

MIĘDZYNARODOWA KONFERENCJA ARTYSTYCZNO-NAUKOWA
KRAJ-ART 2013

ELEMENT SZCZEGÓLNY W OTOCZENIU – TOŻSAMOŚĆ MIEJSCA

A Special Element in its Surroundings; The Identity of Place



KRAJart **2013**

ZAKOPANE, 10-13 WRZEŚNIA 2013



Wydział Architektury Wyższej Szkoły Ekologii i Zarządzania w Warszawie
Zespół Szkół Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem
Tatrzański Park Narodowy
Kampinoski Park Narodowy

Wydawca:

Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania w Warszawie
02-061 Warszawa, ul. Wawelska 14



Łamanie:

Barbara Świderek i Barbara Balawejder

Redakcja techniczna

Lidia Ozimkowska



Zespół Szkół Plastycznych
im. Antoniego Kenara
w Zakopanem

Korekta techniczna

Zespół



Tatrzański
Park Narodowy

© Copyright by Oficyna Wydawnicza Wyższej Szkoły Ekologii i Zarządzania
w Warszawie, Warszawa 2013



Utwór w całości ani we fragmentach nie może być powielany ani rozpowszechniany za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych, bez pisemnej zgody posiadacza praw autorskich.

Oficyna Wydawnicza Wyższej Szkoły Ekologii i Zarządzania nie odpowiada za jakość dostarczonych fotografii i rysunków zamieszczonych w publikacji.

ISBN 978-83-62057-73-3

Wydanie I Arkuszy wydawniczych 22

Zapis cyfrowy: PrzyjacieleDruku.pl tel.: +48 787-533-508

Komitet Artystyczno-Naukowy

Przewodniczący:

Prof. zw. dr hab. inż. Jan Misiak – Prezydent Wyższej Szkoły Ekologii i Zarządzania w Warszawie

Zagraniczni Członkowie Komitetu:

- prof. dr hab. Remigijus Daubaras – Kowieński *Ogród Botaniczny Uniwersytetu Vytautas Magnus*
- prof. dr Ivan S. Kosenko - Dyrektor Dendrologicznego Parku „Zofiówka” NAN Ukrainy w Humaniu, Członek Korespondent NAN Ukrainy
- doc. dr Anatolij Kushnir – Kierownik Katedry Architektury Krajobrazu Państwowego Uniwersytetu Zasobów Naturalnych i Wykorzystania Przyrody Ukrainy
- doc. dr Olga Kushnir - Katedra Architektury Krajobrazu Państwowego Uniwersytetu Zasobów Naturalnych i Wykorzystania Przyrody Ukrainy
- dr Laima Cesoniene – Kowieński *Ogród Botaniczny Uniwersytetu Vytautas Magnus*
- mgr inż. Linas Daubaras – z-ca kier. katedry Architektury Krajobrazu i Rekreacji Wyższej Szkoły Leśnictwa i Inżynierii Środowiska w Kownie

Krajowi Członkowie Komitetu

- prof. zw. sztuk plast. Andrzej Bissenik – Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania w Warszawie, emerytowany profesor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie
- prof. zw. sztuk plast. Lucjan Kasprzak – Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania w Warszawie, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
- prof. zw. sztuk plast. Przemysław Krajewski – Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania w Warszawie Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
- prof. nadzw. dr hab. inż. arch. Zbigniew Myczkowski – Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania w Warszawie, Politechnika Krakowska
- doc. dr inż. Jerzy Wojtatowicz – Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania w Warszawie
- dr inż. Marcin Guzik – Kierownik Działu Nauki i Edukacji Tatrzańskiego Parku Narodowego
- dr inż. Lidia Ozimkowska – Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania w Warszawie
- mgr Stanisław Cukier – Dyrektor Zespołu Szkół Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem
- mgr inż. Jerzy Misiak – Dyrektor Kampinoskiego Parku Narodowego

Komitet Organizacyjny

Przewodniczący:

doc. dr inż. Jerzy Wojtatowicz – Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania w Warszawie

Zastępcy przewodniczącego:

- doc. dr inż. Jarosław Wasilczuk – Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania w Warszawie
- dr inż. Paweł Skawiński – Dyrektor Tatrzańskiego Parku Narodowego
- mgr Stanisław Cukier – Dyrektor Zespołu Szkół Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem

Członkowie komitetu:

- prof. zw. sztuk plast. Przemysław Krajewski – Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania w Warszawie, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
- prof. nadzw. dr hab. inż. arch. Zbigniew Myczkowski – Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania w Warszawie, Politechnika Krakowska
- dr inż. Lidia Ozimkowska – Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania w Warszawie
- dr sztuki Anna Plewka – Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania w Warszawie
- Ewa Poszwińska – sekretariat: Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania w Warszawie

Współorganizatorzy

- Wyższa Szkoła Leśnictwa i Inżynierii Środowiska w Kownie
- Dendrologiczny Park „Zofiówka” NAN Ukrainy
- Katedra Architektury Krajobrazu Państwowego Uniwersytetu Zasobów Naturalnych i Wykorzystania Przyrody Ukrainy
- Tatrzański Park Narodowy
- Kampinoski Park Narodowy
- Zespół Szkół Plastycznych im. Antoniego Kenara w Zakopanem

WPROWADZENIE

Konferencja Artystyczno-Naukowa „KRAJart 2013” jest kontynuacją pierwszej konferencji z roku 2011, co w intencji organizatorów powinno stać się rzeczywistym, drugim już krokiem w kierunku stworzenia tradycji tych konferencji, które wpisują się w istniejące tego typu cykle wydarzeń naukowych w Polsce, osadzonych w międzynarodowym kontekście.

