, (dostęp 2 marca 2021).
76. <https://i.pinimg.com/originals/b9/cd/6d/b9cd6d6c6d845c159e15ffc9aed5ebe5.jpg>, (dostęp 2 marca 2021).
77. <https://media.pink.rs/images/0e85cf41b-1cc4-66ee-f933-b25ed5cb9c0c/0,0,716,403/676>, (dostęp 2 marca 2021).
78. <https://seenthis.net/local/cache-vignettes/L397xH700/malevich-03jf66f-7d592.jpg>, (dostęp 2 marca 2021).
79. <http://www.artnet.com/Magazine/features/schjeldahl/schjeldahl7-16-2.asp>, (dostęp 2 marca 2021).
80. <https://www.imj.org.il/en/content/victory-over-sun-russian-avant-garde-and-beyond-8>, (dostęp 2 marca 2021).
81. <https://www.wikiart.org/en/kazimir-malevich/the-knifegrinder-1912>, (dostęp 2 marca 2021).

Postmodern memory. A study on aesthetics of the Eastern Europe

Abstract

The focus of this paper is on the Kazimir Malevich's suprematism, which is characterised by the concept of non-objectivity that has become a synonym for the Russian avant-garde. He was an artist whose sensibility and philosophy was primarily developed through an immediate experience, excitement, and reflection of painting. Non-objective aesthetics emerged for the first time as a basic nature of art, then it was raised to the universal substance of ontology and cosmology. Starting from the black, going through the coloured, and ending with the white scenery, the paintings of Malevich wield a significant relation to the Orthodox iconography in respect of its theory as well as theological and aesthetical background. While developing

a substantial geometry of the icon, he came up with the postmodern architecture rendered by fractal forms.

Malevich claimed that socialism was the last instance of modernism, whereby the next stage would require abandoning the objective art in favour of non-objectivity. The postmodern era, announced by Russian artists and philosophers, has raised novel tendencies of iconolatriy which make suprematism a prototype of the restoration that is taking place. It corresponds to an update of the memory in terms of arts that substantially relate to the iconographic issue. A coincidental transition towards the Russian socialism demonstrates the great significance of an aesthetico-political project.

Key words

iconography, Russian avant-garde, suprematism, non-objectivity, fractal geometry, architecture, postmodern era

Wola mocy w architekturze. Inspiracje Nietzscheańskie

Streszczenie

Po przedstawieniu swej interpretacji greckiej tragedii, w której współdziałają apolliniśkość i dionizyjskość, Nietzsche koncyptował całościową teorię sztuki, w której zasadniczą rolę odgrywa wola mocy. Coraz bardziej pociągała go też idea architektury jako sztuki tworzonej z woli mocy i obejmującej najwyższe dążenia człowieka. Można przyjąć, że w przestrzeni architektonicznej apolliniśkość jest pięknem, a dionizyjskość jest wzniosłością. Oba żywioły dialektycznie syntetyzują się w postaci woli mocy będącej najpotężniejszą formą żywiołowości. Właśnie ona powołuje do życia wielką sztukę, która wspiera człowieka w jego przeobrażaniu się w nadczłowieka. Aby ta przemiana ontologiczna doszła do skutku, obiekt architektoniczny musi być miejscem dającym człowiekowi możliwość odsunięcia się od zgiełku świata i swobodnego rozmyślenia nad sobą w perspektywie wieczności. Zadaniem, a właściwie szczególnym powołaniem, architekta jest projektowanie odpowiednich obiektów, które spełniałyby Nietzscheańskie kryteria wielkiej sztuki budowania.

Słowa kluczowe

architektura, piękno, wzniosłość, Nietzsche, apolliniśkość, dionizyjskość, wola mocy

Wprowadzenie

Estetyka Nietzschego wykracza poza dobrze znaną wykładnię greckiej tragedii, odwołującą się do żywiołowości apolliniśko-dionizyjskiej. W obrębie zagadnień dotyczących sztuki znajdują się też ważne rozważania na temat procesu twórczego w ujęciu fizjologiczno-psychologicznym. W późnej fazie twórczości Nietzschego centralną ideą filozoficzną stała się wola mocy, której działanie rozciąga się na całą sferę estetyki. W niniejszej rozprawie zamierzam wykazać, że myśliciel ten koncyptował teorię wielkiej sztuki na fundamencie swej wczesnej teorii estetycznej i że istotne znaczenie ma w niej architektura. Postaram się również przedstawić cele przyświecające projektowaniu obiektów, które odpowiadają tej wizji architektury jako sztuki obejmującej całokształt żywotnych spraw (nad)człowieka.

Wstępne założenia Nietzscheańskiego projektu architektonicznego

W swym pierwszym dziele *Narodziny tragedii* Nietzsche posłużył się pojęciami apolliniśkości i dionizyjskości. W opinii tego filologa klasycznego i filozofa, apolliniśkość dominuje w plastyce i epice, natomiast dionizyjskość w muzyce i liryce. W greckiej tragedii żywioły te są tak mocno wymieszane

ne, że czasem nie sposób ich rozróżnić albo wydaje się, że jeden z nich występuje w roli drugiego. Niemniej tragedia narodziła się z ducha muzyki i – jak Nietzsche dodaje – „muzyka Apollina była dorycką architektoniką w dźwiękach” (KSA 1, 33). Apollińsko-dionizyjskie współdziałanie przyczyniało się do zatarcia różnic między aktorami a widzami i do powstania poczucia jedności wszystkich uczestników spektaklu, dlatego młody Nietzsche uznał grecką tragedię za najdoskonalsze dzieło sztuki. Każda odgrywana na scenie tragedia była poświęcona Dionizosowi i właśnie ten bóg był jej głównym bohaterem. On też nadawał pewną aurę wzniosłości wszystkiemu, co się wówczas działo: „Kształt teatru greckiego przypomina samotną dolinę górską: architektura sceny wygląda niczym świetlany obraz z chmur, który uganiające się po górach Bachantki spostrzegają z wyżyny jako wspańnięte obramowanie, w którego środku zjawia się im obraz Dionizosa” (KSA 1, 60).

Pojęcia apollińskości i dionizyjskości pojawiają się nie tylko w *Narodzinach tragedii*. Odnajdujemy je również w innych tekstach Nietzschego, jak choćby w *Zmierzchu bożyszcz*, dziele należącym do późnej fazy jego twórczości. Zazwyczaj są one nierozłączne, aczkolwiek nietrudno zauważyć, że Nietzsche znacznie większą sympatią darzył dionizyjskość. Ona bowiem najlepiej reprezentuje życie, które jest ciągiem żywiołowo zachodzących przemian, podczas gdy apollińskość jakby odciąga człowieka od (co)dziennej rzeczywistości i przenosi w świat snu, tym samym zamykając go w ciasnych ramach iluzorycznie niezmiennego bytu. Wydaje się, że Grecy byli mocno zakorzenieni w tak rozumianym życiu. Ich kultura duchowa bazowała na misteriach i spektaklach dionizyjskich, z których pierwsze miały charakter religijny, a drugie artystyczny. Tę grecką specyfikę odzwierciedla też kultura materialna, gdyż wiele obiektów sakralnych wzniesiono ku czci Dionizosa. *Nota bene* Grecja była gęsto porośnięta winoroślą, która także symbolizowała Dionizosa. Wczuwając się w klimat doznań starożytnych Greków, Nietzsche uległ czarowi boga wina i, jak szczerze wyznał, w młodości „złożył z głęboką cziłą niewinną ofiarę” (KSA 11, 685) Dionizosowi. Jego fascynacja filozoficzno-religijną symboliką dionizyjską była odosobniona i właściwie zgoła wyjątkowa. W tym względzie nie miał naśladowców i okazało się, że zasadnie uważał się za „ostatniego ucznia i poświęconego bogu Dionizosowi” (KSA 5, 238).

Wprawdzie z inspiracji twórczością Nietzschego nie rozwinął się swoisty kult Dionizosa, ale w obrębie współczesnej estetyki bardzo spopularyzował się podział żywiołów na apolliński i dionizyjski. W różnych dziedzinach sztuki zaczęto mówić o prądach apollińskich i dionizyjskich. Tam, gdzie ma się do czynienia z racjonalnością, umiarem i porządkiem, wskazuje się na działanie apollińskości. Z kolei tam, gdzie występują czynniki irra-

cjonalne, brak umiaru i nieporządek, wskazuje się na działanie dionizyjskości. Tak oto wczesna teoria estetyczna Nietzschego, pierwotnie odniesiona do greckiej tragedii, zaczęła żyć własnym życiem i stała się teorią sztuki w ogóle, teorią opisującą różne zjawiska artystyczne w domenie poszczególnych sztuk. Zwolennikiem aplikowania wczesnej teorii estetycznej Nietzschego do opisu historii architektury jest Wojciech Kosiński. Porównując współistniejące w obrębie współczesnego modernizmu tendencje irracjonalne („nad-racjonalne”) w dekonstruktywizmie i racjonalne w minimalizmie, stwierdza on, że dekonstruktywizm ma charakter dionizyjski, gdyż jest niewymierny i ekspresjonistyczny, natomiast minimalizm ma charakter apolliński, ponieważ jest wymierny i odprężający (Kosiński, 2018, s. 36).

Idee apollińsko-dionizyjskie zaczęły też odgrywać istotną rolę w badaniach kulturoznawczych, czego przykładem jest transdyscyplinarne studium Tomasza i Ewy Drewniaków, poświęcone normatywnemu wymiarowi kultury. Jego autorzy, przywołując poglądy starożytnego dramaturga Eurypidesa i nowożytnego znawcy mitu matriarchalnego Johanna Jakoba Bachofena, pokazują, jak w kulturze greckiej funkcjonowało rozumienie erotyzmu męskiego (apollińskiego, duchowego, ojcowskiego, politycznego) i erotyzmu kobiecego (dionizyjskiego, cielesnego, macierzyńskiego, domowego). Zastosowana w tej pracy metodologia historyczno-filologiczno-filozoficzna pozwoliła odkryć istnienie apollińskości i dionizyjskości również w dotąd ukrytej, intymnej sferze życia starożytnych Greków i zobaczyć, jak żywiły te oddziaływały na pozostałe sfery ich życia (Drewniak, Smolka-Drewniak, 2015). Z pracy tej także wynika, że Nietzsche, znający teksty Eurypidesa i Bachofena, koncipował swoją teorię estetyczną jako szeroko zakrojoną teorię kultury, w której zjawiska estetyczne łączą się z wieloma innymi zjawiskami występującymi w sferze życiowej kreatywności człowieka, tworząc razem spójną konstrukcję teoretyczną. Pewnie zasadne byłoby określanie tej kompozycji filozoficznych poglądów Nietzschego mianem architektoniki estetyczno-kulturowej.

Mimo, iż we wczesnych tekstach Nietzschego pojawiają się pojęcia zaczerpnięte ze słownika sztuki budowania, wtedy jeszcze myśliciel ten nie wypowiadał się *explicite* na temat architektury. Dopiero w jednej z notatek z zakresu fizjologii sztuki, pochodzącej z późnego okresu twórczości i włączonej potem przez jego siostrę do kontrowersyjnej kompilacji *Wola mocy (Wille zur Macht)*, w punkcie szóstym zostaje poruszona nader ważna kwestia: „Pytanie: gdzie należy architektura” (KSA 13, 529). Z niejasnego kontekstu nie wyłania się jednak żadna odpowiedź. Na szczęście Nietzsche spróbował odpowiedzieć na to pytanie, przeprowadzając swoistą genealogię sztuki w *Zmierzchu bożyszcz*. Zauważa tam, że aktor, mimik, tancerz, muzyk i liryk są do siebie bardzo podobni. Wszyscy oni mają ten sam instynkt

i w zasadzie są jednością, tyle że wielość odrębnych specjalizacji rozdzieliła, a nawet doprowadziła do sprzeczności, ich profesje. Najdłużej w łączności trwali liryk z muzykiem, reprezentujący dionizyjskość oraz aktor z tancerzem, reprezentujący apollińskość. Po tej krótkiej systematyzacji głównych idei estetycznych Nietzsche stwierdza, że „architekt nie przedstawia ani stanu dionizyjskiego, ani apollińskiego; tutaj jest wielki akt woli, wola, która góry przenosi, upojenie wielkiej woli, które pragnie sztuki” (KSA 6, 118). W rozważaniach na temat sztuki i człowieka sztuki, podjętych w późnej fazie twórczości, występuje istotny filozoficznie motyw woli mocy. Profesja architekta urasta w nich do szczególnego powołania, mającego na celu wznoszenie budowli wyrażających tryumf nad ciężkością materii i poniekąd rzucającego wyzwanie przyrodzie z jej prawem grawitacji. Architekci odnajdują w sobie bogate pokłady mocy oraz czerpią moc od tych, którzy ich zatrudniają i wspierają w procesie twórczym. Potem moc ta przenika powstałe budowle i przejawia się wielkim stylem, żywo oddziałując na wszystkich, którzy mają z nią kontakt.

Szczególne znaczenie posiada niewielka notatka, którą Nietzsche sporządził na potrzeby swej przyszłej, nigdy niesfinalizowanej, całościowej teorii estetycznej: „Działanie sztuki przeciw poznaniu. W architekturze: wieczność i wielkość człowieka. W malarstwie: świat oka. W poezji: cały człowiek. W muzyce: jego uczucie – podziwiane, kochane, pożądane” (KSA 7, 109). Architektura została tu wyraźnie oddzielona od plastyki, wyeksponowana i powiązana z najwyższymi mocami twórczymi. Można przyjąć, że ma ona jakoś scalać plastykę, lirykę i muzykę. Wiążąc się z tymi sztukami, zarazem wznosi je ku czemuś najwyższemu, zwyczajnie nieosiągalnemu. Tym wznoszeniem wyraża potęgę człowieczeństwa, które z wolą mocy przekracza nawet granice czasowości i dosięga wieczności. Architektura przestaje być zwyczajną sztuką budowania i staje się „wielką architekturą kultury” (KSA 2, 228). Jako taka, jedna z sobą nawet przeciwstawne moce, nie tłumiąc i nie uciskając żadnej z nich, lecz – akurat na odwrót – pozwalając im jeszcze bardziej się wzmacniać. Nietzsche uważa, że nadchodzi właściwa epoka architektury, w której znowu będzie się budowało dla wieczności, tak jak czynili to Rzymianie (KSA 9, 135). Właśnie oni powołali do życia „najbardziej godne podziwu dzieło sztuki w wielkim stylu” (KSA 6, 246). Przedtem nie budowano na tak dużą skalę obiektów użyteczności publicznej *sub specie aeterni*. Ponadto wiekopomnego zamysłu architektonicznego nie byli w stanie zniweczyć nawet źli cesarze. Niezależność od złej woli pojedynczych osób jest cechą rzymskiej architektury i zarazem „pierwszą zasadą wszelkiej wielkiej architektury” (KSA 6, 246).

Nietzsche chciałby, żeby współczesne budowle znowu stały się imponującymi konkretyzacjami woli mocy, ale także były miejscami, w których człowiek może reflektować nad własnym życiem. Poszukując odpowiednich wzorców ponadczasowej sztuki architektonicznej, zwrócił również uwagę na znane mu od dawna i zawsze podziwiane wille w Genewie. Doskonale wkomponowane w krajobraz, odzwierciedlają potrzebę przekroczenia granic skończoności i osiągnięcia wieczności. W tych solidnie wykonanych obiektach, otoczonych wyśmienitymi ogrodami i tarasami, wyczuwa się duchową obecność wielu pokoleń dzielnych ludzi, którzy nie zamierzali ulec nicestwiałej presji czasu: „Oni żyli i chcieli dalej żyć – to mówią mi swoimi domami, zbudowanymi i przyozdobionymi na stulecia, a nie na przelotną chwilę” (KSA 3, 531). W 280. paragrafie *Wiedzy radosnej*, zatytułowanym *Architektura poznających*, myśl Nietzschego wybiega ku przyszłym budowlom, które będą zaspokajać (nad)ludzką potrzebę percypowania wieczności. Zwłaszcza w dużych miastach, pełnych codziennego zgiełku, powinny powstać przestronne gmachy o wysokich sklepieniach, w których można się wyciszyć i kontemplować sprawy o najwyższym znaczeniu. Nie powinno w nich zabraknąć krużganków pozwalających zażywać ruchu w trakcie rozmyślań. Podobnym celom mają służyć przylegające do budynków ogrody, aczkolwiek one symbolicznie wyrażają również ideę chodzenia własnymi drogami, bycia poza głównym nurtem życia publicznego. Tak więc te całościowo pojęte obiekty architektoniczne powinny wyrażać „wzniosłość namysłu i chodzenia uboczem” (KSA 3, 524).

Architektura zdaje się być sztuką, za sprawą której twórca człowiek tak bardzo zgłębia rzeczywistość, że nawet ją transcenduje. Patrząc z tego punktu widzenia, jest ona pokrewna religii, zwłaszcza w jej mistycznym wydaniu. Tu i tam radykalnie przekracza się bowiem granice możliwego (do) poznania. Niejako przy okazji owo zgłębianie jest pięciem się wzwyż ku niebu, wykraczaniem ku ontycznej nieskończoności i wieczności. Duchowe dzieło religijne i materialne dzieło architektoniczne wyraża szczytową postać ludzkiej albo już nadludzkiej kreatywności. Wydawać by się mogło, że wszystkie istotne cechy sławionej przez Nietzschego architektury mają kościoły, jednak Nietzsche traktuje je z rezerwą. Dla niego są to domy Boga, „strojne przybytki nadświatowego obcowania” (KSA 3, 524), w których kapłani z wielkim patosem powagi sprawują władzę nad ludzkimi duszami. Zamierza on przerwać monopol duchownych na rozmyślanie i uniezależnić *vita contemplativa* od *vita religiosa*. Również ludzie niereligijni czy wręcz bezbożnicy, w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, powinni mieć prawo do kontemplacji. Mają być oni przede wszystkim niezależni od wszelkich autorytetów, tak aby potrafili słuchać samych siebie i „swoimi

myślami myśleć mogli” (KSA 3, 524). Nietzsche stwierdza, że „chcemy przechadzać się w sobie, chodząc po tych salach i ogrodach” (KSA 3, 524).

W imię zachowania duchowej i artystycznej wolności Nietzsche dystansuje się także od wszystkiego, co choćby kojarzy się i trąca religijnością chrześcijańską. Nie poważa między innymi tak powszechnie cenionych dzieł sztuki, jak choćby „*Divina commedia* [Boska komedia Dantego – HB], obrazy Rafaela, freski Michała Anioła, katedry gotyckie” (KSA 2, 180). Twórcy tych dzieł służyli Bogu lub ludziom Kościoła, a przez to zniesławiali prawdziwą sztukę. Z iście antychrześcijańską zapalczywością Nietzsche krytykuje również Davida Friedricha Straussa, który wprowadzie odrzucił wiarę w boskie pochodzenie Biblii i w boskość Jezusa Chrystusa, a nawet w jego istnienie, ale ostatecznie pozostał wierny religii, ponieważ cenił chrześcijańską moralność. Jego zdaniem, Strauss odgrywa rolę „architekta metafizycznego” (KSA 1, 199), który chce na powrót zbudować rozpadły świat dawnych ideałów, wykorzystując do tego celu bezwartościowe już prefabrykaty. Nie ma on odwagi, by spojrzeć prawdzie w oczy i przyjąć do wiadomości, że *universum* jest puste, zimne i pozbawione włodarza. Nietzsche powątpiewa w jego moce twórcze, w to, czy „jest on zdolny zbudować swój gmach jako pisarz i czy rozumie się rzeczywiście na architekturze książki” (KSA 1, 209). Można przyjąć, że terminologia użyta w krytyce Straussa jest nieprzypadkowa. Nietzsche rozmyślał o architekturze, dlatego w różnych jego tekstach odnajdujemy słownictwo charakterystyczne dla sztuki budowania.

Syntetyczne ujęcie Nietzscheańskiego myślenia o architekturze

Nietzsche był radykalnym myślicielem, niebojącym się szafować największymi ideami filozoficznymi, religijnymi i artystycznymi. Interpretując jego poglądy, także należy wykazać się odwagą i śmiało rozwijać zwłaszcza te myśli, które przekazał nam jedynie w formie załączkowej. W ten sposób można współdziałać z nim w projektowaniu całościowej koncepcji estetycznej, ściśle powiązanej ze sztuką budowania. Nie zawsze jednak podchodzono konstruktywnie do Nietzscheańskich poglądów. Bywało, że je bagatelizowano albo próbowano je „odwracać”, tak jak on wcześniej „odwrócił” platonizm. Ze względu na rzetelność badawczą, należy wspomnieć, że Ryszard Wagner opowiedział się przeciw dionizyjskości. W opinii wybitnego twórcy dramatu muzycznego (*Musikdrama*), realizującego założenia całościowego dzieła sztuki (*Gesamtkunstwerk*), wyrazicielem ducha Grecji, ukonstytuowanego na poczuciu twórczej wolności, był Apollo. Wagner mówił o nim jako o „właściwym naczelnym i narodowym bogu plemion helleńskich”, który stał się w Grecji „wykonawcą woli Zeusa, (...) samym ludem greckim” (Wagner, 1904, s. 6). Współcześnie po stronie Wagnera, a więc i po stronie

apolliniśkości, stanął także Giorgio Colli. Włoski filolog klasyczny i tłumacz dzieł Nietzschego z pewną dozą niekonsekwencji stwierdza jednak, że „Nietzsche znał tylko część świadectw historycznych dotyczących kultu Dionizosa, potrafił jednak z zaskakującą przenikliwością dopełnić i rozważyć znaczenie boga w jego totalności” (Colli, 1994, s. 83). Trudno oprzeć się wrażeniu, że Wagnerowi i Colliemu zabrakło Nietzscheańskiego radykalizmu. Obaj myśliciele woleli wypowiadać poglądy zgodne z duchem chrześcijaństwa, które preferuje apolliniśkość, a nawet – rzecz jasna, jedynie w sferze kulturowej – skłonne jest porównywać Jezusa z Apollem. Tak oto bóg słonecznej harmonii, piękna i umiaru przyćmił boga rozpasanego, który w czerpaniu życia pełnymi garściami i we wznoszeniu się na wyżyny istnienia nie znał żadnej miary.

O ile Wagner i Colli nie podeszli do poglądów Nietzschego konstruktywnie, o tyle opozycję między nimi a Nietzschem można zinterpretować konstruktywnie. Punktem wyjścia tego przedsięwzięcia, mającego za główny cel rozwinięcie Nietzscheańskiej idei wielkiej sztuki, będzie już niemal klasyczny podział sztuk na apolliniśkie i dionizyjskie. Warto od razu opatrzyć go komentarzem, że pierwsze z wymienionych sztuk mają charakter statyczny, a drugie – dynamiczny czy też ekstatyczny. Stąd pierwsze kojarzą się z pięknem, które spokojnie percypujemy, by do woli napawać się doskonałością samego dzieła, natomiast drugie kojarzą się ze wzniosłością, która zwykle oddziałuje z tak dużą mocą, że jakby wytrąca nas ze stanu estetycznej równowagi i przenosi w inny wymiar istnienia. Inaczej mówiąc, apolliniśkie piękno koncentruje nas na samym dziele, a dionizyjska wzniosłość nas dekoncentruje i poprzez dzieło odnosi do czegoś innego, wyższego i prawie niepojętego.