Kontynuowana, a przede wszystkim pogłębiana i poszerzana jest, z równoczesnym utrzymaniem ciągłości merytorycznej, tematyka konferencji. I tak, jak w roku 2011 dotyczyła ona elementu szczególnego w otoczeniu, tak w roku 2013 ten naukowy i artystyczny wątek został odniesiony do kontekstu tożsamości miejsca.

Stąd podjęty przed dwoma laty trud, który zaowocował czterema tomami wydawnictw, tj.: angielskimi i polskimi wydaniem zarówno monografii naukowej jak i monografii artystycznej – zostanie w trakcie obecnych obrad konferencyjnych wzbogacony o wątek po części filozoficzny, tak często obecny w jednoczącej się i rozbudowującej Unii Europejskiej – tożsamości, a tożsamości miejsca w szczególności. Różnorodność w jedności, jej identyfikacja i twórcza kontynuacja tradycji oraz rola elementu szczególnego, ochrony i kreacji jego samego i jego otoczenia wydaje się być zagadnieniem na równi fascynującym badaczy, jak i twórców i projektantów. Tym bardziej, że w pełni wydają się to potwierdzać wyniki dyskusji i monografie wieńczące pierwszą konferencją z roku 2011.

Tegoroczna konferencja obejmuje dwadzieścia sześć referatów naukowych, które zostały ujęte w trzech działach merytorycznych, a będą zaprezentowane w dwóch panelach dyskusyjnych. Na trzecią część konferencji złoży się – też już tradycyjnie – dzień pleneru artystycznego w gościnnym Tatrzańskim Parku Narodowym. Tym razem – w przeciwieństwie do penetracji i twórczej rejestracji piękna tatrzańskich szczytów w rejonie kopuły Kasprowego Wierchu – uczestnicy konferencji będą inspirowani walorami przyrody i krajobrazu jednego z najpiękniejszych zakątków Europy jakim jest otoczenie Morskiego Oka w Wysokich Tatrach Polskich.

Warto nadmienić, że pojęcie tożsamości pojawia się coraz częściej we współczesnych rozważaniach i argumentacji używanej do wyrażenia zasadności przyjmowanych teorii, metod i rozwiązań w sztuce, architekturze, urbanistyce, planowaniu i architekturze krajobrazu. Podobnie jak w przypadku pojęć takich, jak: forma, kompozycja, regionalizm czy krajobraz, występuje tu wieloznaczność w rozumieniu i stosowaniu tego głębokiego i ważnego w swej istocie terminu. Jak jednak twierdził profesor Władysław Tatarkiewicz: *wieloznaczność uświadomiona przestaje być groźna*. W podjętej tegorocznej tematyce konferencji dostrzeżono wagę faktu identyfikacji (utożsamienia) nawarstwień dziedzictwa kulturowego i przyrodniczego, które łącznie składają się na postać wyrażającego je krajobrazu – otoczenia życia człowieka, w którym stwarza on nieustannie nowe elementy, a niejednokrotnie elementy szczególne, posiadające cechy wyjątkowe lub nawet wartości uniwersalne.

Podobnie, jak w przypadku konferencji z roku 2011 – można żywić nadzieję, że interdyscyplinarne spojrzenie zaproszonych wybitnych specjalistów – Gości zza granicy i kraju oraz projektantów, twórców i badaczy z Wyższej Szkoły Ekologii i Zarządzania okażą się przydatne dla pogłębienia ogólnej wiedzy i dyskusji prowadzonej wokół podjętej tu problematyki w ośrodkach polskich i zagranicznych między innymi w obrębie poszukiwania skutecznych działań ochronnych i kreatywnych krajobrazu, o które upomina się Europejska Konwencja Krajobrazowa z roku 2000, aplikowana w tym roku do prawodawstwa polskiego. Zatem wysoce pożądane i niezbędne jest interdyscyplinarne spojrzenie na problemy związane z krajobrazem i otoczeniem człowieka, a uniwersalne pojęcie tożsamości, jako swoisty instrument i cel, może być w tym procesie wysoce przydatne.

Członkowie komitetu organizacyjnego

Prof. ndzw. dr hab. inż. arch. Zbigniew Myczkowski

Dr inż. Lidia Ozimkowska

Doc. dr inż. Jerzy Wojtatowicz

Spis treści

IRYNA DENYSKO PATIO ROSES AS A SPECIAL ELEMENT IN PARKLANDS	12
BEATA FORTUNA-ANTOSZKIEWICZ, JAN ŁUKASZKIEWICZ JEDEN POMNIK, JEDNO DRZEWO – ZNACZENIE DOMINANTY – ELEMENTU WOLNOSTOJĄCEGO WE WNĘTRZU URBANISTYCZNYM	20
KRZYSZTOF HERMAN, IZABELA MYSZKA-STĄPÓR, KINGA RYBAK, MAJA SKIBIŃSKA, KINGA ZINOWIEC-CIEPLIK NOWOCZESNE TRENDY W ARCHITEKTURZE KRAJOBRAZU	54
LUBOW P. ISHCHUK DAMAGES EVALUATION OF SALICACEAE MIRBEL. REPRESENTATIVES WITH WHITE MISTLETOE (VISCUM ALBUM L.) IN GREEN PLANTING OF BILA TSEKVA TOWN	72
PAWEŁ JASIONOWSKI „CO WŁAŚCIWIE SPRAWIA, ŻE DZISIEJSZE DOMY SĄ TAK ODMIENNE, TAK POCIĄGAJĄCE?” ..	80
JOLANTA KAPECKA-WALCZAK SANATORIUM DŁUSKICH DLA PIERSIOWO CHORYCH JAKO PIERWSZY KROK W ROZWOJU KOŚCIELISKA	98
EDWARD KOŁAKOWSKI ZESPÓŁ WNĘTRZ URBANISTYCZNYCH UL. FRETA I RYNKU NOWEGO MIASTA W WARSZAWIE JAKO „ELEMENT SZCZEGÓLNY W OTOCZENIU”	116
IVAN S. KOSENKO RETROSPECTIVE SURVEY OF THE HISTORY OF FOUNDATION, CONSTRUCTION AND DEVELOPMENT OF THE NATIONAL DENDROLOGICAL PARK “SOFIYIVKA”	136
PRZEMYSŁAW KRAJEWSKI REFLEKSJE WOKÓŁ KRAJOBRAZU JANOWCA NAD WISŁĄ	160

ANNA KUZEMKO, INNA DIDENKO, TATIANA SHVETS, ALEXANDER BALABAK CREATION OF THE EXHIBITION AREAS OF THE NATURAL GRASSLAND VEGETATION IN THE NATIONAL DENDROLOGICAL PARK "SOFIYIVKA" NAS OF UKRAINE	172
TOMASZ LESZCZYŃSKI ELEMENT SZCZEGÓLNY W ARCHITEKTURZE KRAJOBRAZU. WYSPA PONZA, WŁOCHY	182
AGNIESZKA MARCZEWSKA DOM WEDŁA JAKO OBIEKT SZCZEGÓLNY W OTOCZENIU MIEJSKIM	196
MICHAŁ MAZUR TWÓRCA PRACUJĄCY NAD ZJAWISKIEM MIEJSCA I JEGO TOŻSAMOŚCIĄ	230
ZBIGNIEW MYCZKOWSKI SKŁADNIKI TOŻSAMOŚCI MIEJSCA – IDEA I PRÓBA SYSTEMATYKI	244
MIROSŁAW ORZECOWSKI RYSUNEK JAKO SZCZEGÓLNA METODA POZNAWCZA, ROZWAŻANIA AUTORSKIE NA TEMAT ODNAJDYWANIA TOŻSAMOŚCI MIEJSCA	268
LIDIA OZIMKOWSKA GRANICA OBIEKTU ARCHITEKTURY KRAJOBRAZU A TOŻSAMOŚĆ MIEJSCA	308
ANNA PLEWKA OSADNICTWO NA TERENACH ZALEWOWYCH WISŁY, CZ. II CMENTARZ EWANGELICKI Z DRUGIEJ POŁOWY XIX W. NA KĘPIE KIELPIŃSKIEJ	348
EMILIA POMIANKIEWICZ, LIDIA OZIMKOWSKA SCHODY HISZPAŃSKIE W RZYMIE JAKO ELEMENT SZCZEGÓLNY WPLYWAJĄCY NA TOŻSAMOŚĆ MIEJSCA	366
MAREK ROJEK TOŻSAMOŚĆ MIEJSCA – MONASTER W SUPRAŚLU	380

WIESŁAW ROKICKI, ANNA NOWAK

ZIELONE FASADY W KSZTAŁTOWANIU WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURY BUDYNKÓW396

GRZEGORZ RYTEL

MAUZOLEUM W KRAJOBRAZIE POLA BITWY: ŚWIADEK CZASÓW, ZNAK MIEJSCA408

IZABELA SOBIERAJSKA

PROBLEMY ZACHOWANIA TOŻSAMOŚCI KULTUROWEJ
CENTRUM MIASTA JÓZEFOWA POD WARSZAWĄ
W ŚWIETLE NAJNOWSZYCH (WSPÓŁCZESNYCH) TENDENCJI ROZWOJOWYCH422

KRYSTYNA STRUMIŁŁO

SPECIAL FORM IN THE LANDSCAPE OF A CITY.
BANK BUILDING AS A SYMBOL – VS. AN IDENTITY OF A PLACE436

FORMA SZCZEGÓLNA W KRAJOBRAZIE MIASTA.
BUDYNEK BANKU JAKO SYMBOL – A TOŻSAMOŚĆ MIEJSCA446

ANNA TCHÓRZEWSKA

KATEDRY GOTYCKIE JAKO SZCZEGÓLNY ELEMENT
TOŻSAMOŚCI KULTUROWEJ, TOŻSAMOŚCI MIEJSCA.
BUDOWNICZOWIE KATEDR – STRAŻNIKAMI NASZEJ TOŻSAMOŚCI456