Kant miał rację, gdy twierdził, że wzniosłość wywołuje wzruszenie (*Rührung*) (Kant, 2006, s. 141, 165, 173), podziw (*Bewunderung*) lub szacunek (*Achtung*) (Kant, 2006, s. 165, 197) i wiąże się z ideą nieskończoności (*Unendliche*) (Kant, 2006, s. 173). Jego zdaniem, uczucie wzniosłości wyraża się poruszeniem umysłu, podczas gdy w przypadku piękna pojawia się tylko spokojna kontemplacja (*ruhige Kontemplation*) (Kant, 2006, s. 168). Jest znamienne, że Kant w swej głównej rozprawie o estetyce potrafił z wielką precyzją analizować poszczególne kategorie piękna, podczas gdy wzniosłość wymykała się jego ścisłym analizom. W rezultacie napisał niewiele o wzniosłości, a chcąc jakoś ją stematyzować, zajął się różnymi aspektami sądu smaku, pojęciem sztuki i różnymi rodzajami sztuki. Nie jest to krytyka Kantowskiej *Krytyki władzy sądu*. Problem tkwi raczej w enigmatycznych własnościach samej wzniosłości, o której niełatwo jest coś konkretnego powiedzieć w ramach racjonalnego dyskursu. Wydaje się, że wzniosłość jakby skrywa się za pięknem, a to podsuwa myśl, że piękno

i wzniosłość można pojmować na wzór Heideggerowskiej różnicy ontologicznej między bytem a byciem bytu. Piękno, tak jak byt, występuje na pierwszym planie. Widzimy, że określony przedmiot istnieje, a więc jest bytem, i widzimy, że został on tak ukonstytuowany, że jest piękny. Bycia bytu i wzniosłości pięknego przedmiotu jednak nie widzimy. Wynikałoby stąd, że odgrywają one podrzędną rolę, gdyż bycie i wzniosłość nie mogłyby istnieć bez bytu i piękna, jednak – akurat na odwrót – bycie dookreśla i dopełnia byt, podobnie jak wzniosłość dookreśla i dopełnia piękno, tak więc *de facto* bycie i wzniosłość odgrywają kluczową rolę ontologiczną i estetyczną.

Powyższe wykładnie są zasadne, a ponadto sugestywne, ale jeszcze nie są wystarczające. Brakuje w nich bowiem istotnego dla Nietzschego czynnika mocy. Proponuję, żeby apollińskość i dionizyjskość traktować jako przeciwstawne żywioły estetyczne, które splatając się z sobą, tworzą jakościowo nową formę żywiołowości, formę przepojoną Nietzscheańską wolą mocy i tożsamą z oczekiwaną przez tego myśliciela wielką sztuką. Zasadą powstawania tak rozumianej sztuki jest dialektyka Hegłowska, w której występują sprzeczności wzajemnie się znoszące w taki sposób, że ich synteza jest tworem jakościowo nowym. Skojarzenie poglądów Nietzscheańskich z Hegłowskimi może budzić wątpliwości, gdyż Nietzsche uzewnętrzniał niechętnie nastawienie do filozofii idealistycznej, co potwierdza jego radykalna krytyka poglądów Platona. Jednak należał on do myślicieli XIX-wiecznych i tak samo jak oni pozostawał pod przemożnym wpływem wielkiego niemieckiego dialektyka, nawet nie zdając sobie z tego sprawy. W wielu aspektach jego filozofia życia ma charakter idealistyczny, a niektóre z jego ważnych idei wyraźnie przypominają Hegłowską dialektykę. Dobrym tego przykładem jest idea trzech przemian ducha, zawarta w *Tako rzecze Zaratustra* (KSA 4, 29-31). Wyraża ona dialektyczną potrzebę przemiany od wielbłąda, przez lwa do dziecka. Wielbłąd symbolizuje pasywną postawę przyjmowania wszelkich ciężarów życiowych (teza), lew – aktywną postawę uwalniania się od tych ciężarów (antyteza), a dziecko – pasywno-aktywną postawę afirmowania życia we wszelkich jego przejawach i kreatywnego, ujętego w formule zabawy, tworzenia świata (synteza). Nietzscheańskie dziecko, mające cechy przyszłego nadczłowieka, jest pełnym mocy twórcą, który, jak można mniemać, jest uwrażliwiony na piękno i odczuwa w sobie potrzebę wzniosłości.

Nietzsche był myślicielem transdyscyplinarnym. Jego pierwsze dzieło „estetyczne” nie zadowoliło filologów, ponieważ zawierało treści im dotąd nieznane, w ich opinii nienaukowe. Inspiracją dla Nietzschego były przepastne idee filozoficzne i religijne, psychologiczne i fizjologiczne. Chciał on skorzystać z dostępnego arsenału wiedzy, aby pokazać, że nieskończonego bogactwa życiowych możliwości nie da się ująć w proste maksymy. Należy

raczej rzucić się wir poznania, jak w nurt bystrej rzeki albo jak na głęboką wodę bezkresnego oceanu. Opowiadając się za dionizyjskością, Nietzsche preferował też doznania cielesne, które zawierały wiedzę bezpośrednio uzyskaną, nie zapośredniczoną przez intelekt posługujący się sztywnymi konstrukcjami logicznymi. Swoje rozważania na temat sztuki sytuował w obszarze „psychologii artysty” (KSA 6, 116) lub „fizjologii sztuki” (KSA 12, 284). Wola mocy jest natury cielesnej i manifestuje się upojeniem (*Rausch*), ale szeroko pojęta cielesność (wielki rozum) zawiera w sobie racjonalność (mały rozum) (KSA 4, 39), tak więc wola ukierunkowana na wzrastanie mocy nie jest czynnikiem irracjonalnym. Co ciekawe, najwyższą formę rozumności Nietzsche dostrzegał w dziele artysty (KSA 8, 36), zatem także proces twórczy musi mieć znamiona działania racjonalnego. Dzięki udziałowi woli mocy sztuka oddziałuje wzmacniająco zarówno na jej twórcę, jak i na jej odbiorcę (KSA 13, 296). W sztuce, która jest syntezą elementów apollińskich i dionizyjskich, moc musi urastać do najwyższych możliwych rozmiarów.

Spróbujmy zobaczyć, jak mogłaby funkcjonować „syntetyczna”, wielka sztuka na przykładzie architektury. Czynnikiem apollińskim, który ją określa, jest klasycznie rozumiane piękno. Marcus Vitruvius Pollio pisze, że starożytni architekci przy wznoszeniu budowli priorytetowo traktowali jej trwałość, celowość i piękno. Te trzy własności nazywane są też Witruwiańską triadą (Stachurski, 2018, s. 78). Można uznać, że trwałość i celowość są własnościami pragmatycznymi obiektu, natomiast piękno jest jego własnością estetyczną. Piękno pojawia się wtedy, gdy uwzględniono wiele szczegółowych zasad projektowania, spośród których, jak sądzę, na pierwszy plan wysuwają się symetria i ściśle związana z nią eurytmia. Z tekstu rzymskiego podręcznika budownictwa wynika, że piękno polega na symetrycznym układzie konstrukcji i na „właściwym zestawieniu poszczególnych członów” (Witruwiusz, 1956, s. 15), tj. na zachowaniu odpowiednich stosunków między wysokością, szerokością i długością elementów budowli. Najpiękniejsze obiekty architektoniczne powstawały z uwzględnieniem doskonałych proporcji przedstawionych w *Homo Quadratus* Leonarda da Vinci. Dla architektów był on wzorem złożoności, podczas gdy szerokość palca, stosowana w kanonie Polikleta, była wzorem prostoty pięknego dzieła. W jednym i drugim przypadku klasyczne rozumienie piękna jest antropocentryczne, co nie powinno dziwić, zważywszy, że sztuka, a zwłaszcza sztuka budowania, tworzona jest przez człowieka dla człowieka. Nietzsche odrzucił koncepcję sztuki dla sztuki, w której przejawia się dehumanizm i dochodzi do deformacyjnego „zniesławienia realności” (KSA 12, 572). Jego ideałem jest „sztuka dla artystów, *tylko dla artystów!*” (KSA 6, 438), przy czym tak zwanych odbiorców sztuki także zaliczał do artystów, wzoru-

jąc się na greckiej tragedii, w której wszyscy uczestnicy artystycznego spektaklu zlewali się w jedną, artystycznie pobudzoną zbiorowość.

Poczucie jedności powstaje wtedy, gdy czynnik dionizyjski uwzniośli uczestników spektaklu lub użytkowników budowli. Dla Nietzschego mistrzami uwznioślenia byli Grecy, którzy potrafili wywoływać ekstazę wielkimi masami obiektów. Inne narody usiłowały wyrażać wzniosłość w mniej subtelny sposób, posługując się dużymi masami obiektów i dużą ich liczebnością. Nietzsche uważa, że dobrymi przykładami wzniosłej architektury są Ateny, Paestum i Pompeje (KSA 3, 151). Można stąd wnioskować, że Rzymianie przejęli po Grekach rzadką umiejętność uwznioślenia za pomocą lekkich konstrukcji architektonicznych. One to wprowadzają ludzi w stany ekstatyczne, to znaczy doświadczające wzniosłości osoby wyczuwają, że zastosowane rozwiązania statyczne zawieszają konwencjonalne rozumienie stabilności, że zamiast trwale opierać się na umieszczonych w ziemi fundamentach, budowla jakby wyrывa się z ziemi i szybuje ku niebu.

We wczesnej fazie twórczości Nietzsche zawarł myśl, że poprzez sztukę wypowiada się „praartysta świata (*Urkünstler der Welt*)” (KSA 1, 48). Być może jest on tożsamy z Wielkim Architektem, który u Platona był stwórcą świata, chociaż Nietzsche łączył go ogólnie z bliżej nieokreśloną siłą lub wolą leżącą u podstaw wszelkiego jestestwa. W tym ujęciu sztuka jawi się jako nieziemski, kosmiczny fenomen. Ziemscy architekci nie są prawdziwymi twórcami sztuki budowania, ale jedynie wyrazicielami twórczych mocy tajemniczej woli (KSA 1, 47). Młody Nietzsche uważał, że sztuka jest „artystyczną zabawą, w którą wola w wiecznej pełni swej radości, bawi się sama z sobą” (KSA 1, 152). Potem jednak zrewidował swoje poglądy, czego wyrazem jest zwrot w myśleniu, przebiegający od natury do człowieka. Nie widział w niej już prapodłoża zjawisk, zagadki istnienia i tajemniczego kolorytu stawania się bytu. Natura sama w sobie jest pozbawiona artyzmu, „im bardziej odczłowieczamy naturę, tym bardziej staje się dla nas pusta i bez znaczenia” (KSA 8, 458). Sztuka jest tworzona przez ziemskich artystów i ma być „szydercza, lekka, przelotna, niezależna od bogów (*göttlich unbegelligte*)” (KSA 6, 438). Niemniej ma to być „bosko-artystyczna sztuka, która jak czysty płomień rozpala się ku bezchmurnemu niebu!” (KSA 6, 438). Powołaniem architektów jest projektowanie takich budowli, w których ludzie będą doświadczać wzniosłości i będą wyrastać ponad samych siebie, antycypując swe przyszłe nadczłowieczeństwo. Wzniosła sztuka budowania jest mierzeniem się z boskością albo wyrazem woli nadania ludziom cech boskich. Szeroko pojęta boskość jest zaś (s)twórczą wszechmocą, a więc kulminacją woli mocy.

W dialektycznym rozwoju człowieka ku nadczłowiekowi liczy się tylko wielka sztuka, która zajmuje się wielkimi sprawami i czyni człowieka wielkim. W starożytności taką sztuką była grecka tragedia. Dzisiaj jej miejsce może zająć sztuka budowania, ponieważ ona również ma ambitne założenia i służy wyższym celom. Wzniosły obiekt architektoniczny poniekąd jest sceną, na której rozgrywa się dramat współczesnego człowieka, rozdartej między ziemią a niebem, między zwyczajnym człowieczeństwem a nadczłowieczeństwem. Aby jeszcze bardziej wzmocnić oddziaływanie tego obiektu, warto uzupełnić go klasycznymi formami artystycznymi. Niech jego mury zdobi apollinińska plastyka, a w jego wnętrzu rozbrzmiewa dionizyjska muzyka. Współdziałanie jednej z drugą doda współczesnemu dramatowi greckiego poczucia jedności. Tak oto w czasie teraźniejszym przeszłość zostanie konstruktywnie wyzyskana dla przyszłości i stanie się zaczątkiem wieczności. Tworząc w perspektywie wieczności, nieustannie syntetyzuje się apollinijskie piękno z dionizyjską wzniosłością, a przez to jakby (w)znosi się te antytetyczne żywioły (*Aufhebung*), by uzyskać jakościowo najwyższą, przepełnioną mocą sztukę. Realizując swój artystyczny zamysł, Nietzsche posługiwał się filozofią jako odpowiednim narzędziem ekspresji. Uzasadnił to następująco: „Filozofia jest niezbędna do *tworzenia*, ponieważ *wprzęga wiedzę* w artystyczną koncepcję świata i przez to ją uszlachetnia” (KSA 7, 436). Architektom również powinno zależeć na uszlachetnianiu sztuki budowania. Tam, gdzie krzewi się szlachetność, tam moc oddziałuje w słusznej sprawie i zawsze łączy, a nie dzieli.

Próba konkretyzacji Nietzscheańskiej idei architektury jako wielkiej sztuki

Chcąc urzeczywistnić przedstawioną przez Nietzschego wizję architektury, trzeba by projektować obiekty o smukłej, lekkiej konstrukcji, które śmiało pięłyby się w górę, ale miały mocne fundamenty, głęboko sięgające w głąb ziemi. Nadczłowiek bowiem, mimo iż wyrasta ponad przeciętność, w tym także ponad swoją własną ludzką małość, i chce mierzyć się z bogami, jest mocno zakorzeniony w ziemi i ma pozostać wierny Ziemi, będąc jej sensem czy też panem (*Sinn der Erde*) (KSA 4, 14; 4, 99). W użytkowanym przez siebie obiekcie musi on mieć możliwość swobodnego rozmyślenia, niezmaconego zgłębieniem świata, także w przenośnym tego słowa znaczeniu. Jak by powiedział Heidegger, musi to być jego schronienie (*Unterkunft*) (Heidegger, 2000, s. 147), w którym czułby się swojsko i naprawdę u siebie. Ponadto, wspomniany obiekt powinien być otoczony terenem zielonym (parkiem lub ogrodem), pozwalającym prowadzić rozmyślenia w trakcie przechadzania się. Najlepiej, gdyby na tym terenie znajdował się ganek spa-

cerowy, wzorowany na greckiej stoi. Nie wydaje się, żeby udało się stworzyć jakiś uniwersalny projekt, który byłby potem adaptowany do lokalnych uwarunkowań krajobrazowych czy geologicznych. Nietzsche wielokrotnie wspominał o bogactwie życiowych możliwości i dlatego trzeba by przygotować równie bogatą ofertę projektów, które odzwierciedlałyby twórczą moc życia i twórczą wolę architekta. Wśród nich powinny znaleźć się takie, które (a) priorytetowo traktują możliwość zatopienia się w kontemplacji lub udział w jakiejś formie parareligijnej obrzędowości, (b) łączą możliwość kontemplowania ze zdobywaniem nowej wiedzy i udziałem w dyskursie światopoglądowym oraz (c) pozwalają na samotne lub rodzinne spędzanie czasu w warunkach pełnej prywatności.

Wbrew *explicite* wyrażonej przez Nietzschego niechęci do korzystania z istniejących obiektów kultu religijnego, należy rozważyć, czy to stanowisko jest zasadne. Wiadomo przecież, że historycznie rzecz biorąc, wiele obiektów architektonicznych pełniło różne funkcje i było w różny sposób wykorzystywanych przez swych właścicieli. Pierwsi chrześcijanie w ogóle nie mieli jeszcze własnych kościołów i kult religijny sprawowali w katakumbach. Gdy zaczęły powstawać pierwsze kościoły, to ich architektonicznym wzorem były mykeńskie i greckie budynki świeckie – megaron i bazylika. Nierzadko także przejmowano pogańskie świątynie i adaptowano je do potrzeb chrześcijańskich albo podczas budowy wykorzystywano elementy rozbieranych lub zrujnowanych świątyń pogańskich. Z tego względu można mówić o transreligijności lub o wyznaniowym uniwersalizmie obiektów sakralnych. Autorzy filmu dokumentalnego *Geheimes Rom. Der Petersdom*, nakręconego przez Stanisława Kralanda w 2019 roku, twierdzą, że nawet najbardziej prestiżowa budowla Kościoła katolickiego, jaką jest Bazylika św. Piotra w Rzymie (fot. 1), zawiera w sobie pogańskie komponenty. Gdy papież Juliusz II zlecał rozebranie grożącej zawaleniem starej bazyliki i powierzał zbudowanie nowej Donato Bramantemu, to kierował się przekonaniem, że należy schrystianizować pozostałości pogaństwa w murach świątyni chrześcijańskiej. Z jego polecenia nie tylko zabudowano w murach nowej bazyliki kamienne bloki pochodzące ze świątyń pogańskich, ale także podczas projektowania kopuły wzorowano się na kopule Panteonu – budowli tak majestatycznej, że uważanej w tym czasie za dzieło szatana. Papież chciał, aby Bazylika św. Piotra była jeszcze większa i znacznie bardziej imponująca. Taką też w renesansie się stała, tyle że jej budowa, powiązana ze sprzedawaniem odpustów, zapoczątkowała reformację i doprowadziła do podziału Kościoła.

Transreligijny charakter ma nie tylko najważniejsza świątynia Zachodu, ale również, a nawet w znacznie większym stopniu, największa świątynia Wschodu. Kościół Mądrości Bożej (Hagia Sophia) w Konstantynopolu

(fot. 2) przeszedł reorientację doktrynalną, kiedy to z polecenia cesarza Leona III Izauryjczyka, wspierającego ikonoklastów, zniszczono umieszczone w nim wizerunki Jezusa Chrystusa, Matki Boskiej i wielu świętych. Potem w absurdalny sposób został zbezczeszczony i obrabowany przez rycerzy biorących udział w IV krucjacie, ale z czasem znowu pojawiły się w nim wizerunki Jezusa, Marii i świętych. Następnie, po zdobyciu Konstantynopola przez Turków osmańskich, został wyremontowany, dobudowano do niego cztery minarety i stał się meczetem. Tym razem nie zniszczono, tylko zamalowano nieakceptowane przez muzułmanów wizerunki, pozostawiając jedynie mozaikę przedstawiającą Marię. W kolejnym etapie historii zamieniono ten kościół w muzeum, a ostatnio, z woli prezydenta Turcji Recep Erdoğana, ponownie stał się meczetem. Faktem jest, że liczne kościoły, w tym kościoły o szczególnie dużym znaczeniu dla wspólnoty wierzących, nierzadko okresowo służyły lub nadal służą innym, niż religijne, celom. Współcześnie, w dobie szerzącej się laicyzacji życia w Europie i Ameryce, takie przekształcenia funkcjonalne są formą ratowania ich przed doszczętnym zniszczeniem. Z publikacji Allana Woodsa wynika, że prym wiedzie w tym kanadyjska prowincja Québec, gdzie między innymi zamieniono Église Saint-Esprit w Limoilou (zbudowany w 1930 roku) w szkołę cyrkową (The Quebec Circus School) – fot. 3-4, Église Christ-Roi w Sherbrooke (zbudowany w 1940 roku) w halę wspinaczkową – fot. 5, Église Sanctuaire du Rosaire et de Saint-Jude w Montrealu (zbudowany w 1905 roku) w siłownię – fot. 6, Église du Très-Saint-Rédempteur w Montrealu (zbudowany w 1927 roku) w restaurację (Chic Resto Pop) – fot. 7, Église Saint-Luc w La Motte (zbudowany w 1937 roku) w wielofunkcyjną świetlicę – fot. 8 i Église Saint-Pierre-Apôtre w Joliette (zbudowany w 1953 roku) w bibliotekę – fot. 9 (Woods, 2015).

Można przypuszczać z dużą dozą pewności, że Nietzsche, po zrewidowaniu swego bezkompromisowego nastawienia do chrześcijaństwa i jego dorobku kulturowego, bez trudu zaakceptowałby takie obiekty sakralne i posakralne, nawet gdyby nie odpowiadały one w pełni jego oczekiwaniom. Lou Andreas-Salomé wspomina o swym pierwszym spotkaniu z Nietzschem, do którego doszło w 1882 roku w bardzo niecodziennych okolicznościach w Bazylice św. Piotra w Rzymie. Salomé siedziała wówczas z Paulem Rée w konfesjonale i pomagała mu w nanoszeniu poprawek do manuskryptu przyszłej książki. Nietzsche przysiadł się do nich i już po chwili był pod tak wielkim wrażeniem nowo poznanej młodej kobiety, że wypowiedział nader znamienne zdanie: „Z jakich gwiazd spadliśmy tu na siebie?” (Andreas-Salomé, 1951, s. 80). Kontekst tego spotkania i jego duchowa aura nosi znamiona niemal mistyczne i transcendentne. Nieco więcej frywolności pojawia się dopiero w filmie biograficznym *Lou Andreas-Salomé*, po-

wstałym w 2016 roku w reżyserii Corduli Kablitz-Post. To bardzo ambitne i z wielkim rozmachem stworzone dzieło kinematograficzne dodaje pikanterii spotkaniu trojga intelektualistów-ateistów. Po wstępnej prezentacji Nietzschego Salomé przesiada się bowiem w miejsce normalnie zarezerwowane dla spowiednika i wysłuchuje wynurzeń obu panów. Wydaje się, że potrzebują oni swego rodzaju sakramentalnej oprawy dla intymnej wymiany myśli. Poufność przechodzi tu w poufałość i uwzniośla relację zażyłości między Nietzschem, Salomé i Rée. Wszystko to dzieje się w zadziwiająco swobodny i naturalny sposób. Nie wiemy na pewno, czy w rzeczywistości doszło do takiego spotkania, a jeżeli doszło, to czy przebiegało akurat w takiej konwencji. Gdyby jednak film przedstawiał prawdziwe wydarzenie z życia Nietzschego, to dobrze korelowałoby ono z jego wizją architektury jako sztuki wznoszącej człowieka na wyższy poziom istnienia, na którym wielkie rzeczy dzieją się w zgoła oczywisty i niewymuszony sposób.

Abstrahując od niegdyś głoszonej błędnej tezy, że filozofia Nietzschego stoi u podstaw wielkiej ideologii krzewiącej polityczną wizję nadludzi jako przyszłej rasy panów, warto jednak zastanowić się, czy Nietzsche przychylnym okiem spoglądał na architektoniczne projekty nazisty Alberta Speera i urbanistyczną koncepcję Germanii. Wydaje się to mało prawdopodobne choćby ze względu na olbrzymie rozmiary i równie olbrzymi ciężar projektowanych obiektów. Nietzsche był zwolennikiem architektonicznej lekkości, która jest jednym z warunków możliwości zaistnienia wzniosłości. Tymczasem na przykład Wielka Hala (Große Halle, Halle des Volkes) – fot. 10, zajmująca centralne miejsce w tym niecodziennym i kontrowersyjnym przedsięwzięciu, miała pomieścić do 180 tysięcy osób, przez co byłaby wyrazem budowlanej gigantomanii. Nie wiadomo, jak w ogóle udało się rozwiązać wiele problemów technicznych, związanych z funkcjonowaniem tak dużego obiektu. Stworzenie w nim właściwej atmosfery spokoju i wyciszenia, umożliwiającej przeprowadzanie rozmyślań byłoby chyba zadaniem niewykonalnym. Zapewne Nietzschemu również nie przypadłyby do gustu socrealistyczne obiekty, projektowane i budowane pod dyktando władz sowieckich, jak choćby nigdy nie urzeczywistniony w finalnej postaci Pałac Rad w Moskwie (Дворец советов) – fot. 11. Swym monumentalizmem miały one konsolidować masy proletariatu i czynić je posłusznymi partii komunistycznej. Założenia tych projektów architektonicznych są egalitarne, podczas gdy Nietzsche był zwolennikiem elitaryzmu. Architekci tej epoki przy koncipowaniu budowli na pewno nie uwzględniali potrzeby wewnętrznego wyciszenia człowieka i przeprowadzania głębokiego namysłu nad jednostkowo pojętym bytem ludzkim, który przezwyciężając własne słabości i przywiązanie do szkodliwych ideologii wznosiłby się ku swemu własnemu, antycypowanemu nadczłowieczeństwu. Z pewnymi zastrzeże-

niami można by powiedzieć, że pryncypialnym założeniem filozoficznym Nietzschego znacznie bardziej odpowiada Piramida Słońca ze świątynią na jej szczycie – fot. 12, znajdująca się w Teotihuacán, prekolumbijskim miejscu odnalezionym i tak nazwanym przez Azteków. Tworzone wedle tego wzoru Nietzscheańskie obiekty architektoniczne byłyby nowoczesnymi miejscami do rozmyślań – miejscami, w których ludzie stają się bogami.

Żywotne potrzeby *homo duplex*, człowieka rozdartego między *sacrum* a *profanum*, dobrze zaspokajają budowle hybrydowe. Znakomitym tego przykładem jest kompleks *Paulinum* na terenie Uniwersytetu w Lipsku, pełniący funkcję kościoła i auli uczelnianej – fot. 13-16. Został on zaprojektowany przez holenderskiego architekta Ericka van Egeraata i oddany do użytku w 2010 roku. W miejscu tym odprawiane są nabożeństwa ewangeliczne, udzielane śluby, prowadzone wykłady naukowe i popularyzujące wiedzę, organizowane spotkania krzewiące kulturę i sztukę oraz służące duchowemu rozwojowi człowieka. Obiekt ten posiada nowoczesną infrastrukturę techniczną i informatyczną, przez co jest łącznikiem między tradycją a nowoczesnością. Thomas Schmidt-Lux zauważa, że koncepcja budowli hybrydowych wychodzi naprzeciw potrzebie integrowania tego, co religijne, z tym, co świeckie. Wykracza ona poza ideę autonomicznego istnienia obu sfer, a także rozbudowywania jednej ze sfer elementami drugiej (np. obiekt handlowy lub leczniczy z kaplicą) (Schmidt-Lux, 2017, s. 121). Faktycznie, tutaj religijność nierozłącznie splata się ze świeckością, poniekąd uniwersalizując najwyższe wartości ludzkiego świata. Émile Durkheim, Rudolf Otto i Mircea Eliade wskazywali jeszcze na dwoistość ludzkich potrzeb, podczas gdy Nietzsche swą filozofią nadczłowieka, przejmującego rolę Boga lub bogów, otwiera możliwość całościowego ujmowania ludzkiej natury i tworzenia obiektów architektonicznych, które z nią w pełni korespondują. Oczywiście dla tego myśliciela religijność, jeżeli takim pojęciem określać najgłębsze potrzeby duchowe człowieka, pozostaje źródłowo zależna od samego człowieczeństwa i jest niezależna od transcendentnej boskości. Obiekt wzorowany na *Paulinum*, w którym dionizyjska religijność splatałaby się z apollińską naukowością, na pewno zyskałby aprobatę Nietzschego.

Poza funkcjonowaniem w sferze publicznej człowiek spędza jeszcze ważny dla niego czas w gronie rodzinnym, dlatego należy zadbać także o architektoniczne aspekty sfery prywatnej. Budynki przeznaczone do zamieszkania powinny być dobrze wkomponowane w środowisko naturalne, dając wyraz przywiązaniu człowieka do Ziemi, żywicieli wszystkich stworzeń oraz powinny być solidnie zbudowane z właściwych materiałów, odpowiadając potrzebie wiecznego trwania w świecie. Vivienne Brophy oraz J. Owen Lewis opracowali bardzo dobry podręcznik dla osób parających się projektowaniem i budowaniem obiektów „zrównoważonych”,

spełniający wymogi Nietzscheańskiego pojęcia architektury. Z rzetelną naukowością i wizjonerską kreatywnością autorzy tego podręcznika przedstawili teoretyczne założenia sztuki budowania, która uwzględnia optymalny dobór materiałów oraz sposób gospodarowania wodą, energią i odpadami (Brophy, Lewis, 2011). Sztuka budowania ufundowana jest tu na sztuce życia w harmonii z otaczającą nas przyrodą. Człowiek respektujący prawa przyrody i umiejętnie korzystający z jej bogactw, w szczególności posługujący się energią odnawialną, może liczyć na to, że przyroda zrewanżuje mu się podobną troską o jakość jego życia i zadba o odpowiadające mu warunki do prowadzenia konstruktywnych rozmyślań. Zielony Witruwiusz to idea sięgająca do dawno temu ustalonych reguł budowania, ale jeszcze silniej wiążąca te reguły z pryncypialnym wymogiem ochrony środowiska naturalnego. Jeżeli nadczłowiek rzeczywiście ma być „sensum Ziemi”, to musi przejąć za Ziemię odpowiedzialność i nie może robić niczego, co by jej szkodziło. Zasada wzajemnego poszanowania ma uniwersalne znaczenie w szeroko pojętej architekturze, aczkolwiek chyba najlepiej zdajemy sobie z tego sprawę wtedy, gdy po pracy i po innych formach aktywności społecznej bądź politycznej, potrzebujemy wyciszenia i spokoju. Istnieje już wiele obiektów spełniających kryteria Zielonego Witruwiusza. Dla przykładu można pokazać pełen uroku ekologiczny „dom na wieki” (Jenkins, 2021), który Jan i Diana Thompson zbudowali dla siebie w Anglii w 2018 roku – fot. 17. Ten *Eco Home* z pewnością spodobałby się autorowi *Ecce homo*, ponieważ jest mocno wrośnięty w ziemię i dobrze wkomponowany w środowisko naturalne, a zarazem zdecydowanie pnie się ku niebu, wyrastając ponad to, co przyziemne. Projektowanie domów jednorodzinnych wydaje się wstępnym etapem wcielania w życie szeroko zakrojonej idei Zielonego Witruwiusza. Z czasem idea ta powinna zdominować myślenie architektoniczne i przyświecać projektowaniu wszelkich obiektów budowlanych. Taki kierunek rozwoju myślenia na pewno odpowiadałby Nietzschemu. Mamy tu bowiem do czynienia z istotnymi aspektami Nietzscheańskiej wizji sztuki: z harmonią miejsca zapewnioną przez Witruwiańskie piękno obiektu architektonicznego, z zakorzenieniem w życiu poprzez związanie z przyrodą oraz z otwarciem na „boskość” przyszłego nadczłowieka jako wyrazem enigmatycznej i ekstazy metafizyki wzniosłości.



*Fot. 1.
Bazylika św. Piotra
w Rzymie
Źródło: (15)*



*Fot. 2.
Kościół Mądrości
Bożej (Hagia Sophia)
w Konstantynopolu
Źródło: (16)*



*Fot. 3.
Szkoła cyrkowa w dawnym
kościel w Limoilou (fasada)
Źródło: (Woods, 2015)*

*Fot. 4.
Szkola cyrkowa
w dawnym kościele
w Limoilu (wnętrze)
Źródło: (Woods,
2015)*



*Fot. 5.
Hala wspinaczkowa
w dawnym kościele
w Sherbrooke
Źródło: (Woods,
2015)*

*Fot. 6.
Siłownia w dawnym
kościel
w Montrealu
Źródło: (Woods,
2015)*



*Fot. 7.
Restauracja w
dawnym kościele
w Montrealu
Źródło: (Woods,
2015)*



*Fot. 8.
Wielofunkcyjna
świetlica w dawnym
kościel w La Motte
Źródło: (Woods,
2015)*

*Fot. 9.
Biblioteka
w dawnym kościele
w Joliette
Źródło: (Woods,
2015)*





*Fot. 10.
Wielka Hala w Germanii
Źródło: (17)*



*Fot. 11.
Pałac Rad w Moskwie
Źródło: (18)*



*Fot. 12.
Piramida Słońca
w Teotihuacán
Źródło: (19)*

*Fot. 13.
Uniwersytecki
kompleks Paulinum
w Lipsku (fasada)
Źródło: (20)*



*Fot. 14.
Uniwersytecki
kompleks Paulinum
w Lipsku (wnętrze 1)
Źródło: (21)*

*Fot. 15.
Uniwersytecki
kompleks Paulinum
w Lipsku
(wnętrze 2)
Źródło: (22)*





Fot. 16.
Uniwersytecki
kompleks Paulinum
w Lipsku (wnętrze 3)
Źródło: (22)



Fot. 17.
Dom Jana i Diany
Thompson w Anglii
Źródło: (Jenkins, 2021)

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Andreas-Salomé, L. (1951) *Lebensrückblick. Grundriß einiger Lebenserinnerungen*. Wiesbaden: Insel-Verlag.
2. Brophy, V.; Lewis, J. O. (2011) *A Green Vitruvius. Principles and Practice of Sustainable Architectural Design*. London-Washington: Earthscan.
3. Colli, G. (1994) *Po Nietzschem*, przeł. S. Kasprzysiak. Kraków: Oficyna Literacka.
4. Drewniak, T.; Smolka-Drewniak, E. (2015) *Normatywny wymiar kultury. Eros, polityka i figury ojcostwa*. Nysa: Oficyna Wydawnicza PWSZ w Nysie.

5. Heidegger, M. (2000) 'Bauen Wohnen Denken' [w:] Heidegger, M. *Gesamtausgabe*, Bd. 7: *Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, s. 146-164.
6. Kant, I. (2006) *Kritik der Urteilkraft*. Ditzingen: Philipp Reclam.
7. Kosiński, W. (2018) 'Czy piękno ocali świat? Filozofia i twórczość' [w:] Szuba, B.; Drewniak, T. (red.) *Piękno w architekturze. Tradycja i współczesność. Koncepcje*. Nysa: Oficyna Wydawnicza PWSZ w Nysie, s. 23-38.
8. KSA: Nietzsche, F. (1988) *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hrsg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin: Walter de Gruyter.
9. Schmidt-Lux, T. (2017) 'Kirche und Aula zugleich? Eine Gebäudeinterpretation des Leipziger Paulinums' [w:] *Architekturen und Artefakte. Zur Materialität des Religiösen*. Hrsg. von U. Karstein und T. Schmidt-Lux. Wiesbaden: Springer Fachmedien, s. 121-144.
10. Stachurski, P. (2018) 'Porządek architektoniczny jako kanon piękna w architekturze (na podstawie analizy *De architectura libri decem* Witruwiusza)' [w:] Szuba, B.; Drewniak, T. (red.) *Piękno w architekturze. Tradycja i współczesność. Koncepcje*. Nysa: Oficyna Wydawnicza PWSZ w Nysie, s. 73-94.
11. Wagner, R. (1904) *Sztuka i rewolucja*. Lwów: Polskie Towarzystwo Nakładowe.
12. Witruwiusz (1956) *O architekturze ksiąg dziesięć*, przeł. K. Kumaniecki. Warszawa: PWN.

Wykaz źródeł internetowych

13. Jenkins, V. (2021) 'Eco Home in The Woods', BuildIt, 4.03 [online]. Dostępny: <https://www.self-build.co.uk/home/eco-home-in-the-woods/>, (dostęp 10 marca 2021).
14. Woods, A. (2015) 'Old churches find new purposes in Quebec', Toronto Star, 2.07 [online]. Dostępny: <https://www.thestar.com/news/canada/2015/07/02/old-churches-find-new-purposes-in-quebec.html>, (dostęp 10 marca 2021).

Wykaz stron internetowych

15. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/15/Petersdom_von_Engelsburg_gesehen.jpg, (dostęp 10 marca 2021).
16. https://pl.wikipedia.org/wiki/Hagia_Sophia#/media/Plik:Hagia_Sophia_Mars_2013.jpg, (dostęp 10 marca 2021).
17. https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Welthauptstadt_germania_14.jpg, (dostęp 10 marca 2021).
18. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Palace_Of_Soviets_2.JPG, (dostęp 10 marca 2021).
19. <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Teonate.JPG>, (dostęp 10 marca 2021).
20. <https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:PaulinumAugusteum72012.JPG>, (dostęp 10 marca 2021).

21. <https://www.uni-leipzig.de/newsdetail/artikel/unseren-beitrag-dazu-leisten-dass-dieses-land-nicht-verbloedet-2020-12-10/>, (dostęp 10 marca 2021).
22. <https://www.uni-leipzig.de/en/university/profile/paulinum/>, (dostęp 10 marca 2021).

Will to power in architecture. Nietzschean inspirations

Abstract

Nietzsche, having presented his interpretation of the Greek tragedy in which the Apollonian and Dionysian elements interact, developed a comprehensive theory of art in which the will to power plays a fundamental role. He also became increasingly interested in the idea of architecture as an art created out of the will to power and embracing the highest human aspirations. It can be assumed that, as far as the architectural space is concerned, the Apollonian is beautiful, and the Dionysian is sublime. Both elements are dialectically synthesised in the form of the will to power, which is the most powerful form of spontaneity. It is this will that brings to life the great art that supports man in his transformation into a overman. In order for this ontological transformation to take place, an architectural object must be a place that gives man the opportunity to withdraw from the commotion of the world and to freely reflect on himself in the perspective of eternity. The architect's task, or rather his specific vocation, is to design appropriate objects that would meet the Nietzsche's criteria of the great art of building.

Key words

architecture, beautiful, sublime, Nietzsche, Apollonian, Dionysian, will to power

Harmonia i mistyka Pustelni Albertyńskich na Kalatówkach w Zakopanem

Streszczenie

Pustelnie albertyńskie na Kalatówkach w Zakopanem wyrażają szczególny rodzaj harmonii miejsca. Tutaj splatają się wzajemne oddziaływania piękna otaczającej przyrody, wpisanej w jej wnętrze regionalnej architektury oraz nasyconych modlitwą braci i sióstr, od ponad stu lat utrudzonych w pracy wśród potrzebujących wsparcia i pomocy ludzi ubogich, chorych, ubezwłasnowolnionych w depresji, pogrążonych w wyniszczających nalogach. Wiele jest takich miejsc na Ziemi, w którym podobne odczucia harmonii można odczuć i nie jest istotnym, gdzie się one znajdują. Zapewne każdy człowiek ma okazję w nich się znaleźć w „podróży do własnego wnętrza”.

Pustelnie albertyńskie sprzyjają postrzeganiu obecności piękna widzialnego i niewidzialnego wskazującego drogę, w jaki sposób pięknie żyć...

Słowa kluczowe

wartość znaczeniowa architektury, cisza i milczenie w przestrzeni miejsca, pustelnia

Zamiast wstępu

„Natura człowieka domaga się ciszy. Jest to część prawdy o jego początku, narodzinach i wzrastaniu. Cisza osadza przedziwnie w akcie stworzenia dlatego, że człowiek nie został stworzony przy pomocy słów, ale w bezsłownym akcie tchnienia, w kreacyjnej ciszy (Rdz 2,7). W swej najgłębszej warstwie jest bytem milczącym, otwartym na Boga i związanym z Nim. Owa przedziwna cisza okrywa tajemnicę człowieka, przynależy do jego istoty, jest niejako *fundum animae*, swoistą skrytością bytu. Jest ona również formą dostępu do siebie oraz sposobem posiadania siebie, jak to określa św. Ignacy Antiocheński w liście do Efezjan: „Lepiej jest milczeć i być niż mówić, a nie być”.

Ludzkie życie zaczyna się w ciszy matczynej łona, które jest zarazem przestrzenią pierwotnego spotkania ze sobą i wzrostu, a przerwana zostaje w pierwszym krzyku po narodzinach.

Cisza przynależy do istoty człowieka w tym znaczeniu, że w samotności, w milczeniu zewnętrznych bodźców i pobudzeń, może on obcować z własną głębią, ucząc się zdolności do słuchania, do przyjmowania, do jakiegokolwiek otwarcia. Dzięki niej to, co człowieka otacza zostaje w sposób bardziej klarowny zauważone i odczytane.

Cisza doprowadza do milczenia człowieka: myśli, pragnień, wyobrażeń i serca, a zarazem formuje i oczyszcza sferę spotkania: przejawiania się, ekspresji, wymianę zdań, opinii, wreszcie pozwala przeżywać bliskość i komuniję z innymi” (Zawada, 2011).

Harmonia trzech filarów środowiska człowieka

Zespół pustelni na Kalatówkach w Zakopanem jest miejscem, w którym wzajemne relacje trzech składowych lokalnego środowiska człowieka: natury, kultury i architektury tworzą harmonijną całość. Z formalnego punktu widzenia stan ten można określić systemem środowiskowym.

„System środowiskowy sprzęga występujące w lokalnym otoczeniu człowieka oddziaływania elementów środowiska przyrodniczego, społeczno-kulturowego i zbudowanego w harmonijną całość. System środowiskowy wyraża stan spójności i równowagi zmieniających się w czasie oddziaływań, występujących w lokalnym otoczeniu człowieka” (Szuba, 2012).

Miejsce to, choć w przestrzeni geograficznej niewielkie, jest powszechnie znane i odwiedzane, a ze względu na działalność św. Brata Alberta, otoczone powszechną czcią i poważaniem.

Środowisko przyrodnicze – miejsce

Mówi się, że góry człowieka oczyszczają, góry to cisza, samotność, to miejsce wyjątkowego piękna, któremu nie sposób się nie poddać i dostrzec, że człowiek jest częścią natury.

„Jesteśmy zależni od natury nie tylko z uwagi na fizyczne przetrwanie. Potrzebujemy natury, żeby wskazała nam drogę do domu, drogę wyjścia z więzienia, którym są nasze umysły. Zagubiliśmy się w robieniu, myśleniu, pamiętaniu i oczekiwaniu – zagubiliśmy się w labiryncie złożoności i problemowym świecie. Zapomnieliśmy to, o czym wciąż wiedzą skały, rośliny i zwierzęta. Zapomnieliśmy, jak być – być cichym (spokojnym), być sobą, być tam-gdzie jest życie: Tu i Teraz. Kiedy kierujesz uwagę na element natury, na coś, co powstało bez udziału człowieka, wychodzisz, z więzienia koncepcyjnego myślenia i do pewnego stopnia przebywasz w stanie połączenia z Bytem, w którym istnieje tylko to, co naturalne. Kierowanie uwagi na kamień, drzewo czy zwierzę nie oznacza, że należy o nich myśleć, lecz po prostu je odbierać, utrzymywać w swojej świadomości. Coś z ich istoty przenosi się wówczas na ciebie. Czujesz ich CISZĘ (spokój) i ta CISZA pojawia się w tobie – czujesz jak głęboko spoczywają w Bycie – będąc jednością z tym, czym są i gdzie są. Kiedy zdajesz sobie z tego sprawę, ty też docierasz do miejsca spoczynku głęboko w sobie” (Tolle, 2003).

„O, jak piękny jest Pan Bóg nasz w dniu słonecznym; o jak ślicznym w piękności błękitnego nieba; o, jak cudownym w powiewie wiatru; jak potężnym w szumie płynącego strumyka; o, jak wielkim jest Bóg w dziełach swoich widomych i niewidomych” (Jabłońska, 1988).

„Ten zachwyt i adoracja piękna przyrody stawał się dla s. Bernardyny przyczyną pełnego oddania Panu Bogu i bliźniemu «Oddać Panu Jezusowi wszystko: biegać, uwijać się, chwycać oburącz miłość Bożą i bliźniego»” (Jabłońska, 1988, s. 48).

Zespół klasztorów albertynów i albertynek znajduje się w Zakopanem, w Tatrach na Kalatówkach (ryc. 1).



Ryc. 1.
*Droga Brata Alberta –
szlak na Giewont*
Źródło: (27)

Aby dojść do tych obiektów trzeba wyruszyć z Kuźnic niebieskim szlakiem prowadzącym pod stalowy krzyż umieszczony na szczycie Giewontu¹.

Krzyż² jest darem mieszkańców Zakopanego. Powstał z inicjatywy ówczesnego proboszcza zakopiańskiego ks. Kazimierza Kaszelewskiego w 1900 rocznicę narodzin Jezusa Chrystusa, a wzniesiony był w sierpniu 1901 roku. Przy sprzyjających warunkach pogodowych jego sylwetka jest widoczna z każdego miejsca w Zakopanem. Krzyż na Giewoncie stał się obiektem przyciągającym ludzi z całej Polski, wędrujących turystów i licznych pielgrzymek. Początek szlaku na Giewont to wychodząca z Kuźnic

¹ Dla odwiedzających Zakopane kształt masywu góry Giewontu kojarzony jest z sylwetką śpiącego rycerza. Żywa jest wciąż legenda o Rycerzach Korony, od wieków śpiących u podnóża Tatr. Gdy nasza Ojczyzna znajdzie się w niebezpieczeństwie, mają powstać, chwycić za miecze, dosiąść koni, by bronić Tatr i całej polskiej ziemi przed nieprzyjaciółmi.

² Stalowa konstrukcja krzyża została wykonana w fabryce Góreckiego w Krakowie. składa się z 400 elementów, mierzy 10,5 metra. Na szczyt „Śpiącego Rycerza” części krzyża wnoszone były za pomocą koni oraz na rękach górali. Montaż trwał sześć dni.

Droga Brata Alberta. Pustelnie albertyńskie są rozmieszczone powyżej (Klasztor Albertynów na Śpiącej Górze) i poniżej (Klasztor Albertynek na Kalatówkach) szlaku. Oba zespoły pustelni zatopione są w leśnej gęstwinie. Na wschodnich zboczach Kalackiej Turni, nieco wyżej, nad Klasztorem Albertynek, znajdują się wywierzyska Bystrej. Są niedostępne, zasłonięte przez drzewa. Można je usłyszeć, gdyż wypływająca ze zbocza woda mocno szumi. Badania prowadzone metodą zabarwiania pozwalają sądzić, że woda ta zanim pojawi się w wywierzyskach przepływa przez jaskinię Bystrą. Domniema się, że woda wypływająca z wywierzysk Bystrej pochodzi z górnych rejonów doliny Kondratowej, masywu Giewontu, a nawet wschodnich rejonów masywu Czerwonych Wierchów. Woda wypływająca z wywierzysk, podobnie jak w innych miejscach, jest bardzo zimna, jej temperatura nie przekracza 5°C.

Otaczająca przyroda sprzyja skupieniu i wyciszeniu. Tu można przeżyć czas milczenia i ciszy sprzyjający głębokiej kontemplacji, dotknięcia i percypowania przestrzeni *sacrum*. Odkrywanie tej przestrzeni nie jest łatwe, wymaga wysiłku i wewnętrznego przygotowania, odrzucenia tego co nieustannie wiąże nas ze światem doczesnym, wewnętrznego otwarcia oraz przyjęcia postawy oczekiwania na doznania duchowe (Eliade, 1996).

„Przyjaźń siostry Bernardyny z Panem Jezusem dojrzewała w surowym klimacie zakopiańskiej pustelni, gdzie przebywała. Piękno, cisza oraz



samotność odosobnienia tego miejsca stwarzały dobre warunki do modlitwy. Siostra Bernardyna otwarta na słuchanie pragnień Bożego Serca staje się mądrą siłą miłości jaka jest jej dana w obłubieńczej relacji. Pustelnia to miejsce, gdzie cichnie gwar świata, a pogłębia się więź jej przyjaźni z Bogiem” (Faszczka, 2014).

Środowisko społeczno-kulturowe

Inicjatorem powstania Zgromadzenia Braci Albertynów Trzeciego Zakonu Regularnego Świętego Franciszka Serafickiego Posługujących Ubogim był Brat Albert (Adam Chmielowski, ur. 20 sierpnia 1845 r. w Igołomi koło Krakowa, zm. 25 grudnia 1916 r. w Krakowie) – fot. 1.

Fot. 1.

Brat Albert

Źródło: (reprodukcja obrazu D. Szala, M. Szala – (23))

Był uczestnikiem powstania styczniowego, studiował malarstwo w Warszawie, a także był studentem Politechniki w Gandawie (Belgia) oraz Akademii Sztuk Pięknych w Monachium (Niemcy). Przyjaźnił się między innymi z Józefem Brantem, Stanisławem Witkiewiczem, Józefem Chełmońskim, Aleksandrem Gierymskim, Leonem Wyczółkowskim, braćmi Gierymskimi. Malarstwo Brata Alberta nasycone tematyką religijną cechowała prostota środków, naturalność, nastrojowość.