URSZULA WODNICKA-KASPRZAK

RELIKWIARZ, JEGO ROLA I KONTEKSTY W KULTURZE470

DOROTA ZYCH-CHARAZIAK

MOJE MIEJSCE – GÓRA KALWARIA – MIASTECZKO WIELKOPIĄTKOWE480

PATIO ROSES AS A SPECIAL ELEMENT IN PARKLANDS

IRYNA DENYSKO

**The National Dendrological Park "Sofiyivka" NAS of Ukraine, Kyivska str., 12a, Uman,
Cherkassy reg., 20300, Ukraine**

e-mail denpark@ukr.net

RÓŻE PATIO JAKO ELEMENT SZCZEGÓLNY NASADZEŃ PARKOWYCH

Streszczenie

W artykule scharakteryzowano cechy róż patio, określono ich wartość w nasadzeniach parkowych. Łączą one w sobie obfite i długotrwałe kwitnienie. Są roślinami uniwersalnymi dla tworzenia nowoczesnych kompozycji ogrodowych. Róże patio stosowane jako nasadzenia grupowe, obramowania rabat kwiatowych, rośliny szczepione na pniach, harmonizują z urządzeniami architektonicznymi, elementami kompozycyjnymi, roślinami otoczenia; odgrywają rolę elementu szczególnego w kompozycji parkowej.

Abstract

The characteristics determinative values of Patio (Miniflora) roses as an element in parklands are cited in the work. Patio roses combine compact size with abundant and long-continued blossom, so they are all-purpose plants for modern garden design. They can be used in groups, as flower borders, as standards and being harmonized with architectural structures, design components and plantations Patio roses act as a special element in the park composition.

INTRODUCTION

A rose is called to be the queen of flowers. Within centuries, people originated thousands of cultivars various by shape, colour and fragrance. Being a token of beauty, of love, of refinement and perfection, the rose became a part of culture for numerous nations. It was reflected in mythology and poetry, in religion and painting, in heraldry and architecture.

Modern cultivars originated within the latest decades open new ways to use roses in garden design. As far as there are compact Hybrid-Tea Roses, tender Miniatures or long-stemmed Climbers etc. among the cultivars, their function in the garden is defined mainly by size and growth habit. Recently, the World Federation of Rose Societies (WFRS) introduced classification into 37 classes (3 big groups and 34 classes) based on habit and height of a bush, morphological features of a flower (shape, size, number of petals etc.), duration and abundance of blossom [2].

So far as modern gardens tend to area reduction, originators exerted themselves for to create a perfect rose in a small scale. In 1999, the garden rose class Patio was singled out in the international rose classification. Now, the Patio rose is depicted as the designer plant of the 20th century [5, 6]. Ways to use the Patio rose as a special element in the landscaping are described in the work.

PATIO ROSES' ORNAMENTAL FEATURES AND BIOLOGICAL CHARACTERISTICS

In order a plant may become an integral component of a composition, it is necessary, of course, to pay much attention to its habit, colour and shape of flowers, blossom abundance, texture and shape of leaves. At the same time, biological and ecological characteristics of the certain cultivar or, at least, of a cultivar class must be taken into consideration.

The Patio rose class contains cultivars issued mostly as crosses between Floribunda, Hybrid-Tea roses and Miniature ones. So, it is an intermediate class among them, in some respect.

Their plants are compact and bushy, as a rule, and they do not grow up over 50 cm tall and 50 cm wide. Their stems are covered by prickles of various shape and size. There are cultivars with very prickly stems ('Maidy' e.g.) and inermous ('El Toro' e.g.) among the forty three Patio cultivars collected in the National Dendrological Park "Sofiyivka". Most cultivars are moderately prickly.

While the flowering is timed to a certain season, leaves decorate a plant considerably longer. Patio rose's leaves are odd-pinnate. They consist of 5–7 mostly dark-green, glossy leaflets. Young leaves

are of various colours — from red to bronze. The rose plantations impress much in April and May with their young leaves. In autumn, the leaves do not change their colour and they stay on the plants up to winter frosts (to the end of November or to the beginning of December).

Corymbose or paniculate inflorescences are situated on the tops of hornotinous stems. Number of flowers in an inflorescence makes from 3 up to 20 according to the features of a certain cultivar. The blossom is abundant. One of the most difficult tasks for a landscape designer is to organize plantations in the park skillfully, so they stay attractive as longer as possible. Patio roses are very valuable in this regard, because of their repeated flowering. During our researches, about 30% cultivars revealed uninterrupted flowering. The rest ones had an interruption within 13–16 days in the 2nd and the 3rd ten-day periods of July. The first flush of flowering was the most intensive: 45–53% of flowers issued. Intensity of the next flush of flowering depended on weather conditions and care [3].