Przeżył nieudaną próbę życia w Zakonie Jezuitów. Zafascynowany postacią Biedaczyny z Asyżu został członkiem III Zakonu Świętego Franciszka. Habit tercjarski założył w 1887 r., przyjął imię Albert, a rok później złożył śluby tercjarskie. Powołał Zgromadzenie Braci Albertynów Posługujących Ubogim, zwanych później albertynami. Natomiast w 1891 roku stał się założycielem Zgromadzenia Sióstr Albertynek.

Powołaniem Brata Alberta stała się praca na rzecz bezdomnych i ubogich, choć w istocie sam był jednym z nich. Cierpiał z powodu kalectwa, jego organizm niszczyła ciężka choroba, lecz pomimo tego, organizował przytuliska, sierocińce, domy dla starców, kuchnie dla ubogich.

Święty Jan Paweł II wyniósł Brata Alberta do chwały ołtarzy podczas beatyfikacji w 1983 r. w Krakowie, a następnie kanonizacji w 1989 r. w Rzymie. Relikwie Świętego Brata Alberta znajdują się w Sanktuarium Ecce Homo Świętego Brata Alberta w Krakowie. W prezbiterium tego kościoła znajduje się jeden z najbardziej znanych obrazów Adama Chmielewskiego *Ecce Homo* (fot. 2).

Albertyni prowadzą bardzo trudną posługę dla ludzi najuboższych, bezdomnych, często mających poważne problemy zdrowotne. Pod ich opieką znajdują się mężczyźni i kobiety zamieszkujący w przytuliskach w Krakowie, Ojcowie k. Krakowa i w pobliżu Kęt. Pracują także za granicą w Zaporozżu oraz we Lwowie na Ukrainie, gdzie prowadzony przez nich dom spełnia rolę kuchni i łaźni dla ubogich. Zespół pustelni na Kalatówkach w Zakopanem jest specyficznym klasztorem albertyńskim, gdzie młodzi bracia albertyni odbywają dwuletni nowicjat.



Fot. 2. *Ecce Homo*
Źródło: (23)

„Pustelnie Brata Alberta przyrównać można do pewnego rodzaju wyższych szkół praktycznej doskonałości, gdzie ćwiczone się we wszelakich cnotach, aż do heroizmu. «Bracia i siostry – mawiał Brat Albert – muszą być wyjątkowo zahartowani fizycznie i moralnie, boć służą najniezwyklejszym ludziom, i to w warunkach najgorszych, nieraz w zgniłej atmosferze, dlatego też życie ich musi być bardzo twarde i surowe, by słabsze natury, hołdujące miękkości zawczasu się wycofały». Mimo takiego wyrzeczenia się i hartowania fizycznego i moralnego, i ćwiczenia się w heroicznych aktach cnót, co chyba z pustelnikami pierwszych wieków chrześcijaństwa porównać można, panowała w tych pustelniach taka promienna radość, złoty humor i jakby powiew uroczej poezji religijnej, że te miejscowości z ich mieszkańcami, nazwano «zjawiskiem z wieków średnich, cudem w nasze czasy przeniesionych»” (Lewandowski, 1927).

Brat Albert był autorem ściśle przestrzeganych przepisów rozkładu dnia przebywających w pustelniach braci i sióstr.

„Proszę się ściśle zastosować do tego, co napisałem, pierwsze posłuszeństwo niż gospodarstwo. Żadnych obrazów, dywanów i wszystkich tym podobnych elegancji zabraniam, ma być najubożej” (Faron, 2006, s. 112).

Środowisko zbudowane

1. Piękno widzialne

Początek historii pustelni albertyńskich wiąże się z ofiarowaniem terenu pod zabudowę przez ówczesnego hrabiego Władysława Zamoyskiego. Środki finansowe zbierano pracując przy budowie drogi z Zakopanego do Morskiego Oka oraz ścieżki do Czarnego Stawu.

„Po długim namyśle i modlitwie, wybrał Brat Albert miejsce, niewielki obszar, oznaczył je na drzewie przez wyróżnienie krzyża, zmówił *Te Deum*, a potem przysłał braci do karczowania lasu i do budowania pustelni. Na wiosnę 1898 roku, przy pomocy miejscowych górali, rozpoczęto budowę klasztoru, w czym Brat Albert osobiście pomagał, dźwigając drzewo, znosząc materiały potrzebne do budowy, a nawet sam tłukł kamienie przy drodze, «aby na własnej skórze odczuć ciężar dnia i upalenia, aby wszystkiego na sobie wypróbować, jak to ubodzy ludzie ciężko pracują»” (Faron, 2002, s. 14).

Wycięty na drzewie znak krzyża świadczy nie tyle o wyznaczeniu miejsca, co poświęceniu go. Brat Albert poświęcił to miejsce Bogu. Modlitwa wszczepia człowieka w rzeczywistość Boga. *Te Deum laudamus* w Polsce pojawił się w średniowieczu. Wśród czterestu zwrotek hymnu, treść pierwszej i ostatniej zdaje się być świadectwem życia Brata Alberta:

1. *Ciebie Boga wysławiamy, Tobie Panu wieczna chwała, Ciebie Ojca, niebios bramy, Ciebie wielbi ziemia cała. (...)*
14. *Zjaw swą litość w życiu całym tym, co żebrzą Twej opieki: w Tobie Panie zaufałem, Nie zawstydzę się na wieki.*

Brat Albert ofiarował siebie Bogu i ubogim. Zamieszkał wraz z bezdomnymi, naśladując Jezusa, stał się dla nich dobry jak chleb.

„Ja jestem chlebem życia. Kto do Mnie przychodzi, nie będzie łaknął; a kto we Mnie wierzy, nigdy pragnąć nie będzie” (Ewangelia, J 6, 35).

Pomoc w realizacji projektu ofiarował Stanisław Witkiewicz. Po kilku latach użytkowania bracia przekazali pustelnię siostronom albertynkom. Miejsce to wykorzystywano jako dom nowicjacki Zgromadzenia Sióstr Albertynek, a następnie jako przestrzeń odzyskiwania sił zdrowotnych i duchowych dla utrudzonych ciężką pracą sióstr pełniących posługę wśród bezdomnych i najuboższych w różnych przytuliskach na terenie kraju. Bracia wybudowali na zboczu Krokwi drugą pustelnię.

2. Forma obiektów architektonicznych

Zarys form architektonicznych pustelni albertyńskich nawiązuje do powstającego w owym czasie stylu zakopiańskiego, którego autorstwo przypisuje się Stanisławowi Witkiewiczowi prowadzącemu w latach 80. XIX w. badania nad kulturą i sztuką Podhala³. Styl zakopiański rozpoznawalny jest przez szereg charakterystycznych cech:

- wysokie podmurówki,
- duża ilość załomów, uskoków i ryzalitów,
- ozdobne tarasy, ganki, wystawki i wyglądy (małe facjatkowe pokoiki),
- wielkie ozdobne kominy,
- duża ilość drewnianych pionowych ozdób (pazdurów) na zakończeniach licznych daszków na skrajnych krokwiach,
- koronka wzdłuż kalenicy,
- duża różnorodność kształtów otworów okiennych,
- sosrąb (główna belka podtrzymująca belki stropowe) zwykle nie miał funkcji konstrukcyjnej, lecz bardziej zdobniczą,
- budowa z płazów,
- budynki jedno lub dwutraktowe, piętrowe, gdzie piętro było usytuowane szczytem w stosunku do frontu części parterowej,

³ Po przybyciu do Zakopanego w 1890 r. Stanisław Witkiewicz został projektantem willi Koliba, pierwszego obiektu w stylu zakopiańskim wzniesionego w latach 1892-1893 przy ul. Kościeliskiej. Potem realizował w tym stylu następne domy i pensjonaty: „Skoczyska”, „Pepita”, „Staszczkówka”, „Oksza”, „Zofiówka”, „Nałęcz”, „Pod Jedłami”.

- często od południa pod okapem była odkryta weranda (przyłap),
- zdobienia w postaci rysiów, psów, słoneczka.

Projekty Stanisława Witkiewicza cieszyły się popularnością. Poza Podhalem powstawało wiele obiektów naśladowujących styl zakopiański⁴. Styl zakopiański pretendował do opartego na wzorach ludowych stylu narodowego.

„Wierzono za Witkiewiczem, że na Podhalu przechowało się prapolskie, rdzennie słowiańskie budownictwo i rodzima, autentyczna ornamentyka. Stąd propagowanie «zakopiańszczyzny» poza Podhalem traktowano jako odrodzenie się budownictwa i ornamentyki narodowej” (Jagiello, 1979, s. 11).

Po śmierci Stanisława Witkiewicza styl zakopiański zaczął zanikać. Przyjmuje się, że funkcjonował on w latach 1891-1914, a jego zasięg terytorialny ogranicza się do Podhala.

Cechy stylu zakopiańskiego, ze względu na obowiązującą w regule albertynów surowość i prostotę znacznie uproszczone, można odnaleźć w formach przestrzennych albertyńskich pustelni stanowiących jedyny taki zespół obiektów sakralnych w Tatrach.

3. Pustelnia sióstr albertynek

Pustelnia została wybudowana przez braci albertynów w latach 1898-1902 (fot. 3). Wzniesiono ją z surowych drewnianych bali. Kaplica Świętego Krzyża jest miejscem wyróżnionym. W jej wnętrzu, pod drewnianym zabytkowym krzyżem⁵ modlił się, prowadził dni skupienia, rekolekcje Brat Albert. Zamieszkiwał w niewielkiej celi chatki wybudowanej nieopodal kaplicy. Wynikiem starań biskupa A. Nowaka w 1908 r. papież Pius X udzielił pozwolenia na stałe przechowywanie w kaplicy Najświętszego Sakramentu.

Początkowo, pustelnię zamieszkiwało w ścisłej klauzurze siedem sióstr. Obiekt pełnił funkcję domu nowicjackiego Zgromadzenia Sióstr Albertynek oraz miejsca wypoczynku dla sióstr pełniących służbę posługi wśród ubogich w przytuliskach. Najważniejszym obiektem pustelni jest Kaplica Świętego Krzyża (fot. 4-10).

⁴ Naśladowcami stylu zakopiańskiego byli między innymi: Andrzej Galica – „Orkanówka” w Porębie Wielkiej, Bogdan Hoff – wille w Wiśle (dla doktora Juliana Ochrowicza, „Słoneczna” dla Henryka Dynowskiego i „Zacisze” dla biskupa Juliusza Burschego), Józef Kasprus – Muzeum Karola Szymanowskiego w willi „Atma” w Zakopanem, Jan Witkiewicz-Koszyc – willa „Witkiewiczówka” w Zakopanem, „Chata” dla Stefana Żeromskiego w Nałęczowie, Tadeusz Prauss – schronisko nad Morskim Okiem.

⁵ Brat Albert otrzymał krzyż od Ojców Paulinów w Krakowie. Nie jest znane imię jego twórcy. Istnieje przekaz, z którego wiadomo, że długie rozważania i medytacje w tym miejscu były dla Brata Alberta źródłem odnowy sił vitalnych, które z wielkim poświęceniem wyczerpywał na rzecz posługi dla ubogich.



Fot. 3.
Układ urbanistyczny pustelni Zgromadzenia
Sióstr Albertynek
Źródło: (25)



Fot. 4.
Prawdopodobnie
najstarsza
z zachowanych kopii
fotografii Kaplicy
Świętego Krzyża
na Kalatówkach
w Zakopanem z 1902 r.
Widać ślady
wykarczowanego
przez braci albertynów
w tym miejscu lasu

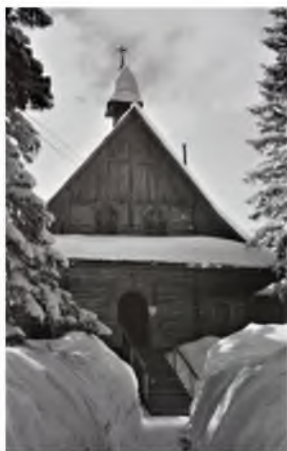
Źródło: (Archiwum Zgromadzenia Sióstr Albertynek Posługujących Ubogim
w Krakowie (ASA))



Fot. 5. Kaplica w powiązaniu
z budynkiem sióstr chorych (1952)
Źródło: (ASA)



Fot. 6. Kaplica w powiązaniu z budynkiem
sióstr chorych – czasy współczesne
Źródło: (fot. s. Bernarda D. Kostka ZSAPU)



*Fot. 7. Kaplica Świętego Krzyża
zimą 1952 r.
Źródło: (ASA)*



*Fot. 8. Kaplica Świętego
Krzyża (czasy współczesne)
Źródło: (fot. s. Bernarda D.
Kostka ZSAPU)*



*Fot. 9. Wnętrze Kaplicy
Świętego Krzyża (1952)
Źródło: (ASA)*



*Fot. 10. Wnętrze Kaplicy
Świętego Krzyża (czasy współczesne)
Źródło: (fot. s. Bernarda D. Kostka
ZSAPU)*

Szczególne znaczenie dla miejsca stanowi chatka św. Brata Alberta wybudowana w 1901 r. (fot. 11-12), w której znajduje się niewielki pokój. Skromnie wyposażony w drewniane łóżko, krzesło i stół stanowił celkę Brata Alberta, który zamieszkał tu po raz ostatni 20 grudnia 1916 r. W 1968 roku podczas potężnej wichury (fot. 13-14) chatka ocalała w trudny do wyjaśnienia sposób, pomimo tego, że została przywalona jedenastoma dorodnymi drzewami (fot. 15). Wichura miała miejsce w 70. rocznicę zapoczą-



Fot. 11. Chatka św. Brata Alberta (1952)
Źródło: (ASA)



*Fot. 12. Chatka św. Brata Alberta –
 czasy współczesne*
*Źródło: (fot. s. Bernarda D. Kostka
 ZSAPU)*



*Fot. 13. Brama wejściowa, szczątki lasu,
 zniszczenia terenu wokół pustelni
 po huraganie w 1968 r.*
Źródło: (ASA)



*Fot. 14. Prace przy naprawie
 zniszczeń wokół pustelni
 po huraganie w 1968 r.*
Źródło: (ASA)



*Fot. 15.
 Chatka Alberta przykryta zwalonymi
 drzewami po huraganie w 1968 r.*
Źródło: (ASA)

kowania budowy pustelni w 1898 r. Łamiąc potężne drzewa, jakby w symboliczny sposób dała znać o potrzebie „oczyszczenia świata”. Rok 1968 był dla świata czasem szczególnym, niektórzy uważają, że był rokiem, który zmienił świat⁶.

Chatka została wzniesiona w 1901 r. Obiekt jest bardzo skromny, mieści w sobie dwa pomieszczenia oraz mały ganek z przedsionkiem. Jedno z pomieszczeń było celą Brata Alberta, drugie służyło jako pomieszczenie dla księży odprawiających msze w kaplicy (obecnie znajduje się w nim izba pamięci św. Brata Alberta). Miejsce to odwiedzały znane postacie polskiej inteligencji, między innymi Stanisław Witkiewicz, Stefan Żeromski, Karol Hubert Rostworowski, Stanisław Przybyszewski, Józef Konrad Korzeniowski. W tym miejscu, 6 czerwca 1997 r., dokonując beatyfikacji siostry Bernardyny Jabłońskiej, modlił się Jan Paweł II.

Po kanonizacji Brata Alberta w celi dostawiono drewniany relikwiarz, zawierający szczątki świętego. Jego forma obrazuje dłón trzymającą chleb. Obecnie został on nieco zmieniony (patrz fot. 35).

Od 2001 roku wszystkie obiekty pustelni objęte są ochroną konserwatora zabytków. Odwiedzają ją turyści i pielgrzymi wędrujący po Tatrach.

4. Pustelnia braci albertynów

Zabudowania pustelni braci albertynów tworzą „literę U” zamkniętą drewnianym płotem (fot. 16). Od strony północnej znajduje się kaplica i refektarz. Celki braci albertynów zostały umieszczone nad refektarzem. Od strony wschodniej znajdują się pokoiki dla gości. Po stronie południowej znajduje się kuźnia, stajnia i pomieszczenia gospodarcze. Surowość wewnętrznego kamiennego dziedzińca przełamana jest znajdującą się w jego centrum zielenią. Obiekt pierwotny wzniesiony był z drewna. W nocy 17 września 1977 r. wynikiem pożaru został doszczętnie zniszczony (fot. 17-18), a następnie z wielkim trudem odbudowany.

⁶ Podczas wykładu zatytułowanego „1968 – ROK, KTÓRY ZMIENIŁ ŚWIAT”, który odbył się 20 czerwca 2018 r. zorganizowanego przez Zakład Historii Kultury i Edukacji Historycznej Uniwersytetu Jagiellońskiego dr Yaron Jean z the Sapir College w Negew w Izraelu przedstawił zjawisko protestów studenckich z 1968 w ujęciu międzynarodowym, skupiając się zarówno na najważniejszych wydarzeniach tego okresu, jak i na kwestii konfliktu międzypokoleniowego. Właśnie wtedy na całym świecie odbywały się demonstracje: od Polski, Francji i Niemiec po Stany Zjednoczone i Meksyk. Nastroje te dotarły również do tak odległych miejsc, jak młode państwo Izrael, tuż po zakończeniu wojny sześciodniowej. W historii zdarzały się już okresy, w których miały miejsce rewolucje. Rok 1968 był jednak szczególny pod tym względem, ponieważ to właśnie wtedy nastąpiła popularyzacja ruchu praw obywatelskich, odrzucenie cienia II wojny światowej wraz z następującymi po wojnie ideologiami, a telewizja i mass media zaczęły być wykorzystywane jako siły polityczne.



*Fot. 16.
Układ urbanistyczny pustelni braci
albertynów
Źródło: (25)*



*Fot. 17. Pożar pustelni.
Zdjęcie wykonane nocą
Źródło: (fot. A. Liberak)*



*Fot. 18. Pożar pustelni
Źródło: (fot. A. Liberak)*

Pustelnia braci albertynów, podobnie jak sióstr albertynek, pełniła i dotychczas pełni, rolę miejsca odosobnienia, modlitwy i kontemplacji rzeczy Bożych, odnowy ducha i sił utraconych w posłudze ludziom najuboższym. Brat Albert zabiegał o dostateczną liczbę pustelni, „bo wtedy będzie ścisła karność i zakorzeni się prawdziwie życie zakonne w Zgromadzeniach z wielką chwałą Bożą, a po przytuliskach i innych domach będzie się we wszystkim dobrze działo. Jeżeli zaś domów pustelniczych zabraknie to nie będzie można nawet przytulisk dla ubogich urządzać, bo zabraknie wytrwałości, poświęcenia i sił do ich obsługi” (Pustelnia Zgromadzenia, dostęp 1 maja 2021).

Najważniejszą częścią pustelni jest Kaplica Świętego Alberta (fot. 19-22, 25-26). Zabudowę pustelni otacza kamienny dziedziniec (fot. 23-24).



*Fot. 19. Widok pustelni braci albertynów
od strony północnej przed spaleniem
Źródło: (fot. J. Werner, 1.05.1966 r.)*



*Fot. 20. Widok pustelni braci albertynów
od strony północnej po odbudowie
Źródło: (fot. b. Hieronim (J. Moroz),
8.04.2021 r.)*



*Fot. 21. Widok pustelni braci albertynów
od strony południowej przed spaleniem
Źródło: (fot. J. Werner, 1.05.1966 r.)*



*Fot. 22. Widok pustelni braci albertynów
od strony południowej po odbudowie
Źródło: (fot. b. Hieronim (J. Moroz),
8.04.2021 r.)*



*Fot. 23. Widok od strony dziedzińca
na południowy wschód przed spaleniem,
bracia stoją przed refektarzem
Źródło: (fot. J. Werner, 1.05.1966 r.)*



*Fot. 24. Widok od strony dziedzińca
po odbudowie
Źródło: (fot. b. Hieronim
(J. Moroz), 8.04.2021 r.)*



*Fot. 25. Wnętrze kaplicy przed spaleniem
Źródło: (fot. J. Werner, 01.05.1966 r.)*



*Fot. 26.
Wnętrze kaplicy po odbudowie
Źródło: (fot. b. Hieronim (J. Moroz),
08.04.2021 r.)*

5. Znaki, symbole, relikwie towarzyszące miejscu, narracyjna funkcja symboliki

Na teren pustelni sióstr albertynek wprowadza nas drewniana brama, zwieńczona małym krzyżem, przywołująca sentencję Brata Alberta *Być Dobrym Jak Chleb* (fot. 27). Przechodząc jej wrota, obok ścieżki po prawej stronie, odnajdujemy niewielką studnię. Studzienka była zniszczona przez huragan w 1968 r., odbudowana została na początku lat 70. XX w. Na studzienie Brat Albert umieścił obrazek Matki Bożej Częstochowskiej wraz z modlitwą franciszkańską (fot. 28).

*Fot. 27.
Brama wejściowa do pustelni
sióstr albertynek
Źródło: (fot. s. Bernarda D. Kostka
ZSAPU)*



*Bogu chwała
 wiekuista niech będzie Bogu chwała,
 hold Maryi, cześć świętym Pańskim, pokój żyjącym,
 wieczny odpoczynek zmarłym,
 zdrowie chorym,
 dla grzeszników pokuta prawdziwa,
 dla sprawiedliwych w dobrym wytrwaniu,
 dla żeglarzy na morzu spokój,
 dla podróżujących pomyślna droga.
 Niech nam z Synem swoim Przenajświętsza Maryja Panna błogosławi. Amen.*



*Fot. 28.
 Studnia i kubek dla spragnionych
 przy pustelni sióstr albertynek
 Źródło: (fot. s. Bernarda D. Kostka
 ZSAPU)*

W sąsiedztwie kaplicy znajduje się obelisk upamiętniający Papieża św. Jana Pawła II (fot. 29). W dniu 6 czerwca 1997 r., w tym miejscu dokonał beatyfikacji siostry albertynki Bernardyny Jabłońskiej oraz odwiedził pustelnię Świętego Brata Alberta.

Wewnętrzny dziedziniec pustelni sióstr albertynek jest ogrodem. Nad kwiatami i roślinami wznosi się Figurka Matki Boskiej (fot. 30). Figurka została wzniesiona z okazji 50-lecia pobytu sióstr w pustelni. Jej poświęcenie zostało dokonane przez Prymasa Tysiąclecia, Ks. Kardynała Stefana Wyszyńskiego w dniu 12 maja 1953 r.



*Fot. 29.
 Tablica upamiętniająca beatyfikację
 s. Bernardyny i wizytę Jana Pawła II w pustelni
 Źródło: (fot. s. Bernarda D. Kostka ZSAPU)*

Rzeźba stojąca w ogrodzie poświęcona jest osobie św. Brata Alberta, symbolicznie trzymającego w dłoniach chleb, którym dzieli się wśród ubogich (fot. 31). Poniżej znajduje się postać żebraka. Siedzący na ziemi, w geście prośby, ubiega się o wsparcie. Leżące kule zapewne świadczą, że jest to osoba niepełnosprawna.



*Fot. 30. Figurka Maryi – pustelnia sióstr albertynek
Źródło: (fot. s. Bernarda D. Kostka ZSAPU)*



*Fot. 31. Rzeźba – Brat
Albert i żebrak
Źródło: (fot. s. Bernarda D.
Kostka ZSAPU)*

Na terenie pustelni sióstr albertynek znajduje się również kamień upamiętniający osobę ks. Idziego Ogiermana Mańskiego (fot. 32). Był salezjaninem, jednym z najwybitniejszych kompozytorów współczesnej, użytkowej muzyki religijnej w Polsce. Jego praca twórcza stwarzała różne napięte sytuacje, których wynikiem były okresy wyczerpania i przemęczenia. Regenerację sił witalnych upatrywał w górskich wędrówkach, wolne chwile spędzał w Tatrach. Był przewodnikiem tatrzańskim. Chodził pasterskimi ścieżkami, zbierał rzadkie gatunki ziół.