Bloom size is 2.5–7.5 cm. Patio roses have various flower colorations: from white to yellow or dark red, one-coloured, two-coloured, striped etc. Petal count is a cultivar characteristic and it varies from 24 up to 82 petals. Flower shape can be flat or similar to Hybrid-Tea roses. Patio roses are not notable for a strong fragrance. Four cultivars in our collection have a moderate fragrance; nine ones are of slight fragrance; the rest thirty cultivars are without scent.

In accordance with our observation, the Patio roses develop better in the conditions of full solar illumination and of regular watering. It was established that all the tested cultivars stand the atmospheric and soil drought without visible damages; a continuous lack of atmospheric precipitations caused retardation of development processes though.

Winter in the Right-Bank Forest-Steppe zone of Ukraine is enough soft. So, the principal impediments in the new rose cultivars introduction are sharp temperature drops during the period from November to April rather than continuous winter frosts. The stems of most Patio roses researched were destroyed by frost to 50% height of the plants. However, the plants renovated their habit completely every year.

When in use trials, it was noted that most Patio roses are vulnerable to black spot. As for other diseases, the roses were relatively disease resistant. Only certain plants got signs of disease in the plantations where fungicides were applied. Thus, a layout of Patio rose plantations in a park composition is to provide for plant protection measures.

Plants vulnerable to diseases are considered to be nonhardy to atmospheric pollution effect. At the same time, our gas-resistance and dust-resistance trials showed that the roses of this garden class establish well in the conditions high content of exhaust and dust in the air. The plants lose neither their producing capacity nor ornamental qualities; so, they can be used successfully in urban environment [4, 8].

THE WAYS TO USE OF PATIO ROSES IN PARKLANDS

The habit of plants — their outline, height, spread of branches are the parameters to form overall impression of a garden or of a park. Thus, application of low plants only makes an impression of a park as a wide expanse. The low plants are very attractive; they can be used in order to create vivid views. However, it does not mean that the objects decorating a small planting area must be small too; this can produce an impression of a doll's garden. A stylish, tasteful detail can add solemnity even to the small area though. That can be garden adornment (a vase, a sculpture etc.) or a bright-flowered standard rose that acts as a compositional focus. The Patio roses are also able to create a certain mood of a park area depending on the way they are used.

Roses are traditionally associated with a symmetrically designed park. Yes, it is true: a rosary is still an optimum form to show roses. As a kind of flower landscape design, the rosary contains various garden classes of roses mostly. The roses are planted by beds, groups or rows of a regular (square, rectangular etc.) shape. Fanciful designs of flower beds on the rosary are useless. The roses are arranged against the background of a paved surface or of a lawn as a rule. The soft ornamental lawn emphasizes clear lines of the flower beds and supplements very well an overview of the rosary. The Patio roses planted close to spectators can be seen both in bulk and every flower individually.

Sometimes, terraces located on different levels can be used to show low roses; rose cultivars are planted in flower beds in order to demonstrate them in bulk. In this case, steps and head walls made of stone or brick suit to usability making the plants accessible to care. At the same time, they evoke an atmosphere of antiquity.

A flower border can be used in order to restrict space. A hedge with Patio roses separates two functional areas in a park and does not impede vision at the same time. The low rose plantings (with Patio, Miniatures or Ground-cover roses) give the borders soft contours what amplifies a sense of comfort and hospitality.

A spherical lamp of geometrically regular shape placed on a vertical strut fit well into various architectural concepts and lays of land. When it is installed slightly higher than Patio rose plants, it turns spectator's attention from high roses nearby and attracts that to the lower plants of the border.

The Patio rose planting used as a bright spot contrasting with plantings around makes place vivid and gives it intensity. So, a low, trimmed European box hedge can be used as a framing around Patio rose plants. In this case, light flowers contrast with hard leaves around.

If small objects (including low roses) placed below make spectator concentrate, the same ones raised higher make impression of wide, opened garden. It is quite reasonable to plant standard roses in the center of rosary. Thus, Patio roses grafted on a bole act as key plantings that form a considerable focus of attention. They are well-defined; so, they can be used as solitary or as repeated plantings to mark a certain place in the garden.

Coloration diversity of Patio roses makes possible to utilize them in order to create visual effects. So, roses of intensive colours (red, orange) attract spectator's attention, and objects placed behind them stay unnoticed. In turn, light-coloured flowers (white, greenish-white, pastel pink) hold them away visually and stay visible even in the twilight. As for standard roses, dark-coloured ones are good to be placed closer to the spectator; light ones — closer to the center of area. Application of various coloration helps to create mood of a park area: for example, shades of red are associated this warmth and internal energy; white roses add sense of freshness to a sundrenched glade; bright, multicolored flowers make joyful mood. Sense of colour in the garden is related not only to plantings, but also to colour of elements of rigid landscape design that often sets colouring of the whole composition. Thus, choosing plants, it is reasonable to be guided first of all by colour of walls, fences, coverings etc.

Patio roses are propagated as the most suitable for cultivating in containers [7]. At the same time, it should be remembered that container plants leaved outdoor would be perished from winter frosts, thus, it is necessary to supply keeping them indoors. Container Patio roses observed indoors gave flowers every 3–4 months.