*Fot. 32.
Kamień upamiętniający osobę
ks. Idziego Ogiermana Mańskiego
Źródło: (fot. s. Bernarda D. Kostka
ZSAPU)*

Inspiracją utworów muzycznych księdza Ogierniana Mańskiego była tradycja góralska. 15 sierpnia 1966 r. ks. Idzi wybrał się na Giewont przez Suchy Żleb. Jego intencją było nazbieranie ziół korzenia arcydzięgla, które chciał przekazać matce generalnej sióstr albertynek. Niestety, schodząc szlakiem tzw. Długiego Giewontu, zginął tragicznie.

Krzyż jako symbol Męki Pańskiej, w poszczególnych pomieszczeniach pustelni albertyńskich ma zaszczytne, wyjątkowe miejsce. Jego cechą charakterystyczną jest ascetyczna prostota wykonania (fot. 33-34).



*Fot. 33. Krzyż znajdujący się
w celi Brata Alberta*
Źródło: (fot. s. Bernarda D. Kostka
ZSAPU)



*Fot. 34. Pustelnia sióstr, krzyż i tabliczka
nad wejściem do chórków zakonnego*
Źródło: (fot. s. Bernarda D. Kostka
ZSAPU)

„Pan Jezus w Ogroju nie miał mniej miłości jak na górze Tabor. Miłość krzyża opiera się na chęci podobieństwa z Chrystusem, na zgadzaniu się z wolą Jego. Na zimno, niewzruszenie dusza decyduje się na nagi krzyż” (Faron, 2006, s. 273).

„Oddaję Panu Jezusowi moją duszę, rozum, serce i wszystko co mam. Ofiaruję się na wszystkie wątpliwości, oschłości wewnętrzne, udręczenia i męki duchowe, na wszystkie upokorzenia i wzgardy, na wszystkie boleści ciała i choroby, a za to nic nie chcę ani teraz, ani po śmierci, ponieważ tak czynię z miłości dla samego Pana Jezusa” (Faron, 2006, s. 286).

Świadectwem obecności Brata Alberta są jego relikwie. Jedna z nich znajduje się w przestrzeni szklenia drzwi do celi Brata Alberta (fot. 35).



Zewnętrzna forma relikwiarza, przedstawiająca przełamany bochenek chleba, w pełni obrazuje przesłanie św. Brata Alberta.

Fot. 35.
Relikwie św. Brata Alberta
Źródło: (fot. s. Bernarda D. Kostka ZSAPU)

6. Architektoniczny wystrój wnętrz – bogactwo detalu czy pustka?

Formy architektoniczne pustelni albertynów i albertynek, w szczególności Kaplicy Świętego Krzyża, odznaczają się niezwykłą prostotą (fot. 36-37).



*Fot. 36. Najstarsza część pustelni
siostr albertynek*

*Źródło: (fot. s. Bernarda D. Kostka
ZSAPU)*



*Fot. 37. Najstarsza część pustelni
siostr albertynek, zdjęcie
po przeciwnej stronie*

*Źródło: (fot. s. Bernarda D. Kostka
ZSAPU)*

Powściągliwość w stosowanym detalu i wyposażeniu wnętrz można dostrzec z zachowanych historycznych i współczesnych fotografii pustelni (fot. 38-41).

Wyjątkiem jest znajdujący się w kaplicy rzeźbiony krucyfiks nieznanego autorstwa, który został przez Brata Alberta odnaleziony w kościele na Skałce w Krakowie i odnowiony przez Stanisława Witkiewicza (fot. 10).



*Fot. 38. Wejście do Kaplicy
św. Krzyża w pustelni siostr
albertynek na Kalatówkach*

*Źródło: (fot. s. Bernarda D.
Kostka ZSAPU)*



*Fot. 39. Wejście do Kaplicy
św. Alberta w pustelni braci
albertynów na Kalatówkach*

Źródło: (28)



*Fot. 40. Refektarz w pustelni braci albertynów przed spalaniem, na zdjęciu brat Stanisław Żyroński⁷
Źródło: (fot. archiwalna będąca w posiadaniu b. Hieronima)*



*Fot. 41. Cella św. Brata Alberta w chatce Alberta
Źródło: (fot. s. Bernarda D. Kostka ZSAPU)*

7. Kody architektoniczno-symboliczne

Spośród charakterystycznych elementów form detali architektonicznych zespołu pustelni albertynów i albertynek na Kalatówkach w Zakopanem znaczącą wymowę posiadają te, które wiążą symbolikę chrześcijańską z wartościami użytkowymi (fot. 42-44). Niektóre z nich, wydawałoby się wbrew obowiązкови zachowania ciszy, wypełniają miejsce pustelni dźwiękiem.



*Fot. 42.
Sygnaturka nad Kaplicą Świętego Krzyża
Źródło: (fot. s. Bernarda D. Kostka ZSAPU)*

⁷ W czasie posługi Brata Alberta refektarz pustelni braci albertynów służył również za oratorium. Na zdjęciu widać ławki, na których bracia wspierali się, klęcząc na podłodze. Pod nimi znajdowały się służące do siadania małe ławeczki. Na zdjęciu znajduje się sławny z prostoty i posłuszeństwa brat Stanisław (posiadał przydomek „Mąż”); źródło informacji: na podstawie materiałów opisowych obecnie będących w dyspozycji b. Hieronima.



Fot. 43. Dzwonek – pustelnia sióstr albertynek

Źródło: (fot. s. Bernarda D. Kostka ZSAPU)



Fot. 44. Uchwyt dzwonka do furty zakonnej – pustelnia sióstr albertynek.

Źródło: (fot. s. Bernarda D. Kostka ZSAPU)

Piękno niewidzialne – odczuwalne, percypowane

1. Znaczenie miejsca dla osób konsekrowanych

Bracia i siostry albertynki opierają swoją duchowość na naśladowaniu Chrystusa, którego dostrzegają w każdym człowieku, w szczególności w opuszczonym, bezdomnym, ciężko doświadczonym, chorym, społecznie nieakceptowanym. Praca wśród ubogich jest męcząca fizycznie, wymaga wyrzeczeń, heroicznego zaangażowania i poświęcenia. Czyniąc posługę dla ubogich, albertyni praktykują radę ubóstwa, żyją skromnie w najprostszy z możliwych sposobów.

Naśladowanie Chrystusa oddającego się w Eucharystii jako pokarm, albertyni traktują jako swój obowiązek. Praktykowany wobec ubogich, karmią zgłodniałych chlebem swej dobroci. Nie jest to pomoc ubezwłasnowolniająca, jej celem jest wskazanie drogi wyjścia z kryzysu: dla ulegających nałogom praca nad ich porzuceniem, dla niezaradnych przyuczanie do różnych profesji, dla wymagających opieki zdrowotnej wsparcie medyczne. Ubodzy odzyskują poczucie własnej wartości i godności. Ostatecznie ludzie ci usamodzielniają się, niektórzy z nich, pragnąc odwdziżyć się pracą dla potrzebujących, wstępują do Zgromadzenia Albertynów.

Pustelnie albertyńskie są dla braci i sióstr oazą pozwalającą na odzyskiwanie sił materialnych i duchowych potrzebnych do dalszej posługi wśród ubogich. To miejsce sprzyja wyciszeniu i umocnieniu w Bogu. Jego obecność bracia i siostry odczuwają w otaczającej przyrodzie, wszechpanującej ciszy i przede wszystkim codziennej Eucharystii.

W pustelni obowiązuje bardzo ściśle przestrzegana klauzura i milczenie. „Synowie nie powinni z nikim rozmawiać z wyjątkiem swych matek i ministra, i kustosa swego, jeśli ten z błogosławieństwem Bożym zechce ich odwiedzić. Niech też synowie przejmą niekiedy rolę matek według kolejności, jaką ustalą między sobą” (Synowiec, 2015b, s. 35).

„(...) Niejeden biskup odprawiał na Kalatówkach doroczne rekolekcje i zapisał swoje wspomnienia słowami drgającymi wzruszeniem. Arcybiskup Szeptycki obrządku greckiego we Lwowie poczytywał sobie za nadzwyczajną łaskę, że z braku miejsca mógł spać w celi Brata Alberta. Ten błogosławiony zbieg okoliczności pozwolił mu podpatrzeć tajemnicę przyjaciela: «Czy powodem był ból w uciętej nodze? Czy twarde posłanie? To pewne, że Brat Albert spędzał bezsenne noce. Ile razy się budziłem, leżał z otwartymi oczami, zatopiony w Bogu»” (Winowska, 2001).

W pustelni Brata Alberta bywał często jego spowiednik o. Czesław Lewandowski CM, który pisał w swych wspomnieniach, że wielokrotnie był świadkiem stanów ekstazy Brata Alberta.

2. Znaczenie miejsca dla wiernych i niewierzących

Wewnętrzna część pustelni stanowi miejsce odosobnienia i wyciszenia dla sióstr albertynek (fot. 45). Nie korzystają z niej inne osoby. Siostry nie dysponują też żadną bazą noclegową dla osób z zewnątrz.

Pomimo życia klauzurowego braci i sióstr pustelnie albertyńskie nie są hermetyczne. Turystom oraz pielgrzymom udostępniona jest Kaplica Świętego Krzyża oraz teren do niej przylegający, wraz z chatką św. Brata Alberta.



*Fot. 45.
Pustelnia sióstr
albertynek od wewnątrz
Źródło: (22)*

„Kolejno różni wielcy uczeni i sławni pisarze pielgrzymowali na Kalatówki. Byli między nimi notoryczni ateusze, jak np. bliski nawrócenia, pochodzący z francuskiej rodziny prof. Baudonin de Courtenay” (Winowska, 2001).

Pielgrzymi idący szlakiem do Krzyża na Giewoncie wstępują do kaplic albertyńskich, by w ciszy modlitwy spotkać się z Bogiem. Szczyt Giewontu jest miejscem, do którego piesze pielgrzymki przybywają dwa razy w roku, w sierpniu oraz we wrześniu z okazji święta Podniesienia Krzyża Świętego. W tym roku przypada 120. rocznica wzniesienia i poświęcenia krzyża.

Są też ludzie, którzy rokrocznie przybywają do pustelni albertyńskich, by czerpać siły duchowe na nadchodzący najbliższy rok. Miejsce pustelni nasycone jest codzienną modlitwą. W niedziele i święta oraz w dni powszednie, w Kaplicy Świętego Krzyża regularnie odbywają się msze święte, dostępne dla każdego, kto odwiedzi to miejsce. Wspólnota sióstr codziennie odprawia nowennę za przyczyną św. Brata Alberta i bł. s. Bernardyny w intencji nawiedzających to miejsce oraz dobroczyńców. W tej intencji oraz wszystkich polecających się wstawiennictwu św. Brata Alberta i bł. s. Bernardyny, każdego 17. dnia miesiąca odprawiana jest msza święta. Msze święte dostępne dla wiernych w Kaplicy Świętego Alberta są odprawiane w każdą niedzielę.

„Współczesnego człowieka można określić mianem *Homo ecologicus*. Oznacza to, że wymiar ekologiczny życia jest dla niego bardzo ważny, a troska o życie zgodne z naturą, a zwłaszcza z rytmem przyrody, przejawia się wśród różnych działań, produktów, stylu życia i pracy stanowiący wyróżnik z pośród innych istot żyjących na świecie. Jednak ludzka egzystencja nie ogranicza się tylko do sfery przyrodniczej (cielesnej). Dla człowieka jako istoty duchowo-cielesnej ważną rolę odgrywa wiara. Eucharystia jako «źródło i szczyt życia chrześcijańskiego» stanowi epicentrum życia religijnego” (Kluczkowski, 2017).

3. Percepcja miejsca, dotyk Nieznanego

Wśród wielu doznań ludzi przebywających w miejscu pustelni albertyńskich można dostrzec radość i przyjemność czerpania z otaczającej natury, tego co w niej najpiękniejsze: bliskość lasu, obecność promieni słońca przedzierających się leniwie o poranku między drzewami, pieśń przyrody – szum potoku, dźwięk owadów, czasem stukot dzięcioła. Ten kto odwiedza miejsca pustelni albertyńskich, może doświadczać wrażenia, że: „W surowych belkach kalatowskiej pustelni bije serce Brata Alberta. Drewniane ściany pamiętają dotyk jego rąk i krople potu, gdy trudził się przy ich wznoszeniu. Izba w «chatce», do której ściągali mali i wielcy tego świata jest

świadkiem spotkań i rozmów, zapadających w głąb duszy, a starodawny krzyż w kaplicy słyszał modły pierwszych braci i sióstr posługujących ubogim” (Pytel, 2010, s. 2).

To miejsce uczy nas jak żyć nieco wolniej i uważniej, z czasem wsłuchiwać się w siebie, w ciszy odkrywać własne wnętrza przepełnione doświadczeniem:

- podziwu i szacunku dla dobra natury,
- tęsknoty za pierwotną harmonią i pięknem przyrody,
- chęci dziękczynienia za doznawane dobro,
- poczucia przemijania i odkrywania jedności ze światem duchowym,
- wdzięczności i uwielbienia dla Stwórcy,
- doczesnego spotkania, mistycznego zjednoczenia z Bogiem.

„... milczenie i rozmyślanie połączone razem duchowo stają się dla duszy źródłem wielkiego pokoju i początkiem doskonałej kontemplacji” (Synowiec, 2015a, s. 39).

Ostatnie jest dotknięciem przestrzeni *sacrum*, które dokonuje się według M. Eliadego w mitach, symbolach oraz różnego rodzaju przedmiotach zwanych hierofaniami (Eliade, 1996, s. 7).

„*Sacrum* ma dla Eliadego dwa wymiary: przedmiotowy (w postaci rozlicznych hierofanii – fizycznych przejawów i sposobu objawiania się *sacrum* przez symbole, mity i obrzędy) oraz podmiotowy (w ludzkiej psychice jako pierwotny element jej struktury, a nie jak chciał ewolucjonizm – przejściowe stadium rozwoju). Przyjmował paradoksalnie, że *sacrum*, w przeciwieństwie do *profanum* jest realne. Stanowi podmiot religijnych zachowań człowieka religijnego, który dzięki dziedziczonej przez tysiąclecia wspólnej treści przeżyć religijnych potrafi odróżniać je od *profanum*. Każde zjawisko jest potencjalną hierofanią i może stać się przyczyną dostępu do czasu pozahistorycznego” (Bronk, 2007, s. 16).

Nawet najsubtelniejsze doświadczenie obecności Stwórcy sprawia, że *homo ecologicus* staje się *homo religiosus*.

Podsumowanie

Kompozycja elementów architektonicznych, artystycznych, symbolicznych, znaczeniowych, pustelni albertyńskich ukierunkowana jest na przekaz o miłości Boga do człowieka, wynikającego z niej Dekalogu, nieustannej opieki i troski nad swym stworzeniem.

Pustelnie albertyńskie wyrażają szczególny rodzaj harmonii miejsca. Tutaj spletają się wzajemne oddziaływania piękna otaczającej przyrody, wpisanej w jej wnętrza regionalnej architektury oraz nasyconych modlitwą

braci i sióstr, od ponad stu lat utrudzonych w pracy wśród potrzebujących wsparcia i pomocy ludzi ubogich, chorych, ubezwłasnowolnionych w depresji, pogrążonych w wyniszczających nałogach.

Czas płynie, przynosi wiele słów i pytań, odejść i powrotów. Widzialne i niewidzialne piękno pustelni sprawiają, że poczucie upływu czasu jest tutaj tylko złudzeniem. Jesteśmy zanurzeni w Tym, co wieczne.

Chorał wciąż trwa, jest nim codzienny szept natury, modlitwa i śpiew. Jego moc i piękno wycisza, inspiruje do odkrywania bogactwa „człowieczego wnętrza”, pobudza do transcendencji Boga, zachęca do dialogu człowieka z Bogiem, sprawia, że przenikanie Jego dobra do serca ludzkiego staje się odczuwalne.

Pelnia spokoju i kojącej ciszy to język, w którym Stwórca przemawia, a pozostający w pokorze człowiek jedna się z Bogiem.

Zapewne wiele jest takich miejsc na Ziemi, w którym podobne odczucia harmonii można poczuć i nie jest istotnym, gdzie się one znajdują. Zapewne każdy człowiek ma okazję w nich się znaleźć w „podróży do własnego wnętrza”, świątyni pachnącej kadzidłem i oświetlonej promieniami słońca wdzierającego się przez kolorowe witraże, ścielące drogę powrotną do Stwórcy. W tej wędrówce, jeśli dotąd nie odczuwasz Jego obecności nie słyszysz Jego głosu, On usłyszysz z pewnością Twój.

Współracując z łaską Bożą Brat Albert zachęca nas, by:

- Pogodzić się z przeszłością,
- Żyć tu i teraz,
- Z nadzieją patrzeć w przyszłość.

Posłowie

Harmonia miejsca albertyńskich pustelni oddziałuje na znacznie większą przestrzeń niż tylko miejsce, w którym się znajduje. Porusza wnętrze człowieka.

„Ktokolwiek będziesz wędrował po tatrzańskich szlakach, nie omijaj tego miejsca, w którym św. Brat Albert pozostawił swój niezatarty ślad. Nie obawiaj się wzruszeń... Wejdź w ciszę pustelni, by zadać sobie samemu najważniejsze pytanie: KIM DLA MNIE JEST BÓG? KIM DRUGI CZŁOWIEK?

Zapomnij na chwilę o dolinach obfitujących w zgiełk i pośpiech, pomyśl o szczytach, które czekają na zdobycie. Brat Albert zrobił to zwyczajnie: karmił zgłodniałych chlebem swej dobroci.

Cóż bardziej powszechnego jak chleb? Każdy go potrzebuje... tego dla ciała i tego dla duszy. Dziś tylu ludzi głodnych! Posłuchaj co mówi do ciebie Brat Albert:

«Powinno się być dobrym jak chleb; powinno się być jak chleb, który dla wszystkich leży na stole, z którego każdy może kęs dla siebie ukroić i nakarmić się, jeśli jest głodny». Pomyśl, czy stać cię na to... na świętość powszednią, na co dzień? Odpowiedz zanim stąd odejdziesz» (Faron, 2002, s. 56).

Człowiek jest obywatelem dwóch światów materialnego i duchowego, wchodzenie w jeden z nich i rozpoznawanie go ułatwia rozeznanie drugiego (Gałkowski, 1996. s. 5-15).

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Eliade, M. (1996) *Sacrum i profanum*. Warszawa: Wyd. KR.
2. *Ewangelia Św. Jana* (J 6, 35).
3. Faron, A. (2002) *Pustelnia Świętego Brata Alberta na Kalatówkach*. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych.
4. Faron, A. (2006) *Pisma Adama Chmielowskiego*. Kraków: Wydawnictwo Instytutu Teologicznego Księża Misjonarzy.
5. Faszczka, M. (2014) 'Zakopiańska Święta' [w:] Koteja, A. (red.) *Głos Alberta* nr 1(76).
6. Gałkowski, J. (1996) 'Pokrewny Ziemi' [w:] Paulinowa, M. Z. (red.) *Człowiek bliżej Ziemi*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, s. 5-15.
7. Jabłońska, B. (1988) *Wybór Pism Siostry Bernardyny Marii Jabłońskiej*, Bar, J. (opr.). Kraków.
8. Jagiello, M. (1979) *Listy o stylu zakopiańskim 1892-1912*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
9. Pytel, Z. (2010) *Pustelnie Albertyńskie w Tatrach*. Kraków: Wydawnictwo Buchers.
10. Synowiec, D. (2015a) 'O Pustelni (I)' [w:] Koteja, A. (red.) *Głos Brata Alberta* nr 3 (82).
11. Synowiec, D. (2015b) 'O Pustelni (II)' [w:] Koteja, A. (red.) *Głos Brata Alberta* nr 4 (83).
12. Szuba, B. (2012) *Systemy środowiskowe a lokalne otoczenie człowieka*. Opole: Wydawnictwo Politechniki Opolskiej.
13. Winowska, M. (2001) *Znieważane oblicze. Opowieść o Świętym Bracie Albercie*. Kraków: Wydawnictwo Karmelitów Bosych.

Wykaz źródeł internetowych

14. Bronk, A. (2007) 'Mircei Eliadego fenomenologia religii' [w:] Dziobkowski, B. (red.) *Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria R*. 16:2007, Nr 4 (64) [online]. Dostępny: https://pf.uw.edu.pl/images/NUMERY_PDF/064/PF_2007-R16_40_9_Bronk-A_Mircei_Eliadego.pdf, (dostęp 1 maja 2021).

15. Górecka, B. (2011) *Kalatówki. W drewnianej chacie Brata Alberta/Otwarty Przewodnik Krajoznawczy*. Dostępny: <https://www.krajoznawcy.info.pl/w-drewnianej-chatce-brata-alberta-7181>, (dostęp 1 maja 2021).
16. Kluczkowski, A. (2017) 'Homo ecologicus na Mszy Świętej' [w:] Mielnik, D. (red.) *Iuvenes quaerentes*. Lublin: Koło Naukowe Teologów KUL [online]. Dostępny: <https://kntkul.files.wordpress.com/2017/09/iuvenes-quaerentes-2017-okc582adka-zawartoc59bc487.pdf>, (dostęp 1 maja 2021).
17. Lewandowski, Cz. (1927): *Brat Albert*. Kraków: nakł. SS. Albertynek, (druk „Głos Narodu”) [online]. Dostępny: <https://dlibra.kul.pl/dlibra/publication/1093/edition/970/content>, (dostęp 1 maja 2021).
18. Mosur, P. (2017) 'Artysta, sługa ubogich, święty'. *Niedziela*, 6. Dostępny: <https://www.niedziela.pl/artukul/129154/nd/Artysta-slug-a-ubogich-swiet-y>, (dostęp 1 maja 2021).
19. Szala, D., Szala, M. *Reprodukcja fotograficzna obrazu postaci Brata Alberta* [online]. Dostępny: <https://2.bp.blogspot.com/-HxV1DMqVLyc/U0bUTXqqGkI/AAAAAAAAA8Os/rbaa0A8UyZg/s1600/2014.03.30+08.47.46+%255BDo+rota+i+Marek+Szala%252C+www.gorskiewedrowki.blogspot.com%252D.jpg>, (dostęp 1 maja 2021).
20. Tolle, E. (2003) *Stillness Speaks*. USA: New World Library. / Tolle, E. *Cisza przemawia* [online]. Dostępny: https://doci.pl/dareks/_eckhart-tolle-cisza-przemawia+fnmvnxn, (dostęp 1 maja 2021).
21. Zawada, M. (2011) *Mistyka zakonnej ciszy, Communio Crucis Centrum Kultury Duchowej* [online]. Dostępny: http://communiocrucis.pl/2011/02/15/mistyka-ciszy/#_ftnref, (dostęp 1 maja 2021).

Wykaz stron internetowych

22. Albertynki *Miejsca Albertyńskie /Zgromadzenie Sióstr Albertynek Posługujących Ubogim* [online]. Dostępny: <https://www.albertynki.pl/miejsca-albertynskie/>, (dostęp 1 maja 2021).
23. *Ecce Homo (reprodukcja fotograficzna obrazu Adama Chmielowskiego)* [online]. Dostępny: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/ChmielowskiAdam.1881.EcceHomo.jpg>, (dostęp 1 maja 2021).
24. https://pf.uw.edu.pl/images/NUMERY_PDF/064/PF_2007-R16_409_Bronka_Mircei_Eliadego.pdf, (dostęp 1 maja 2021).
25. *Mapka lokalizacyjna Klasztoru Albertynek na Kalatówkach* [online]. Dostępny: <https://www.google.com/maps/@49.2638613,19.9744156,174m/data=!3m1!1e3>, (dostęp 1 maja 2021).
26. *Mapka lokalizacyjna Klasztoru Albertynów na Kalatówkach* [online]. Dostępny: <https://www.google.com/maps/@49.2653623,19.9717379,146m/data=!3m1!1e3>, (dostęp 1 maja 2021).
27. *Mapka lokalizacyjna zespołu pustelni albertyńskich w Zakopanem* [online]. Dostępny: <https://bdot10k.geoportal.gov.pl/#fullExtent&1617980615210>, (dostęp 1 maja 2021).