Roses look spectacularly being planted in stone, wooden or simple ceramic containers with mat surface, painted in the colours neutral both to the roses and to surroundings — terracotta, dark-green, grey etc. Containers and vases decorated with voluminous details or painted brightly attract spectator's interest themselves; so, in this case, the plants turn into an addition to the container. Expressiveness of plantings depends not only on decorative features of plants but also how

successfully the plants and elements connected with them fit into environment and fall in plants, buildings and design elements around them. For example, flower containers painted in the same colour that doors, frames and other details of the building nearby harmonize sight of the at-building territory [1].

In turn, Patio roses can act as decorative plantings in the event that they form plant filling in the park. For example, a group of Patio roses applied as surrounding for low trees gives volume to the composition.

Resume

Thus, the roses of the most modern garden class Patio may be considered a special element in parklands if an environment is organized on order to show them; and no matter how much volume in this space they occupy. That can be an object itself – a plant with its particular morphological characteristics planted, grown and cared in the way to make its ornamental features be conveyed the most expressively. As an element in parklands Patio roses can act as a colour accent, a line that delimits areas different by structure, functions, texture etc. It depends on a landscape designer's skills how harmoniously Patio roses fit into parklands and whether environment emphasizes right an outstanding beauty of these roses.

References

- [1] Alexander R.: *The Essential garden design workbook*. Timber Press, Cambridge, 2004, p. 168.
- [2] Bumbeyeva L. *Roses* (in Russian). Kladez-Books, Moscow, 2010, p. 21–23.
- [3] Denysko I. *Description of Patio (Miniflora) roses blossom in the conditions of the Right-Bank Forest-Steppe zone of Ukraine* (in Ukrainian). Plant Introduction, 4/2012, p. 38–41.
- [4] Denysko I. *Gas-resistance of Patio roses in the conditions of urban environment* (in Ukrainian). Industrial botany: status and development prospects. Donetsk Botany Garden NAS of Ukraine, Donetsk, 2010, p. 156–159.
- [5] Jacobi K. *Roses*. — Bicester: Aura Books, 2002, p. 80.
- [6] Krüssmann G. *The Complete Book of Roses*. Timber Press in cooperation with the American Horticultural Society, Portland, 1981, p. 7–8.

[7] Mattock J. *Gardener's Guide to Growing Roses*. Quarto Publishing plc, London, 2002, p. 90.

[8] Tkachuk O. A., Tkachuk O. O. *Roses (the best cultivars tested and recommended for the Forest-Steppe and Polesye zones of Ukraine)* (in Ukrainian). Vyshcha Shkola, Kyiv, 1993, p. 174.

JEDEN POMNIK, JEDNO DRZEWO
– ZNACZENIE DOMINANTY – ELEMENTU WOLNOSTOJĄCEGO
WE WNĘTRZU URBANISTYCZNYM

BEATA FORTUNA-ANTOSZKIEWICZ

JAN ŁUKASZKIEWICZ

**Katedra Architektury Krajobrazu SGGW w Warszawie; ul. Nowoursynowska 159,
budynek 37, 02-776 Warszawa**

beata_fortuna@op.pl;

jan_lukasziewicz@sggw.pl

ONE MONUMENT, ONE TREE – THE IMPORTANCE OF DOMINANT FREESTANDING COMPONENT INSIDE THE URBAN INTERIOR

ABSTRACT

It can be concluded that the perception of an object depends very often on the spot in which it's located, what surrounds it, what is its relationship with the environment, etc. Presented publication in example of the Castle Square in Warsaw shows how a single tree-solitaire has become over the years particularly associated to the identity of this place. The tree (originally poplar, replaced then after years by the oak), introducing unintended factor of spontaneity, enriched and positively changed the classic interior of the square, the centre of which is traditionally highlighted by the architectural dominant: Sigismund's Column – the symbol of Warsaw. Growing over the years in the neighborhood of the Royal Castle rebuilt from the ruins after of World War II, the tree has become an important, identifying the space component of the Square. The study, which results are presented in this publication focuses on defining the relationship between the historic urban interior (town square), the monument (a classic dominant – free standing spatial element) and the tree-solitaire (a form of nature), which spontaneously over the years took on the characteristics of a new space dominant inside the urban interior.

STRESZCZENIE

Można stwierdzić, że postrzeganie danego obiektu zależy bardzo często od tego, w jakim miejscu się on znajduje, co go otacza, jakie są jego relacje z otoczeniem, itp. Niniejsza publikacja na przykładzie placu Zamkowego w Warszawie przedstawia, w jaki sposób pojedyncze drzewo-soliter stało się z biegiem lat szczególnie związane z tożsamością tego miejsca. Drzewo (topola, a później posadzony na jej miejscu dąb), wprowadzając czynnik niezamierzonej spontaniczności, wzbogaciło i pozytywnie zmieniło klasyczne wnętrze placu, którego centrum podkreśla tradycyjna dominanta architektoniczna – kolumna Zygmunta – symbol Warszawy. Drzewo, rosnące przez lata w sąsiedztwie odbudowywanego z ruin po II wojnie światowej Zamku Królewskiego stało się ważnym, identyfikującym przestrzeń elementem placu. Badania, których wyniki prezentuje niniejsza publikacja, koncentrowały się na określeniu relacji pomiędzy historycznym wnętrzem urbanistycznym (placem miejskim), pomnikiem (klasyczną dominantą – elementem wolnostojącym) a drzewem-soliterem (elementem dodanym – formą przyrodniczą), które w sposób spontaniczny z biegiem lat przybrało cechy nowej dominanty przestrzennej we wnętrzu.