28. „Pustelnia Zgromadzenia”. *Zgromadzenia Braci Albertynów Trzeci Zakon Regularny Świętego Franciszka – Braci posługujących Ubogim* [online]. Dostępny: <http://www.albertyni.opoka.org.pl/kalatowki.html>, (dostęp 1 maja 2021).
29. Zgromadzenie Braci Albertynów, *Pustelnia Zgromadzenia* [online]. Dostępny: <http://www.albertyni.opoka.org.pl/kalatowki.html>, (dostęp 1 maja 2021).

Harmony and mysticism of the Albertine Hermitages in Kalatówki in Zakopane

Abstract

The Albertine Hermitages in Kalatówki in Zakopane present a special kind of harmony of the place. It is here, where mutual interactions of the beauty of the surrounding nature intertwine with each other. The nature which is embedded in the depth of regional architecture and the brothers and sisters filled with prayer who, from over one hundred years have been helping for the people who are in need, the poor people, with diseases, people with depression or the ones who are addicted. There are many places on Earth where similar senses of harmony can be felt, and it is not important where they are. Probably every person has the opportunity to be there, during ‘journey to oneself’.

Albertine hermitages are the perfect place to perceive the presence of visible and invisible beauty that shows the way to live in a beautiful way...

Key words

semantic value of architecture, silence in space, hermitage

Tomasz Drewniak

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Nysie

Pustka jako otwartość miejsca. Przyczynek do rozważań nad fenomenem kenozy w przestrzeni architektonicznej

Streszczenie

Artykuł podejmuje zagadnienie sposobów uobecniania boskiej i ludzkiej kenozy w przestrzeni architektoniczno-egzystencjalnej. W nawiązaniu do koncepcji otwartości miejsca (Ch. Norberg-Schulz), przedstawiono główne aspekty usytuowania przestrzennego wpływające na jego związek z *axis mundi*. Następnie wskazano, na podstawie charakterystyki struktur umiejscawiających człowieka w świecie (dom, świątynia, praca, cmentarz), na potęgującą się we współczesnych społeczeństwach bezdomność jako brak przynależności do miejsca, wynikającą z nadmiaru posiadania i zachłanności, prowadzących do konstrukcji form architektonicznych, które zamykają się na świat i innych ludzi („świątynie konsumpcji”). Przeciwną funkcję pełnią – jak wykazano na przykładach bożonarodzeniowych szopek i kaplicy Matki Bożej na Górze (*Chapelle Notre-Dame du Haut*) – tzw. rzeczy, które pozostają otwarte na pustkę, dzięki której mogą dawać lokalizację, przyjmować i przekazywać. Kenotyczny aspekt miejsca, wraz z sercem, wyzwala ręce człowieka do przyjmowania i dawania, aktywizując, miast zagarniania i zatrzymywania, krąg wzajemnego dawania siebie.

Słowa kluczowe

kenoza, miejsce, centrum, *axis mundi*, ubóstwo, ofiara

Wprowadzenie: teologia i estetyka kenozy

Pojęcie kenozy – a szerzej fenomen uniżenia i огоłocenia się Boga z boskiej chwały – znajduje szerokie ugruntowanie w tradycji chrześcijańskiej. Jego źródła sięgają biblijnych obrazów cierpiącego sługi Jahwe i teologii św. Pawła, który przedstawia krzyż Chrystusa jako zgorszenie i szaleństwo (1 Kor 1, 18), a w liście do Filipian, w hymnie chrystologicznym, wskazuje na uniżenie Syna, który „istniejąc w postaci Bożej/ nie skorzystał ze sposobności,/ aby na równi być z Bogiem,/ lecz огоłocił samego siebie,/ przyjąwszy postać sługi,/ stawszy się podobnym do ludzi./ A w zewnętrznym przejawie, uznany za człowieka,/ uniżył samego siebie,/ stawszy się posłusznym aż do śmierci –/ i to śmierci krzyżowej” (Flp 2, 6-8). Boskość w Chrystusie pozostaje ukryta i objawia się w momencie jej skrajnego uniżenia w męce i śmierci. Pawłowa staurologia (gr. *stauros* – krzyż), kontynuowana wśród średniowiecznych mistyków (np. Mistrz Eckhart), leży u podstaw rozróżnienia przez Lutra teologii chwały (*theologia gloriae*) i teologii krzyża (*theologia crucis*), jak również stanowi inspirację dla

współczesnej filozofii i teologii postmetafizycznej (Caputo, 2006, 2019; Moltmann, 1993).

W chrześcijaństwie kenoza Boga przybiera postać realną, historyczną i przestrzenną, zostaje umiejscowiona, objawiając się pod postacią pustki, dystansu, ułomności, małości. Bóg przekracza „to, co «największe», tak że jest to dla Niego za małe, a przenika do najmniejszej rzeczy, bo nic dla niego nie jest zbyt małe” (Ratzinger, 2012, s. 147). Epifania Boga nie jest zatem epifanią mocy, kratofanią, lecz wywłaszczeniem, dobrowolną rezygnacją z mocy, wielkości i bytu. „Kenoza jest wydarzeniem, w którym Bóg i człowiek robią wzajemnie dla siebie miejsce. (...) Świętość może tylko wydarzyć się, jeżeli istnieje pusta przestrzeń, jeżeli całość znaczenia nie została wypełniona poprzez wszechmoc Boga lub osobowości, która dąży do pozostania sobą” (Riessen, 2007, s. 199). Miejsce Bogu otwiera uniżenie człowieka, ogołocenie się z pragnienia bycia sobą w życiu dla siebie, co uwidacznia się, jak podkreśla G. Vattimo, w żywotach świętych i męczenników (Vattimo, 1999, s. 80-81). Wiąże się ono z wykraczaniem poza idolatrię, czemu – według H. Coxa, autora książki *The Secular City* – sprzyja kryzys dyskursywnych, symbolicznych i instytucjonalnych form chrześcijaństwa, który oddaje metafora „śmierci Boga”. Zostają one oczyszczone z *quasi*-politycznego przedstawienia Boga jako króla i władcy, opierającego swe imaginarium na dyskursie władzy, charakterystycznym dla miejskiej wspólnoty politycznej, wykraczającej z kolei poza wiejski obraz pokrewieństwa (Cox, 2013, s. 311). Podstawowym doświadczeniem współcześnie uspołeczniającym człowieka jest praca grupowa (*team work*), polegająca na wykonywaniu wspólnych zadań, byciu razem ze sobą (Cox, 2013, s. 311-312)¹. Stąd też, relacja pomiędzy Bogiem i człowiekiem nie jawi się jako hierarchiczna relacja ojca względem dziecka czy też władcy względem poddanego, lecz oparta na wzajemności relacji ojca i syna, który nie koncentruje się na ojcu jako takim, jego mocy, którą przejmuje i za pomocą której porządkuje świat, a na współdziałaniu z Bogiem, który nie jest Bogiem siły, lecz słabości (Cox, 2013, s. 312), przekazującym synowi swoje dziedzictwo (Gal 3,29-4,1), a zarazem cały czas pozostającym blisko, uczącym go odpowiedzialności. Bóg pozbawiony bytu daje człowiekowi siebie, staje się namacalny, a jednocześnie nie można go objąć, zamknąć w określonej przestrzeni czy systemie dyskursywno-symbolicznym. Ilustrując boską kenozę, Jean-Luc Marion zapisuje słowo Bóg ze skreśleniem (Marion, 1995, s. 108-

¹ Co do osobowej i etycznej wartości *team work*, przeciwstawne stanowisko reprezentuje np. R. Sennett (Sennett, 1998). Być może bardziej adekwatne pod względem historyczno-teologicznym byłoby wskazanie na wspólną pracę Jezusa z Józefem, podczas której objawiała się nowa figura ojcostwa.

110), podobnie jak Heidegger zapisywał słowo „bycie”: w kenozie Bóg wywłaszcza się ze swojego majestatu i fakt ten, symbolizuje to skrzyżowanie dwóch odcinków, stanowi o jego boskości. W istocie w Ukrzyżowaniu, którego ikoną jest zapis Marion, Bóg doświadcza nicości, śmierci, miłując człowieka do końca i oddając się mu w całości. Staje się ukrzyżowaną miłością (*agape*), a więc miłością jako taką, uwalniającą człowieka „od «Boga»” (Mistrz Eckhart, 1986, s. 3), od obecności Boga w jego nieskończonej wielkości i dali.

Jak przełożyć „u-Bogą teologię” (Krasicki, 2020, s. 213-231) czy też fenomenologię bosko-ludzkiego ubóstwa na formę architektoniczną tak, aby dawała ona miejsce pustce, niebytowi? W jaki sposób miejsce i byt przyjmują w siebie nicość? Oznacza to: w jaki sposób miejsce i byt, a wraz z nimi człowiek, zostają otwarte na przyswajanie własnej nicości, dając jej miejsce? Powyższe pytania prowadzą nas do wyodrębnienia dwóch estetyk jako dwóch porządków istnienia – estetyki kenozы (istnienia ułomnego) i estetyki doskonałości. Estetyka kenozы stanowi odwrotność klasycznej estetyki piękna i doskonałości, które utożsamione zostają z pełnią istnienia, a nawet jego matematyczną wymiernością (tzw. Wielka Teoria). Od pełni mocy i wywyższenia, wielkości, jawności, trwałości, eudajmonii i mądrości odróżniają się: brak, brzydota, słabość i uniżenie, znikomość, skrytość, ulotność, samowyniszczenie i głupota (1 Kor 4, 10). Wspomniany wyżej sługa Jahwe opisywany jest przez Izajasza w następujący sposób: „Nie miał On wdzięku ani też blasku,/ aby chciano na Niego popatrzeć,/ ani wyglądu, by się nam podobał./ Wzgardzony i odepchnięty przez ludzi,/ Mąż boleści, oswojony z cierpieniem,/ jak ktoś, przed kim się twarze zakrywa,/ wzgardzony tak, iż mieliśmy Go za nic” (Iz 53, 2-3). Z niemożności sprowadzenia estetyki kenozы do estetyki piękna jako mocy (doskonałości) wyraźnie zdawał sobie sprawę Fiodor Dostojewski, który w powieści *Bracia Karamazow* wkłada w usta Dymitra kwestię o dwóch ideałach piękna (kobiecego), „ideale Madonny” i „ideale Sodomy”. W utworach Fiodora Michajłowicza bohaterki ucieleśniające piękno architektoniczne dominują nad bohaterkami reprezentującymi ideał Madonny, które ustępują pierwszym urodą i inteligencją, lecz zarazem uobecniają matczyną pokorę, miłość i poświęcenie (Зандер, 1960, s. 63-98), a przez nie dają miejsce życiu człowieka. Promieniają one jednak wewnętrznym blaskiem, ikonyczną świetlistością, uobecniając w świecie, jak np. Sonia Marmieladowa czy Sofia Andriejewna, miłosierną miłość Boga i – w przeciwieństwie do Nastazji Filipowny i Katarzyny Iwanowny – są w stanie doprowadzić bohaterów do zmartwychwstania duchowego.

Relacyjność i otwartość miejsca

Gdy intencjonalnie odnosimy się do miejsca, realnie nam danego, przywoływanego za pomocą pamięci lub uobecnianego w wyobraźni, bardziej lub mniej wyraźnie przedstawia się nam struktura, do której ono należy, stanowiąc jej część. Miejsce, wyznaczane przez granice, odnosi się zawsze do swego otoczenia, z którego zostaje wyodrębnione. Gdy przyjmiemy, że rozłożyste drzewo wyznacza swoimi konarami miejsce, to natychmiastowo implikuje to pytanie o umiejscowienie miejsca, o jego lokalizację, a więc o to, co pozwala mu być tym, czym jest w sensie przestrzennym, funkcjonalnym, symbolicznym. Nie jest to przestrzeń jako taka, jako że ona jest wtórna wobec miejsca i jego umiejscowienia. Jest ona abstrakcyjnym przedstawieniem, opierającym się na doświadczeniu miejsca, a zarazem je wtórnie konstruującym. Podobnie, pokój jest w domu, dom stoi na działce, ta z kolei znajduje się przy ulicy. Granice miejsca łączą je zatem z otoczeniem, dającym mu lokalizację: izolacja miejsca przekształca je w niemiejsce, pozbawiając je relacji z otaczającym środowiskiem, a więc upożyczonowania. Miejsce jest zatem współdane z całościowym horyzontem, który może pozostawać początkowo nierozjaśniony, lecz zarazem zawiera w sobie możliwość dyferencjacji: w lesie mogą być rozróżnione poszczególne drzewa, polany, ścieżki, tak jak i działka oraz ulica, wyznaczające lokalizację domu, mogą być dalej charakteryzowane. W istocie miejsca zawiera się zatem całościowy charakter, a ono samo nie wypełnia owej całości, lecz stanowi jej moment, mając swoje „obok”, „pod”, „nad”, a zatem sytuuje się ono zawsze w szerokiej relacji topologicznej. Miejsce odróżnia się, lecz zarazem nie oddziela, wpisując się w całość, skupioną wokół (poprzez) centrum jako topokosmos.

Przez centrum („punkt ciężkości”) przebiega oś świata (*axis mundi*), sfera, w której łączy się ze sobą całość istnienia. Pierwotne manifestacje centrum mają charakter religijny i wiążą się z odróżnieniem sfery *sacrum* (przestrzeni boskiej) i sfery *profanum* (zwyczajowego ludzkiego życia). Rozróżnienie to jest zarazem sensotwórcze – nadaje znaczenie ludzkiemu życiu w odniesieniu do *sacrum*, pozwala też funkcjonować człowiekowi w pewnym dystansie względem boskości, z którą komunikacja pozostaje poddana określonym regułom, wprowadzającym przestrzenne i ontologiczne dystynkcje pomiędzy światem ludzkim i boskim (boskość nie uobecnia się jako demoniczność, niszcząca człowieka siła) (Patočka, 1996, s. 99-102). Odniesienie do centrum nie oznacza tego, iż człowiek wypełnia je samym sobą. Relacja względem centrum nadaje człowiekowi właściwą miarę. Przykładowo, w środku rajskiego ogrodu znajdują się drzewa życia oraz poznania dobra i zła, z raju wypływają też cztery rzeki. Jeśli potraktujemy raj

jako archetyp miejsca (zadomowienia), to otrzymamy następujące cechy: miejsce posiada cztery strefy (rzeki), sferę *sacrum* (zakaz), jest w nim życiodajna moc (drzewo życia i drzewo poznania, łączące „górze” z „dołem”) i wymaga troski (człowiek ma uprawiać i doglądać rajskiego ogrodu). Posiada też ono swoje „poza”, które zostaje poprzez grzech zdecentrowane, całość istnienia odpada wraz z człowiekiem od centrum i zostaje poddana wszechwładzy śmierci. Człowiek zachowuje związek z rajem (środek), o ile jest posłuszny Bogu, a zatem zajmuje pozycję dziecka (syna/córki). Centrum nie należy zatem do człowieka, nie może nim dowolnie rozporządzać – ma w odniesieniu do niego dojrzewać i doprowadzać innych do dojrzałości, upodabniając się tym samym do boskiego ojcostwa. Upadek Adama i Ewy możemy interpretować jako archetyp realizacji pragnienia zawładnięcia centrum, postawienia w nim samego siebie jako pana całości istnienia, a wygnanie z raju jako wzorzec utraty pierwotnego miejsca, zadomowienia i zśrodkowania, natomiast religijne aktywności symboliczne jako dążenie do odtworzenia związku z centrum (np. w chrześcijaństwie krzyż odtwarza oraz przezwycięża dialektykę życia i śmierci rajskiego drzewa poznania).

Przekładając powyższe analizy na powiązanie miejsca z formą architektoniczną, możemy stwierdzić, że miejsce znajduje się w interakcji ze swoim otoczeniem – z jednej strony się od niego oddziela w aspekcie horyzontalnym (ściana, mur, ogrodzenie) i wertykalnym (dach, podłoga), z drugiej otwiera się na nie (drzwi, okno, brama, wrota). Miejsce jako siedlisko zakłada otwarcie (możliwość interakcji z otoczeniem), a sposób tego otwarcia jest jednym z podstawowych aspektów wyznaczających charakter miejsca, definiuje charakter relacji międzyludzkich. W sensie ścisłym ta interakcja człowieka z otoczeniem następuje poprzez drogę i formę jej architektonicznej artykulacji, np. jak schody, korytarz, most. Christian Norberg-Schulz, nawiązując do Heideggerowskiej koncepcji zamieszkiwania, w której najważniejszym aspektem miejsca jest skupianie (scalanie), zauważa: „*Genius loci* ludzkiego siedliska faktycznie reprezentuje mikrokosmos, a miasta różnią się tym, w czym się jednoczą. W jednych, siły ziemi są mocno odczuwane, w innych, władająca moc nieba, a inne znów mają obecność uczłowieczonej natury lub są nasycone światłem. Jednak wszystkie miasta muszą posiadać coś z tych wszystkich kategorii znaczenia, aby uczynić możliwym *miejskie zamieszkiwanie*. Miejskie zamieszkiwanie polega na jednoczesnym zagwarantowaniu doświadczenia bycia usytuowanym i otwarciem na świat, to jest: usytuowaniu w naturalnym *genius loci* i otwarciu na świat przez skupienie wykonanego przez człowieka *genius loci*” (Norberg-Schulz, 1979, s. 77-78). Miejsce, zachowując własną tożsamość, charakteryzuje się otwartością na poziomie semantycznym i społecznym, wprowadza człowieka, jak pisze Heidegger, w „Otwarte”, tj. w horyzont nieuprzedmio-

twionej relacji z całością istnienia, w której nie obowiązuje przeciwstawienie na „Ja” i „Nie-Ja”, w którym osoba Innego, jego osobowa inność zredukowana zostaje do „Nie-Ja” (Heidegger, 1997b, s. 229-230). Jako że „Otwarte jest wielką całością tego wszystkiego, co nie ma przegród” (Heidegger, 1997b, s. 230), miejsce, spoczywając w sobie, dopuszcza to, co inne we wzajemnym dopełnianiu.

Wynika stąd, że miejsce, będąc rodzajem schronienia, nie może być zarazem powrotem człowieka do łona matki, archetypu zobrazowanego w jaskini platońskiej, w której wprawdzie czuje się on bezpiecznie, lecz zarazem jego istnienie przybiera charakter embrionalny. Jaskinia nie tylko zamyka, lecz także, dla jej mieszkańców-niewolników przykutych do jej ścian, pozbawiona jest odniesienia do tego, co znajduje się poza nią. Stanowi ona w dyskursie Platona, podobnie jak Atlantyda, antytyp miejsca, rozwijając w skrajnej postaci jeden z jego aspektów – zamknięcie wynikające ze zniewolenia lub otwartość wypływającą z zachłanności. Jeżeli narodziny – a więc opuszczenie łona matki – gwarantują możliwość rozwoju człowieka, tak wykroczenie poza miejsce otwiera człowieka na świat. To zatem, w jaki sposób miejsce jest otwarte na świat, na inne miejsca, w tym na miejsca, które w sensie ścisłym nie mają swej lokalizacji (miejsca wyobrażone, idealne, utopijne), determinuje nie tylko jego charakter, lecz także kształt interakcji człowieka z jego otoczeniem.

Źródłowe doświadczenie miejsca związane jest z domem, który orientuje człowieka w świecie, wskazując na stałość odniesienia jego „skąd” i „dokąd”, lecz także na wpisanie ludzkiego istnienia w porządek narodzin i śmierci. W domu człowiek doświadcza bliskości osób oraz rzeczy i na podstawie tej bliskości kieruje się ku światu (Tischner, 2006, s. 181). Dom – nie tylko jako struktura przestrzenna, lecz także struktura społeczno-duchowa – uczy człowieka życia w relacji i uznawaniu granic. Utrata domu – także jako utrata związku ze wspólnotą wartości i tradycji, które określają trwałą tożsamość człowieka – wiąże się z utratą najgłębiej zakorzenionej sfery sensu, nadającej wartość istnieniu.

W relację człowieka względem miejsca wpisana jest nieuchronność odchodzenia. Z jednej strony, jest ona wynikiem zdolności do poruszania się bytu ludzkiego i umożliwia także powrót, z drugiej strony, śmiertelności, opuszczenia miejsca i pustki, jaką pozostawia w nim śmierć bliskiej osoby. Prowadzi to do konkluzji, iż w miejscu winno się także dokonywać otwarcie na drogę człowieka ku śmierci, właściwe upozycjonowanie jego śmiertelności w świecie, uczenia się kenozy choroby, starości, a wreszcie śmierci, odniesienia do „poza”, w które człowiek odchodzi.

Uniwersalizm chrześcijaństwa a otwartość miejsca

Rozumienie śmierci – nie tylko jej nieuchronności, lecz także ostateczności – znajduje swoje ugruntowanie w charakterze miejsca, w dominacji zamkniętych form architektonicznych. Autor projektu wskrzeszenia wszystkich zmarłych – rosyjski filozof i utopista Mikołaj Fiodorow, zauważył, iż schronienie bardzo często przybiera formę zabezpieczenia przed innymi ludźmi i artykułuje zatem – poprzez formę architektoniczną – wzajemną wrogość. Odnosząc się do angielskiego powiedzenia – *My house is my castle*, wskazuje na jego bezpośrednie powiązanie z nowożytnym indywidualizmem, implikującym przestrzenno-społeczną separację. *Genius loci* miejsca konstituuje się przez formę relacji międzyludzkich, a ta następnie odzwierciedla się w organizacji społecznej (sposobie pracy) i formie architektonicznej. Relacja osobowa – wątki te stanowią wspólne dziedzictwo krytycznej teorii nowożytnego miasta i znajdują postać syntetyczną w socjologicznej koncepcji L. Wirtha (Jałowiecki, Szczepański, 2010, s. 22-24) – charakteryzuje społeczność wiejską, kultywującą pamięć o przodkach i pozostającą też – poprzez pracę na roli – w bezpośrednim związku z ziemią. Miasto to przestrzeń zapomnienia o własnych korzeniach, stąd wypływają – instrumentalizacja i powierzchowność relacji międzyludzkich, dysharmonia przestrzenna i duchowa. Wprawdzie skupia ono ludzi, koncentrując ich na małym obszarze i przybliżając przestrzennie do siebie, lecz z drugiej strony oddala ich od siebie w sensie psychicznym i przeciwstawia sobie. Wiesz z kolei, gwarantuje właściwy charakter usytuowania i otwartości w codziennym horyzoncie życiowym domu, świątyni, miejsca pracy oraz cmentarza. U Fiodorowa różnica pomiędzy miastem a wsią odpowiada różnicy pomiędzy Zachodem a Wschodem, jako miejscami epifanii Szatana (Antychrysta) i Boga, samouwielbienia i miłości, pychy i pokory, bycia dla siebie i ofiarowywania innym siebie, neopoganizmem i chrystianizmem.

Miejsce i konstituująca je przestrzeń architektoniczna winny być powiązane z relacją filiacji, genealogii człowieka, która dla związanego z prawosławiem Fiodorowa posiada potrójną postać: po pierwsze, człowiek jest istotą zrodzoną, cielesną, mającą swoich rodziców, a dalej przodków; po drugie przychodzi na świat w określonym środowisku kulturowym, w którym kształtuje się jego sposób „bycia w świecie” (charakter moralny) i po trzecie, człowiek jest synem Boga Ojca. Ojcostwo, uogólnijmy, stanowi w omawianej koncepcji formułę dawania i kształtowania życia na poziomie cielesnym, intelektualnym, moralnym i duchowym. Symbolika kulturowa – istotną rolę odgrywa tutaj symboliczna funkcja architektury – uobecnia, utrwała i umożliwia reaktualizację wzorców ojcostwa. Obraz realnie danego ojca musi zostać przyswojony, co oznacza jego krytyczne przemyślenie

w odniesieniu do obrazu Ojca tak, aby syn stał się obrazem ojca w Chrystusie, który z kolei powołał człowieka do wskrzeszania zmarłych. Konsekwencją braku realizacji tego imperatywu będzie wyczerpanie życia na ziemi, a także Sąd Boży, w wyniku którego dokona się rozdział ludzi na zbawionych i potępionych, a zatem zwińczenie katastrofy ontologicznej zapoczątkowanej przez grzech.