WSTĘP

„... Drzewa wyrastające z murów miejskich są dramatycznym, pełnym nadziei archetypem: drzewa, jak domy, umierają stojąc...” [Bielecki, 1996, s. 122]. Myśl ta bardzo przystaje do losów Warszawy, gdzie zarówno architektura, jak i drzewa w wielu obszarach miasta zostały unicestwione podczas zagłady II wojny światowej. Potem, wraz z odbudową domów pojawiły się nowe drzewa, z początku jako samosiewy rosnące na ruinach.

Można uznać, że drzewo wyrosłe spontanicznie w otoczeniu znaczących historycznie obiektów architektury (zabytków) wraz z wiekiem samo nabiera pewnej symboliczno-kulturowej wartości [Siewniak, 1999]. Bywa przy tym niekiedy, że w warunkach miejskich dochodzi do konfliktów bezpośrednich (np. rozsadzanie murów, kruszenie nawierzchni, różnorodne uszkodzenia mechaniczne) i pośrednich (np. przesłanianie budowli oraz osi widokowych, zakłócanie proporcji, ocienianie i in.) pomiędzy drzewem a zabytkiem architektury. Powstaje zatem pytanie, jak należy interpretować ich wzajemne relacje? Czy spontanicznie wyrosłe drzewo liczące sobie kilkadziesiąt, sto lub więcej lat stanowi zeszpecenie wartości estetycznych sąsiadującej z nim cennej budowli, czy też samo nie staje się po tym czasie elementem krajobrazu historycznego?

Wydaje się, że współczesne podejście do ochrony zabytków oraz nieustannie wzrastająca wartość drzew w miastach (względy przyrodnicze, kulturowe, estetyczne) wymagają raczej twórczego rozwiązywania problemów rewaloryzacji wnętrza urbanistycznych. Jest to o tyle istotne, że niewłaściwa (zbyt restrykcyjna, purystyczna) interpretacja relacji zabytek–drzewo prowadzi w łatwy sposób do degradacji drzewa i uznania go za zbędny lub przeszkadzający obiekt w przestrzeni miasta [Siewniak, ib.]. Należy przyznać, że istnieją przykłady wnętrza urbanistycznych i architektonicznych, które po upływie wielu lat „zrosły się” ze wspinałymi okazami drzew i trudno byłoby dziś wyobrazić sobie takie miejsce (np. niektóre dziedzińce lub place) bez tych zielonych pomników [Wejchert, 1984]. Takim miejscem jest m.in. plac Zamkowy w Warszawie. Pojedyncza topola, która pojawiła się po II wojnie światowej w sąsiedztwie narożnika zrujnowanego Zamku Królewskiego – jako unikatowy, wyróżniający się w swym otoczeniu obiekt, nabrała przez dziesięciolecia cech dominanty układu przestrzennego placu.

Celem badań, których wyniki prezentuje niniejsza publikacja, jest określenie relacji pomiędzy historycznym wnętrzem urbanistycznym (placem miejskim) a drzewem (soliterem), które w sposób spontaniczny z biegiem lat przybrało cechy nowej dominanty przestrzennej.

Prezentowane w niniejszej publikacji własne badania teoretyczne składają się z trzech zasadniczych części. W pierwszym etapie pracy sformułowano problem związany z tożsamością miejsca – w jaki sposób pojedyncze drzewo staje się elementem szczególnym w swoim otoczeniu i jakie są ich wzajemne relacje. Na tym etapie nastąpiło określenie celu i zakresu badań. Przyjęte założenia dały podstawę do rozpoczęcia drugiego etapu pracy, w którym wykorzystano metodę analizy treści. Jest to metoda

w pełni wartościowa z punktu widzenia nauki – często stosowana w opracowaniach historycznych, analizach formalnych, badaniach socjologicznych i innych [Cartwright, 1965]. Przegląd źródeł prowadzony w ramach badań teoretycznych obejmował pozycje bibliograficzne dotyczące zagadnień kompozycji urbanistycznej w skali architektonicznej. Szczególną uwagę poświęcono kształtowaniu się obszaru badań – placu Zamkowego w Warszawie. Przedstawiono wyczerpujący rys historyczny tego miejsca poparty bogatym materiałem ikonograficznym. Dokonano przeglądu literatury przedmiotu dotyczącej badań nad funkcją elementów przestrzennych pełniących rolę dominant we wnętrzu urbanistycznym – placu miejskim. Prace kameralne poparto badaniami terenowymi, podczas których analizowano współczesny stan obiektu, dokonując stosownych pomiarów i obserwacji. W części trzeciej – wynikowej – nawiązując do wcześniej przytaczanych danych – analizowano znaczenie dominanty przyrodniczej (drzewa) we wnętrzu urbanistycznym w kontekście kompozycji przestrzennej i historycznych wartości kulturowych tego miejsca. Całość publikacji zakończona jest podsumowaniem i wnioskami.