Synostwo to nie stan, lecz ciągła aktualizacja ukrytej w człowieku potencjalności. Syn staje się zatem synem ojca poprzez asymilację dziedzictwa, poprzez ruch rekurencyjny, w którym następuje rozpoznanie łączącej ich relacji. Ruch „w głąb”, do wnętrza ziemi, po „ciało ojca”, do głębin niepamięci poprzedza ruch w górę, ku niebu, ku wskrzeszeniu; anamneza będąca zwróceniem się ku przeszłości warunkuje mające nastąpić w przyszłości działanie: „Usynowienie to zstąpienie duszy do grobu przodków” (Фёдоров, 1995, s. 204). Pascha Wielkanocna, obrazująca rzeczywistą dynamikę usynowienia, przebiega wzdłuż *axis mundi* i przywraca człowiekowi pozycję wertykalną (Фёдоров, 1997, s. 317-318), *axis personae*. Zwrócenie horyzontalne, którego skrajną postacią jest ułożenie trumny w grobie, wyraża usytuowanie frontalne i konfrontacyjne (Фёдоров, 1997, s. 318), tj. terytorialność człowieczeństwa z zaznaczonymi granicami, obszarami dominacji i panowania nad sobą, a zarazem walki międzyludzkiej (Фёдоров, 1995, s. 118). Granice materializują się w ścianach, murach, ogrodzeniach i stają się odgrodzeniem od innych (dlatego zmartwychwstanie dokonuje się poza świątynią), wtedy też formy architektoniczne chronią prochy własnych ojców, czego najdoskonalszym przykładem jest według Fiodorowa Kreml, jako miejsce władzy i wzajemnej przemocy. „Zadomowienie” człowieka wytycza wyraźną granicę między swoimi i obcymi, wykluczającą tych ostatnich ze wspólnoty: dom, mający gwarantować schronienie przed zwierzętami, niekorzystnymi warunkami atmosferycznymi oraz miejsce odpoczynku, przekształca się w twierdzę (Кожевников, 2004, s. 326). „Pokój” w języku rosyjskim (podobnie jak w polskim) wiąże się z pomieszczeniem, stanem ducha i relacjami z innymi, rozumiany jest w związku z tym, wskazuje Kożewnikow, jako oddzielenie od wrogów, a nie unieważnienie wrogości jako takiej (Кожевников, 2004, s. 325-326). (S)pokój posiada swój stały korelat – aczkolwiek chwilowo znajdujący się poza dającymi poczucie bezpieczeństwa granicami – w niepokoju, lęku. Człowiek potrzebuje granicy oddzielającej go od innych, aby poskromić lęk przez nimi. Takie rozumienie przeciwstawia jednostki grupie i grupy grupom w tym znaczeniu, że spokój ma się zawsze od kogoś. Lęk jest pasywną wrogością, tak jak wrogość aktywowanym w agresji lękiem. Wrogość i lęk nie unieważniają się wzajemnie, lecz wzajemnie się warunkują i wzmacniają, prowadząc do siebie. Tymczasem, osobowe współbycie konstytuowane w braterstwie przekracza

granice ustanowione przez ściany domu i świątyni, zamknięcia się w sobie i przed innymi (Фёдоров, 1995, s. 104).

Uświatowiony pokój, będący pojednaniem, a nie separacją, oddaje starosłowiańskie słowo „mir”. Ów naszkicowany wyżej horyzontalny dualizm konstytuuje świat, w którym w sferze prywatnej, a zatem w oddzieleniu od innych, pielęgnuje się (s)pokój, gdy tymczasem w sferze społecznej i publicznej kultywuje się rywalizację i wzajemną wrogość. Drzwi przestają zapraszać do wejścia swą otwartością, wyrażając przy tym zaufanie do sąsiadów i obcych. Zostają zamknięte w strachu przed innymi. Miłość, jako bycie razem i dla siebie nawzajem, unieważnia horyzontalne odgraniczenie i oddzielanie, „miłość usuwa lęk” (1 J 4,18). Po zmartwychwstaniu, Jezus przychodzi do uczniów „pomimo drzwi zamkniętych”, aż ostatecznie drzwi wiecznika zostają otwarte w Dniu Pięćdziesiątnicy (Dz Ap 2, 1-41). Pokój Jezusa jest wolny od lęku przed innymi, od widzenia w nich zła, umożliwia zatem wspólnotę ogólnoludzką. Odgraniczająca i przeciwstawiająca horyzontalność, ze względu na odniesienie do stanowiącego jej centrum podmiotu – taki sposób postrzegania relacji przestrzennych wprowadza renesansowy i antropocentryczny humanizm (Panofsky, 1993, s. 72) – nie jest właściwym sposobem usytuowania człowieka w świecie, jako że linia rzeczywistego odniesienia przebiega od „pod” (grobow zmarłych czy otchłani, w której przebywają) do „nad” Boga i królestwa niebieskiego. Człowiek nie tyle żyje „pod” niebem – w taki sposób przekierunkowuje go nastawienie horyzontalne – lecz „ku” niebu: jego celem nie jest zamieszkiwanie na Ziemi, a we wszechświecie, wniebowstąpienie – na nim polega „uświatowienie” chrześcijaństwa, ma ono stać się nie tylko globalne, lecz kosmiczne. Przeznaczenie człowieka do chrystianizacji kosmosu nie unieważnia jego związku z ziemią, matką wszystkich żyjących istot i grobem przodków. Nie porzuca on ziemi, lecz – poprzez jej przemieszczenie w centrum energetyczne kosmosu – ratuje ją przed groźącym jej zniszczeniem.

W strukturze ześrodkowanego w indywiduum horyzontalnego odniesienia mieści się także relacja pomiędzy „Ja” i „Nie-Ja”, w której „Ja” obiektywizuje i przeciwstawia sobie „Nie-Ja”, konstytuuje się w tej opozycji, aby następnie przekształcić całość istnienia w takie zobiektywizowane przedstawienie. W konsekwencji, „Ja” jako Absolut rozpoznaje się w tym, co inne, sprowadzając inność, także inność drugiego człowieka do swego przedstawienia. Niemiecki romantyk Jean Paul zauważył ścisły związek pomiędzy absolutyzacją Ja, mającą miejsce w nowożytnej filozofii, a nihilizmem, zanikiem sensu życia: wprawdzie „każde Ja staje swoim ojcem i twórcą”, lecz zarazem doświadcza ono, poprzez wykluczenie z siebie ograniczającej je relacji osobowej, pustki egzystencjalnej, braku sensu istnienia (Ponomarev, 2010, s. 129-140). Kondycja ludzka stawia człowiekowi grani-

ce na drodze samoubóstwienia: jest to bowiem, jak wyraźnie wykazywał to w swych powieściach Dostojewski, droga dezintegracji i samozniszczenia (Girard, 1965, s. 255).

Epifenomenem obiektywizacji horyzontalności jest dla Fiodorowa miasto, które zastawia zarówno dystans i dal horyzontalną, jak i samo niebo, które odnosi się do ojcostwa, tak jak ziemia do macierzyństwa. W mieście zanika różnica pomiędzy Wschodem i Zachodem, dniem i nocą, dobrem i złem, życiem i śmiercią, świętością i demonicznością, *sacrum* i *profanum*. Ma to uniemożliwiać synowi marnotrawnemu dostrzeżenie związku z ojcami i Ojcem (Фёдоров, 1997, s. 366), pogrążyć go w zapomnieniu wezwania do wskrzeszania umarłych i wniebowstąpienia, doprowadzić do utraty odniesienia do centrum, którym jest dom ojca. Chrześcijaństwo transformuje opisywaną postać usytuowania człowieka w świecie w horyzontalność otwartą, włączającą wszystkich i wszystko, a zatem wykraczającą też na mocy za-domowienia, poza formę architektoniczną i związane z nią miejsce, w którym niemożliwe jest doświadczenie dali, otwierającej na nieswojskość bliźniego i inność Boga, na scentrowaną w Chrystusie jedność całości istnienia.

Zamknięcie miejsca jako zamknięcie serca człowieka

Polski fenomenolog Józef Tischner, paralelnie wobec koncepcji Fiodorowa, sytuuje przestrzenność człowieka w odniesieniu do czterech miejsc, scalających się w całościową strukturę. Dom, cmentarz, kościół i warsztat pracy tworzą czworobok, w którym realizuje się stosunek człowieka do innych ludzi, rzeczy, ziemi i Boga. Czworokąt wyznaczał, w stanowiącej tutaj model społeczności wiejskiej i małomiasteczkowej Europy z czasów przed powstaniem miasta przemysłowego oraz przed rozpowszechnieniem się miejskości jako stylu życia, podstawowe odniesienia znaczeniowe i społeczne, w których gospodarowanie ujmowano jako postawę wzajemności i ofiarowanie siebie. I tak: dom wiąże z rodziną, oferując jednocześnie za-domowienie. Warsztat pracy wprowadza w relację ze społecznością, nadając człowiekowi tożsamość społeczną, wyrażającą się w zawodzie i związanej z nim roli społecznej (trosce o innych i o siebie). Kościół wyraża ideę uświęcenia człowieka, który zostaje uświęcony przez poświęcenie Boga po to, aby uczyć się poświęcać dla innych, uczyć się „bycia dla Innych”, poprzez które człowiek staje się sobą (Tischner, 2006, s. 185). Cmentarz wreszcie uobecnia wielopokoleniową wspólnotę w wymiarze historycznym – spotkanie z przodkami i nadchodzącymi pokoleniami. Cmentarz nadaje życiu człowieka godność poprzez udział w godności przodków (Tischner, 2006, s. 186). Wskazuje także, iż życie ma kres i jego cel nie spełnia się

w całości na ziemi (w domu, pracy, społeczności), że spoczywanie w grobie obrazuje bezsilność człowieka w stosunku do ziemi i śmierci.

W polu czworokąta, zauważmy, zawierają się: koło jako powtarzalność rytmu pracy, pór roku, życia i śmierci, a wreszcie boska nieskończoność oraz krzyż, jako cierpienie i niespełnienie, które są wpisane w życie ludzkie. Struktura ta – jej centrum, podobnie jak u Fiodorowa, stanowi kościół – pozostaje zarazem otwarta na uobecnianie się Boga w świecie, w drugim człowieku, wreszcie na boską obietnicę Królestwa Bożego na ziemi, zadomawia człowieka w świecie, a zarazem otwiera go na świat (Tischner, 2006, s. 186-187).

Człowiek współczesny, według diagnozy Tischnera, opanowany jest zachłannością, żądzą posiadania, zawładnięcia ziemią, posiadania jej dla siebie. Skłonności te obecne są w naturze człowieka (chrześcijaństwo mówi tutaj o grzechu pierworodnym), lecz od czasu renesansu są one wyzwalane z ograniczeń społecznych, instytucjonalnych i symbolicznych, a dodatkowo rozwój nauki i techniki przedkłada i doskonali narzędzia ich realizacji oraz eskalacji. Ponieważ człowiek uwolnił swoją własną wolę od woli Ojca, który kształtuje posłuszeństwo i powściągliwość, świat i życie mają mu dać wszystko, czego chce. Bierze zarazem swoje sprawy w swoje ręce, tworząc system symboliczny uprawomocniający samostanowienie i samorealizację (Vitz, 2002, s. 30-76): „Wolno mi, co mogę. Granice siły są granicami prawa. (...) To zmienia sens gospodarowania. Zmienia się zadomowienie, zakorzenienie, uświęcenie, podejmowanie tradycji. W każdym ze sposobów gospodarowania zaczyna dochodzić do głosu motyw odwetu w stosunku do ludzi i motyw przemocy w stosunku do ziemi. W otaczającym człowieka świecie nie ma już miejsc. Człowiek staje na ziemi bezradny, jako istota bezdomna i wykorzeniona. Co dzieje się z miejscem wzajemności?” (Tischner, 2006, s. 188, 190-191). Na miejsce wzajemności wkraczają zło i odwet, aktywizują one w świecie siłę znicestwiania i pozbawiają człowieka umiejscowienia w świecie: „Zło niszczy. Co niszczy? Niszczy miejsca – domy, warsztaty pracy, unicestwia świątynie, profanuje cmentarze. Początek niszczenia tkwi w przemianie postawy gospodarowania: gospodarowanie przemienia się w pożądanie” (Tischner, 2006, s. 213). Współczesny „syn marnotrawny” oskarża ojca i tym samym zrywa relację filiacji², a wraz z nią określającą go granicę, która chroni go przed samounicestwieniem. W zło uobecnia się siła antyosobowa, zwracająca się przeciw człowiekowi poprzez destrukcję osobowego charakteru miejsca, które jako przestrzeń egzysten-

² Następuje, jak wskazuje P. C. Vitz, odwrócenie ról z przypowieści o synu marnotrawnym, co oddaje parafraza wypowiedzi syna: „Ojcze, zgrzeszyłeś, już nie jesteś godzien nazywać się moim ojcem” (Vitz, 2002, s. 86).

cialna jest także przestrzenią sensu i przestrzenią społeczną. Oba wymiary porządkuje reguła współwystępowania, umożliwiającą harmonijny związek ludzi i rzeczy, poprzez wyznaczenie pola możliwości i pola niemożliwości, granicy, w której może utrzymywać się wolność człowieka. Ta granica, której pierwotny sens polega na łączeniu tego, co różnorodne i wzajemnie się dopełniające, przekształcona zostaje w przestrzeni architektonicznej, dyskursywnej i społecznej w przeciwstawienie i oddzielenie.

Sens życia człowieka objawia się w jego sposobie współbycia z innymi, które zostaje przez zło wypaczone. W domu człowiek odgradza się od ludzi (kryje się ze swoim lękiem, frustracją, ranami), obawia się ich (nawet domowników) i stara się „mieć ich na dystans”, a w konsekwencji traci za-domowienie. Dom przestaje służyć do mieszkania i zamienia się w „ostrzeżenie i groźbę” (Tischner, 2006, s. 192). W pracy walczy się o panowanie nad materią i innymi ludźmi, ustanawia relację walki z ziemią (surowcem, tworzywem, przedmiotem) i współpracownikami. Rytm i forma pracy oddzielają się od rytmu ziemi, a praca przekształca się w relację władzy. Świątynie pustoszeją, stają się, jak wieścił Nietzsche, „groby Boga”, gdyż religia przekształca się w formę resentymentu – zemsty Boga na tych, którzy zadali krzywdę, przy czym boska sprawiedliwość stanowi maskę ludzkiej mściwości. Skuteczniejszymi instrumentami realizacji zemsty jako osądzania i wymierzania sprawiedliwości mogą być zresztą, dodajmy, ideologie i wirtualna sfera publiczna (np. hejt w Internecie). Cmentarz straszy – zamyka się zmarłych w luksusowych grobach, fetyszyzuje i eksponuje się publicznie troskę o groby, lecz zarazem zamyka się na ich przesłanie. Stąd też zmarli jawią się współczesnemu człowiekowi jako oskarżające zjawy, które oswaja poprzez banalizację i zapomnienie własnej śmiertelności. Utrata miejsca prowadzi do doświadczenia pustki egzystencjalnej, bezpodstawności i bezcelowości ludzkiego istnienia, a tym samym do atrofi woli życia (Klibansky, Panofsky i Panofsky, 1979, s. 246-249; Marion, 1995, s. 108-138). Pustka ta, w przeciwieństwie do kenozy, nie daje miejsca życiu, nie daje miejsca człowiekowi, lecz wchłania go w siebie ostatecznie zniestrwiając³.

Inspirowana zachłannością człowieka architektura staje się wyrazem woli mocy, rozciągnięcia panowania nad materią i innymi ludźmi. Zachłanność – Tischner był filozofem chrześcijańskim i katolickim księdzem osadzonym w kulturze społeczności polskich górali – jest odwetem człowieka za „krzyż”, śmiertelność, niespełnienie wpisane w doświadczenie życia, stąd też za wszelką cenę poszukuje on nasycenia. Odwet opiera się na odrzuceniu obrazu Boga jako „ukrzyżowanej miłości”, „ubożenia”, „dawania

³ Melancholia w aspekcie symbolicznym wiązana jest z Saurnem (Kronosem), który pożera własne dzieci.

siebie”, obrazu niezrozumiałego i odpychającego z perspektywy zachłanności. Tymczasem człowiek ubogi, nie zatrzymując niczego dla siebie, jest jednocześnie u-Boga, ma swoje miejsce, choć go nie posiada.

Nadmiar i dialektyka nie-miejsca

Ubóstwo stanowi przeciwieństwo posiadania, w skrajnej postaci wiąże się ono z brakiem miejsca jako bezdomnością. Martin Heidegger wskazuje jednak, że bezdomność, charakteryzująca w sensie duchowym zachodnie społeczeństwa, nie jest wynikiem braku rzeczy, lecz braku w rzeczach ich rzeczowości, co transformuje je w nie-rzeczy, przedmioty. Współczesna technika wraz ze zintegrowanym z nią systemem ekonomicznym umożliwia wytworzenie nadmiaru przedmiotów w ilości przekraczającej zwyczajowe potrzeby człowieka, do czego niezbędne jest nienasycone ze swej istoty pragnienie posiadania coraz większej ilości, nowszych i najbardziej sprawnych rzeczy. Są one przedmiotami konsumpcji, a nie rzeczami, wobec czego przekształcają człowieka z „bycia-w-świecie” jako wielopoziomowej struktury sensu, w element zestawu, konsumujący i konsumowany (Ritzer, 2005, s. XI). Sytość, a nawet przesyt, ma stanowić wzorzec pełni istnienia. Człowiek zatem uprzedmiotawia się – obiektywizuje się w tym, co posiada i odczytuje z tego, kim jest. Otwiera to nieskończony i iluzoryczny horyzont pragnienia, odrealniający człowieka, który traci związek ze światem. Atrofia rzeczy powoduje atrofię sensu, którego pragnienia nie jest w stanie wypełnić samo konsumowanie czy ideologie, sprowadzające się, zdaniem Heideggera, do różnych odmian odkrytej przez Nietzschego „woli mocy”. Współczesny człowiek dąży do samorealizacji (Heidegger, 1997b, s. 233-234), utwierdzenia siebie w bycie, zatracając jednocześnie związek z byciem, konstytuując się przez ofiarę. Jako że nie ofiarowuje samego siebie, staje się sam ofiarą, przekształcając się w istnienie wpisane w błędne koło walki o moc, potęgowania mocy i jej utraty, będąc animowanym poprzez mimetyczne pragnienia i rywalizację (Girard, 2010, s. 30-42).

Akt konsumpcji – odwołajmy się w tym miejscu do pracy G. Ritzera pt. *Enchanting a Disenchanted World. Revolutionizing the Means of Consumption* – nabiera quasi-religijnego charakteru, stąd też wspomniany badacz analizuje strukturę przestrzenno-funkcjonalną i jej społeczno-ekonomiczne oddziaływanie m.in. na przykładzie Disney World, Las Vegas, Easton Town Centre in Columbus (Ohio), Pigeon Forge (Tennessee), galerii handlowych i sklepów sieciowych (Ritzer, 2005, s. 9-23), wprowadzając pojęcie „świątyni konsumpcji” (*cathedrals of consumption*). Konsumowanie (ściślej jedzenie, spożywanie) wiąże się z rytuałami religijnymi (komunia,

Ostatnia Wieczerza, wieczerza wigilijna, Pascha) ustanawiającymi jedność człowieka z boską mocą. Towarzyszy mu oprawa symboliczna i odpowiednia konstrukcja przestrzeni świętej. „Świątynie konsumpcji” ustanawiają nowe *sacrum*, oddzielając je od *profanum* codziennych aktywności (Lehtonen, Mäenpää, 1997, s. 144), a zarazem łącząc człowieka – w tak skonstruowanej przestrzeni – z naturą i innymi ludźmi (fot. 1). W strukturze przestrzenno-funkcjonalnej posiadają wyraźnie zaznaczone centrum, lecz zarazem przestrzenie zostają tak zdywersyfikowane, aby odpowiadać różnorodności potrzeb. Owo *sacrum* imituje (reprodukuje) symbolikę religijną i jej rozwiązania przestrzenne, sprawiając, że konsumpcja stanowi akt rytualny konsumeryzmu – nowej, globalnej religii (Ritzer, 2005, s. 93-147).

Ideologia konsumpcyjna dekonstruuje relację racjonalnych podmiotów kontrolujących swe pożądanía i uwzględniających w swym dążeniu do zysku interes partnerów transakcji, korelujących aspekt instrumentalny z aspektem aksjologicznym, relację, na której opierało się funkcjonowanie kapitalizmu do XX w. Świat społeczny ulega rozdzieleniu, z jednej strony na racjonalnie funkcjonujące przedsiębiorstwo nastawione na maksymalizację zysku, z drugiej strony, na konsumentów, którzy zachowują się nieracjonalnie – wydają więcej niż posiadają i kupują to, czego nie potrzebują, a „świątynie konsumpcji” sankcjonują tę dwoistość. Mechanizmem organizującym potrzeby i wybory współczesnego konsumenta są iluzje, wyobrażenia, instynkty, a nie rozum. Sfera, która była w etyce protestanckiej traktowana ze szczególną podejrzliwością – cielesność, seksualność, przyjemności jako wrogi racjonalnej pracy i porządkowi życia – zostaje wyzwolona spod kontroli rozumu, wraz ze swym podłożem – mitem/fikcją nasycenia i uszczęśliwienia człowieka dobrami, poprzez powrót do wspomnień dzieciństwa czy też realizację marzeń i oczekiwań. W wymiarze przestrzennym konstytuowane są strefy konsumpcji, tworzące „krajobraz konsumpcji” (*landscape of consumption*), np. wewnątrz galerii handlowej, stadion sportowy, kasyno, gdzie człowiek realizuje wraz z pierwotną potrzebą (np. oglądanie meczu piłkarskiego) potrzeby dodatkowe (jedzenie, kupno gadżetów). Charakteryzuje je zanik separacji miejsc i związanych z nimi usług oraz form aktywności (zasada zróżnicowania usług), a wraz z tym zanik rozróżnienia pomiędzy nabywaniem dóbr i zabawą, aktywnością dorosłych i dzieci (fot. 2), zakupami a hazardem (Las Vegas), turystyką i konsumpcją, restauracjami i miejscami zabawy (McDonald's), konsumpcją a ideologią/działaniem na rzecz środowiska (Starbucks), lotniskiem a galerią handlową (tzw. strefy wolnocłowe), pomiędzy sklepami na prowincji a w dużych miastach, pomiędzy oddalonymi od siebie miejscami, pomiędzy domem a rynkiem (marketem), dniem i nocą, przyszłością i teraźniejszością (teraz konsumowane są przyszłe dochody), pomiędzy ciałem człowieka a truchłem

zwierzęcia (neokanibalizm, mający gwarantować nieśmiertelność) (Wolniewicz, 1993, s. 259-263; Wolniewicz, 2018, s. 313-316), a wreszcie miejscem i nie-miejscem (fot. 3).

*Fot. 1.
Mall of America.
Uspolecznienie i bycie
w jednym miejscu jako
bycie obok siebie
i izolacja; centrum jako
brak znaczenia
Źródło: (44)*



*Fot. 2.
Mall of America
jako miasto idealne
Źródło: (44)*

*Fot. 3.
Hotel New York, New
York, Las Vegas.
Symulacja miejsca jako
miejsca wszystkich miejsc
Źródło: (42)*



Logika konsumpcyjnego hedonizmu polega na tym, iż ta sama przyjemność powoduje nudę, staje się zwyczajna i powszednia, wobec czego nowa przyjemność zawiera w sobie obietnicę większej przyjemności i większego szczęścia. Uczestnictwo w procesie konsumpcji wymaga rozbudzania nowych potrzeb i dostarczania nowych wrażeń. Człowiek wystawiony zostaje na coraz intensywniejsze bodźce (promocje, reklama, seksualizacja reklamy, reklama totalna, kredyty, sezonowa zmiana wystroju, reorganizacja wnętrza), zachęcające go do podejmowania kolejnych aktów konsumpcji jako doświadczenia ulotnego szczęścia. W wymiarze przedmiotowym dobra naśladują jedzenie – mają dawać przelotną satysfakcję i powodować kolejne pragnienie (nie można najeść się na całe życie, na miesiąc, na tydzień, na cały dzień), którego spełnienie zakłada repetycję, a zarazem odmianę. Stąd też ich funkcjonalność jest krótkotrwała, szybko też – nawet, jeżeli nie przestają działać – wychodzą z mody.

Więcej posiadać oznacza więcej konsumować, a to z kolei, bardziej istnieć, lepiej wyglądać i mieć większą satysfakcję z życia. „Za najwyższe dobra uchodzą: więcej pieniędzy, więcej jedzenia, więcej własności, więcej zdrowia, więcej możliwości. Więcej oznacza dla Heideggera mniej: zło to zbyt wiele wobec dobra, seks jako lubieżność to zbyt wiele wobec miłości, gadanie to zbyt wiele wobec milczenia, miasto to zbyt wiele wobec wsi, znajomości wobec przyjaźni” (Drewniak, 2020, s. 70). Jawność bycia, jako współbycia z innymi, nie jest możliwa na gruncie przesytu i wiecznego powrotu ekscesywnych aktów konsumpcji – jest to, jak wskazywał uczeń Heideggera Jan Patočka, struktura właściwa dla pogańskiego demonizmu (Patočka, 1996, s. 95-118). Zmultiplikowane i hiperrealne wrażenia, przedmioty, wyobrażenia, pragnienia, wizerunki reklamowe, zdjęcia profilowe zastawiają bycie, które charakteryzuje się słabością, nie może się przez nie przeдрzeć ani ich zdominować. Bycie potrzebuje dystansu, ascezy, anachorezy, prostoty, miejsca, rzeczy i pustych rąk.

Kenoza rzeczy jako kenoza miejsca

Człowiek, poprzez stosunek do ziemi (innych ludzi), wyraża swoją relację względem nieba (boskości), tym samym, ustanowienie boskości człowieka realizuje się poprzez wzięcie ziemi w posiadanie. Ów akt zabójstwa Boga reprodukuje swoje archetypowe, uwidaczniające się w upadku Adama i Ewy, konsekwencje: posiadanie pozbawia człowieka bliskości, współbycia, miejsca jako właściwego zorientowania na *axis mundi*. Rzecz w koncepcji Heideggera znajduje swoje ugruntowanie w ziemi nie tylko dlatego, że każda rzecz opiera się na ziemi (poprzez inne rzeczy), lecz także dlatego iż każda rzecz jest wytworzona z materii, a więc z tego, co przynależy do

samej ziemi. Ponadto, rzecz odzwierciedla sobą ziemię, w niej ziemia – niejawna dla samej siebie, pozostająca niejako we śnie – osiąga jawność w swej istocie (Heidegger, 1997a, s. 28-38). Tylko wtedy – oddając w sobie prawdę ziemi rodzicielki, a wraz z nią prawdę o człowieku – znajdują one swoje miejsce. Rzeczy pozostają – jak pokazuje Heideggerowska analiza dzbana, mostu i chaty – otwarte na pustkę, dzięki której mogą dawać miejsce, przyjmować i przekazywać (Heidegger, 2002, s. 145-161).

Zilustrujmy krótko powyższe zależności na dwóch przykładach. W zapoczątkowanej w XIII w. przez św. Franciszka z Asyżu tradycji przygotowywania szopek bożonarodzeniowych znikomość ontyczna szopki łączy się z kenozą Wcielenia. Według słów ascety, który ukochał ubóstwo i ubogich, celem kompozycji jest „uczcić prostotę, wystawić ubóstwo, podkreślić pokorę”. Narodzony Jezus leży w żłobie, na miejscu pokarmu dla zwierząt, na słomie, adorowany przez zwierzęta i pasterzy. Obok znajdują się Maryja i Józef, postaci o ubóstwie umożliwiającym bliskość samego Boga (fot. 4). Dziecko pozbawione własnego domu znajduje miejsce, lecz zarazem nie daje mu ono pełnego schronienia, uwidaczniając bezbronność oraz otwarcie na świat (fot. 5). Brak wspaniałości ludowego przedstawienia, zatrzymujący się niejednokrotnie na samym ikonicznym zarysie postaci oddaje w sposób pełniejszy uniżenie boskości aniżeli kunsztowność przedstawienia wielkich mistrzów (fot. 4). Drewno, z którego wykonano szopkę, podobnie jak żłobek, w którym leży Jezus, odsyła do ziemi, drzewa krzyża, męki i ofiary.

*Fot. 4.
Szopka ludowa.
Ubóstwo schronienia i postaci,
posiadających twarde
i bolesne rysy tw. świętków.
Wyrażają one nie tyle radość,
co zadumę i smutek,
prefigurujące mękę i śmierć
Chrystusa
Źródło: (45)*



Człowiek patrzy z góry na Boga, dopiero przyklęknięcie odwraca tę perspektywę (fot. 6). Bóg jest zawsze w tym, co niższe, poniżone, wyzbyte z doskonałości. Zbliżając się do Boga, człowiek musi zejść, zbliżyć się do tego, co najmniej. Wywyższenie krzyża należy zatem rozumieć jako



*Fot. 5.
Giotto, Pokłon trzech króli.
Wywyższenie znikomości i uniżenie wielkości.
Forma architektoniczna, poza zadaszeniem
pozostaje otwarta, z tyłu oparta o skalę,
co podkreśla, podobnie jak Gwiazda
Betlejemską, wertykalne zorientowanie
schronienia
Źródło: (42)*



*Fot. 6.
Paul Rubens,
Pokłon trzech
króli.
Ukorzenie mocy
przed słabością,
chroniącą się
w ruinach budowli
antycznej
Źródło: (40)*



*Fot. 7. Kaplica Matki Bożej na Górze
(Chapelle Notre-Dame du Haut)
Źródło: (41)*



*Fot. 8. Wnętrze Kaplicy Matki Bożej na
Górze (Chapelle Notre-Dame du Haut)
Źródło: (43)*

ukazanie pełni boskiej słabości. Szopka daje miejsce Bogu i daje miejsce obok Boga, o ile człowiek przyjmie postawę pokory, unijając swą wolę, intelekt, a wraz z nimi swe ciało⁴. W powyższym kontekście dać miejsce, to wycofać się, robiąc miejsce komuś innemu, to także zrezygnować z należnego miejsca wynikającego z porządku władzy.

Inny przykład operowania pustką znajdujemy w zaprojektowanej przez Le Corbusiera kaplicy Matki Bożej na Górze (*Chapelle Notre-Dame du Haut*, 1955). Znajduje się ona na miejscu zniszczonej podczas II wojny światowej świątyni (przekształconej przez Niemców w miejsce obronne), będącej ośrodkiem kultu maryjnego. Kościół daje schronienie, na zewnątrz otwierają go niewielkie okna i drzwi, a jego sylwetka kieruje się ku niebu (słońcu) (fot. 7). Jest on mocno osadzony w ziemi: Matka Boża wyraża w katolicyzmie i prawosławiu powiązanie z ziemią, całością istnienia. Nie jest ona zatem tylko Bogurodnicą, lecz matką wszystkich ludzi, a szczególnie grzeszników. Kościół nie tyle wznosi się ku niebu, co przyciąga niebo, dopuszcza je we własne wnętrze i mrok duszy człowieka. Wyraża to nierozwalny związek człowieka z ziemią i całością istnienia, polegający na tym, że zbawienie człowieka polega na przeistoczeniu ziemi, otwarciu się na Boga, które charakteryzowało Maryję w jej niepozornej codzienności.

Przez okno nad krzyżem wpada światło, w którym prezentuje się ocalona ze zniszczonego kościoła rzeźba Matki Bożej, jedyne figuratywne przedstawienie w całej świątyni. Przez nią dopiero można zobaczyć krzyż Chrystusa, miłość ofiarującą samą siebie. Pustka świątyni, zawierającej wyłącznie tylko formy niezbędne do sprawowania liturgii i modlitwy, zbliża do siebie człowieka i Boga, ograniczając do minimum aspekt symboliczny (fot. 8). Figurą boskiej kenozy staje się cierpiący syn Ojca (niewidoczny na żadnym przedstawieniu), który rekonstruuje *axis mundi*, czego warunkiem jest zstąpienie do obszaru ciemności, największe oddalenie i następująca po nim konwersja (Zmartwychwstanie). Odtwarza on więc całości istnienia – łącząc „pod”, „na” i „nad” ziemią, wskazując, że cierpienie (wyzbywanie się egoizmu) scala ze sobą ziemię i niebo. Po śmierci Chrystus zstępuje do otchłani, do „wnętrza ziemi” po grzeszników, podąża, jak miłosierny Samarytanin za grzesznikiem, „w dół” i tę ideę można odczytywać z obniżania się poziomu świątyni w kierunku krzyża. Chrześcijaństwo w prostocie świątyni jawi się w prostocie swej prawdy: współcierpienia Boga z człowiekiem, boskiej ofiary i odpowiedzialności człowieka za zbawienie wszystkich. Wielkość Boga wyraża się nie w jego nieskończonej różnicy wobec człowieka – co koduje architektura monumentalna, odzwierciedlając dążenie człowieka

⁴ Należy powtórzyć za prof. Janem Krasickim: „szopka posiada wysoki próg i niski strop”. W podobny sposób jest ukształtowana cela św. Franciszka znajdująca się pod Cortoną.

do obiektywizacji samego siebie w formie architektonicznej ukazującej moc (Gidieon, 1944, s. 552-553) – lecz w jego nieskończonej bliskości, jest on bardziej bliski człowiekowi aniżeli tenże samemu sobie.

Zakończenie: miejsce a kenoza serca

Kenotyczna prostota rzeczy daje człowiekowi właściwe miejsce na ziemi, poprzez to, iż w prostocie serca daje on miejsce rzeczom i innym ludziom. Matka uczy syna ofiarowania, oddawania siebie innym, niesie go – jak Madonna Sykstyńska w pierwotnej przestrzeni obrazu – ku ołtarzowi i krzyżowi, ku znikomości przeistoczenia chleba i wina w ciało oraz krew (Heidegger, 1983a, s. 119-121). Prostota serca oznacza jego niespaczenie poprzez pragnienie bycia dla siebie, zamknięcia się w sobie na innych. Prosty to szlachetny, prawy, posłuszny, jego miłość, czytamy u św. Pawła, „cierpliwa jest/ łaskawa jest” (1 Kor 13, 4). Na tym właśnie polega Heideggerowski ideał „poetyckiego zamieszkiwania” pośród „nocy świata”, że poprzez cierpienie – odmowa bycia, jego ukrycie się w nicości poza bytami, prowadzi jednocześnie do oczyszczania ludzkiego serca z woli mocy i zachłanności – przywrócony zostaje sens ofiary, wdzięczności, przyjazności, które umożliwiają i umiejscawiają „to, co wolne i otwarte dla siedliska i zamieszkiwania człowieka” (Heidegger, 1983b, s. 206). Kenotyczny aspekt miejsca, wraz z sercem wyzwala ręce człowieka do przyjmowania i dawania, aktywizując, miast zagarniania i zatrzymywania, krąg wzajemnego dawania siebie. Dający i otrzymujący zamieniają się swoimi pozycjami, a ruch rąk wykonuje pełną sekwencję „od” i „do”. Krąg dobra zostaje domknięty nie po to jednak, aby zamknąć się w sobie, lecz by stać się katalizatorem innych kręgów. Bo dobro scalone w kręgu przez miejsca i rzeczy otwiera ludzkie serca i zaczyna krążyć w swej nadzwyczajności, ucząc zarazem, że dobro wzrasta w dawaniu. Jak powiada Heidegger, bycie jest wy-darzaniem (*Er-eignis*) (Heidegger, 1989, s. 4), obdarowywaniem, które daje siebie poprzez własne umniejszenie (wywłaszczenie) w stosunku do bytu. *Es gibt* – przejawia się we wspólnocie, komunii wzajemnej ofiary (Benisz, 2015, s. 547-563).

Bibliografia

Wykaz publikacji

1. Benisz, H. (2015) *Schopenhauer-Nietzsche-Heidegger. Fundamentalne kwestie filozofii życia*. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewnicki.
2. Caputo, J. D. (2006) *The Weakness of God. A Theology of Event*. Bloomington: Indiana University Press.
3. Caputo, J. D. (2019) *Cross and Cosmos. A Theology of Difficult Glory*. Bloomington: Indiana University Press.
4. Cox, H. (2013) *The Secular City. Secularization and Urbanization in Theological Perspective*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
5. Drewniak, T. (2020) 'Kultur als Raum des Herzens' [w:] Giblak, B.; Kunicki, W. (red.) *Kulturräume. Räume der Kultur. Zu den territorialen Prägung der Kultur*. Berlin: Peter Lang, s. 55-72.
6. Энгельгардт, Б. М. (1924) 'Идеологический роман Достоевского' [w:] Долинина, А. С. (red.) *Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы*, Москва: Мысль, s. 71-109.
7. Фёдоров, Н. Ф. (1995) *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 1. Москва: Издательская группа «Прогресс».
8. Фёдоров, Н. Ф. (1997) *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 3. Москва: Издательская группа «Прогресс».
9. Gidieon, S. (1944) 'The Need for a New Monumentality' [w:] Zucker, P. (red.) *New Architecture and City Planning. A Symposium*. New York: Philosophical Library, Inc., s. 549-568.
10. Girard, R. (1965) *Deceit, Desire, and the Novel*, przeł. Y. Freccero. Baltimore: The Johns Hopkins Press.
11. Girard, R. (2010) *Battling to the End. A Conversation with Benoît Chantre*. Przeł. M. Baker. Michigan: Michigan State University Press.
12. Heidegger, M. (1978) 'Das Ding' [w:] Heidegger, M. *Vorträge und Aufsätze*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, s. 157-180.
13. Heidegger, M. (1983a) 'Über die Sixtina' [w:] Heidegger, M. *Aus der Erfahrung des Denkens 1910-1976*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, s. 119-122.
14. Heidegger, M. (1983b) 'Kunst und Raum' [w:] Heidegger, M. *Aus der Erfahrung des Denkens 1910-1976*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, s. 203-210.
15. Heidegger, M. (1989) *Vom Ereignis. Beiträge zur Philosophie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
16. Heidegger, M. (1999) *Contributions to Philosophy (From Enowning)*. Przeł. P. Emad, K. Maly. Bloomington: Indiana University Press.

17. Heidegger, M. (1997a) 'Źródło dzieła sztuki', przeł. J. Mizera [w:] Heidegger, M. *Drogi lasu*. Warszawa: Fundacja ALETHEIA, s. 7-62.
18. Heidegger, M. (1997b) 'Cóż po poecie?' przeł. K. Wolicki [w:] Heidegger, M. *Drogi lasu*. Warszawa: Fundacja ALETHEIA, s. 217-259.
19. Jałowiecki, B.; Szczepański, M. S. (2010) *Miasto i przestrzeń w perspektywie socjologicznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
20. Klibansky, R.; Panofsky, E.; Panofsky, F. S. (1979) *Saturn and Melancholy Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*. Nendeln: KRAUS REPRINT.
21. Кожевников, В. А. (2004) 'Николай Федорович Федоров. Опыт изложения его учения по изданным и неизданным произведениям, переписке и личным беседам' [w:] Семенова, С. Г.; Гачева, А. Г. (red.) *Н. Ф. Федоров: Pro et contra. К 175летию со дня рождения и 100 летию со дня смерти Н. Ф. Федорова*. Санкт-Петербург: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, s. 231-351.
22. Krasicki, J. (2020) *Dostojewski i laboratorium idei*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
23. Lehtonen, T.-K.; Mäenpää, P. (1997) 'Shopping in the East Centre Mall' [w:] Falk, P.; Campbell, C. (red.) *Shopping Experience*. London: SAGE Publications.
24. Marion, J.-L. (1995) *God without Being*, przeł. T. A. Carlson. Chicago-London: The University of Chicago Press.
25. Mistrz Eckhart (1986) *Kazania*. Przeł. W. Szymona. Poznań: W drodze.
26. Moltmann, J. (1993) *The Crucified God. The Cross of Christ as Foundation and Criticism of Christian Theology*. Minneapolis: Fortress Press.
27. Norberg-Schulz, Ch. (1979) *Genius loci. Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli.
28. Panofsky, E. (1993) *Perspective as Symbolic Form*, przeł. Ch. S. Wood. New York: Zone Books.
29. Ponomarev, A. (2010) *Der Nihilismus und seine Erfahrung in der Romantik. Das Problem des Nihilismus in der deutschen und russischen Romantik aus kultur-komparatistischer Perspektive Umschlagabbildung*. Marburg: Tectum Verlag.
30. Patočka, J. (1996) *Heretical Essays in the Philosophy of History*, przeł. E. Kohák. Chicago and La Salle: OPEN COURT.
31. Ratzinger, J. (2012) *Wprowadzenie w chrześcijaństwo*, przeł. Z. Włodkowska. Kraków: Wydawnictwo Znak.
32. Riessen van, R. D. N. (2007) *Man as a Place of God. Levinas' Hermeneutics of Kenosis*. Dordrecht: Springer.
33. Ritzer, G. (2005) *Enchanting a Disenchanted World. Revolutionizing the Means of Consumption*. Thousand Oaks: Pine Forge Press.

34. Sennett, R. (1998) *Corrosion of Character. The Personal Consequences of Work in the New Capitalism*. New York – London: W. W. Norton & Company.
35. Tischner, J. (2006) *Filozofia dramatu*. Kraków: Znak.
36. Vattimo, G. (1999) *Belief*. Stanford: Stanford University Press.
37. Vitz, P. C. (2002) *Psychologia jako religia. Kult samouwielbienia*, przeł. P. O. Żylicz, Ł. Nowak. Warszawa: Oficyna Wydawnicza LOGOS.
38. Wolniewicz, B. (1993) 'Neokanibalizm' [w:] Wolniewicz, B. *Filozofia i wartości. Rozprawy i wypowiedzi*. Warszawa: Wydział Socjologii i Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, s. 259-263.
39. Wolniewicz, B. (2018) 'O prawo do zmarłych' [w:] Wolniewicz, B. *Filozofia i wartości II*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, s. 313-316.
40. Зандер, Л. А. (1960) *Та́йна добра (Пробле́ма добра в творчестве Достоевского)*. Frankfurt am Main: Possev-Verlag.

Wykaz stron internetowych

41. [https://commons.wikimedia.org/wiki/PeterPaulRubens/NewTestament#/media/File:Laadoraci%C3%B3ndelosReyesMagos\(Rubens,Prado\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/PeterPaulRubens/NewTestament#/media/File:Laadoraci%C3%B3ndelosReyesMagos(Rubens,Prado).jpg), (dostęp 25 kwietnia 2021).
42. [https://de.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame-du-Haut\(Ronchamp\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Notre-Dame-du-Haut(Ronchamp)), (dostęp 25 kwietnia 2021).
43. <https://gallerix.ru/storeroom/146947004/N/4725/>, (dostęp 25 kwietnia 2021).
44. https://pl.wikipedia.org/wiki/NewYork-NewYork_Hotel%26Casino, (dostęp 25 kwietnia 2021).
45. https://www.bryla.pl/bryla/1,85298,10294012,RenzoPianovsLeCorbusierczyli_nowysyasiadslynnej.html, (dostęp 25 kwietnia 2021).
46. <https://www.clbxg.com/Mall-of-America/>, (dostęp 25 kwietnia 2021).
47. <https://www.muzeum-radom.pl/gazeta-kufer/szopki-w-sztuce-ludowej-czyli-narodzenie-chrystusa-w-interpretacji-tworcow-ludowych-regionu-radomskie-go/576#gallery-7>, (dostęp 25 kwietnia 2021).

Emptiness as the openness of a place. Contribution to the reflection on the phenomenon of kenosis in architectural space

Abstract

The article addresses the ways in which the divine and human kenosis are represented in architectonic and existential space. With reference to the idea of openness of the place (Ch. Norberg-Schulz), the fundamental aspects of place affecting its

relationship of place to the *axis mundi* are presented. Then, on the basis of the characteristics of structures placing the human being in the world (home, church, work, cemetery), it was shown that homelessness, as a lack of belonging to a place, is increasing in contemporary societies, resulting from the excessive possession and greed that lead to the construction of architectural forms that are closed to the world and other people (cathedrals of consumption). The opposite function, as demonstrated by the examples of the nativity scenes and the Chapel of Our Lady of the Heights (*Chapelle Notre-Dame du Haut*), is fulfilled by the so-called things that remain open to an emptiness where they can give, receive and pass on the place. The kenotic aspect of the place, along with the heart, makes a person's hands free to receive and give, activating, instead of taking and retaining, the circle of mutual giving of oneself.

Key words

kenosis, place, centre, *axis mundi*, poverty, sacrifice

prof. dr hab. inż. arch. Adam Lisik: *Teoria urbanistyki i architektury splata się z filozofią, która pełna jest dociekań i refleksji o tematyce estetycznej. Dlaczego piękno jest wartością, której poszukiwania są godne wysiłku i poświęcenia w pracy urbanistów i architektów?*

Pitagoras głosił tezę, że świat ze swej natury jest piękny. Powszechnie znane jest pojęcie witruwiańskiej triady: trwałość (firmitas), celowość (utilitas), piękno (venustas). Władysław Tatarkiewicz pisał, że dla „starożytnych Greków piękno było właściwością przyrodzonego świata: byli pełni podziwu dla jego doskonałości, dla jego piękna. Świat jest piękny, a dzieło człowieka dopiero ma nim być, może nim być, powinno być”.

Zawarte w książce wypowiedzi wielu teoretyków i praktyków architektury z kraju i zagranicy eksponują piękno w architekturze jako istotną i pożądaną cechę otoczenia człowieka. Architektura poza cechami użyteczności, wymaganej poprawności technicznej, winna prowadzić do wywoływania zachwytu, głębokich refleksji i wzruszeń. Harmonia miejsca skłania do powstawania wzniosłości odczuć piękna i oczyszczenia umysłu ludzkiego.

prof. dr hab. inż. arch. Wojciech Bonenberg: *Przedmiotem monografii jest wielowątkowa interpretacja piękna w architekturze, analiza kluczowych idei, postaw i koncepcji związanych ze sztuką kształtowania przestrzeni, ukierunkowaną na doskonałość i harmonię. Tak ujęte piękno w architekturze wywiera istotny wpływ na to, jak ludzie żyją, jak się czują w środowisku zbudowanym, zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz budynków. Piękno w tym rozumieniu ma wpływ na harmonię miejsca, na jakość krajobrazu, na zachowanie dziedzictwa kulturowego.*

Jednym z oryginalnych efektów tej strategii badawczej jest nieszablonowość, polegająca na uwolnieniu się od konwencjonalnych schematów pojęciowych i rutynowych uproszczeń. Na uwagę zasługują te aspekty piękna w architekturze, które mają znaczenie promocyjne (przyciągają uwagę odbiorców i użytkowników), wartościujące (przedstawiają walory związane z wyobraźnią i talentem twórców), identyfikacyjne (pozwalają wyróżnić się na tle otoczenia). W tym aspekcie piękno nabiera szczególnego charakteru jako swojego rodzaju przekaz promocyjny, który buduje harmonię miejsca.

Integralne ujęcie istotnych problemów związanych kształtowaniem ładu przestrzennego z uwzględnieniem szerokiego spektrum czynników społecznych, kulturowych, estetycznych i środowiskowych, powiązanego z pięknem i harmonią miejsca, jest wyróżniającą cechą monografii.

ISBN 978-83-66248-93-9