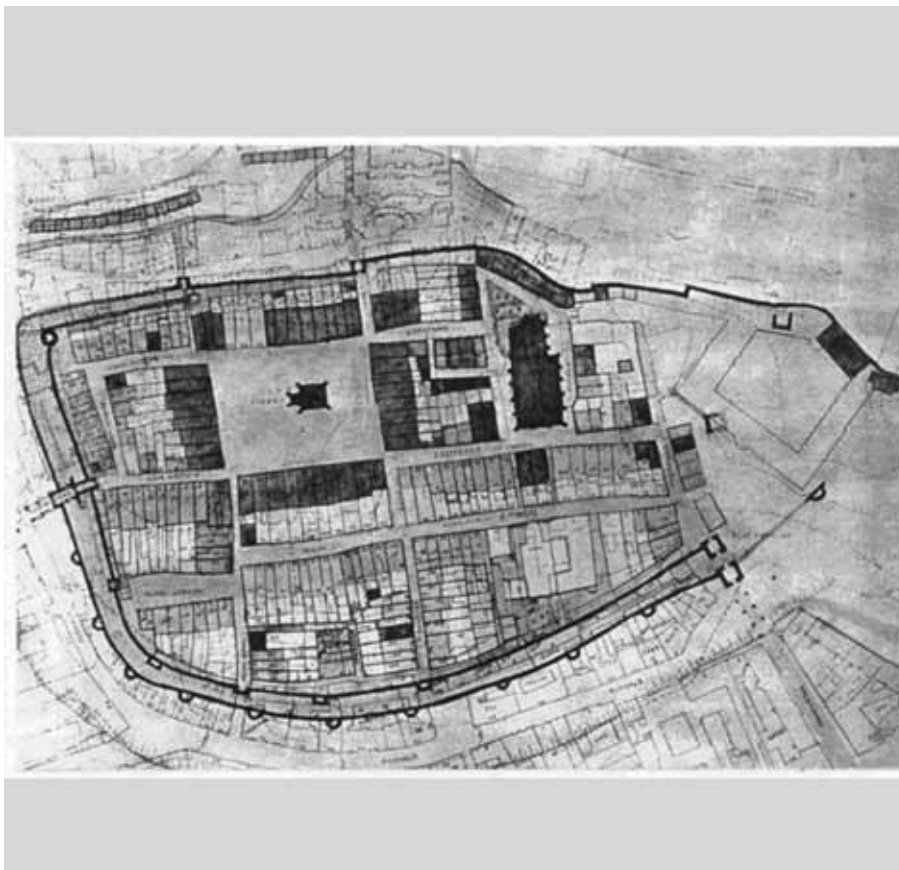
KSZTAŁTOWANIE SIĘ WNĘTRZA URBANISTYCZNEGO – PLACU ZAMKOWEGO I JEGO DOMINANT¹

Historia kształtowania się placu Zamkowego wiąże się ściśle z formowaniem struktury urbanistycznej Starej Warszawy, co miało miejsce od XIII w. do końca XVI w. Ogromne znaczenie dla przyszłego placu miało rozwijanie się wokół miasta przedmieść² (od końca XIV w.), których granice wyznaczyły utworzone w 1621 r. fortyfikacje obronne – wały z bastionami otoczone fosą [Putkowska, 1991]. Szczególnie istotne było powstanie najważniejszego z nich (przez wzgląd na wychodzącą tu drogę w kierunku Krakowa) – przedmieścia Czarskiego, zwanego później Krakowskim³, usytuowanego na południu bezpośrednio tuż za Bramą Krakowską (ryc. 1).

Do końca XVI w. następował dynamiczny rozwój tej części miasta – na terenie dzisiejszego Krakowskiego Przedmieścia powstały pierwsze kościoły, klasztory, pałace i kamienice mieszczańskie [Encyklopedia Warszawy, 1975]. Pod koniec swego panowania Zygmunt August, przebywając w Warszawie, miał do swojej dyspozycji siedzibę na Zamku oraz dwór drewniany na Krakowskim Przedmieściu i rezydencję w Ujazdowie [Putkowska, 1991].

Koniec XVI w. oraz cały wiek XVII to okres szczególny – prowincjonalne, średniej wielkości miasto stopniowo przeobrażało się w stolicę wielkiego państwa [Putkowska, ib.]. W związku z przeniesieniem stałej siedziby króla do Warszawy, do połowy XVII wieku na Krakowskim Przedmieściu dokonywały się dalsze, istotne przekształcenia – w 1620 r. na granicy przedmieść Zygmunt III wybudował kaplicę Moskiewską, mauzoleum carów Szujskich [Putkowska, ib.]⁴, powstały też kolejne pałace (Kazanowskiego, hetmana Koniecpolskiego oraz Władysława IV, zwany później Kazimierzowskim), klasztory

(Karmelitów, Karmelitanek, Wizytek) oraz murowane kamienice mieszczańskie [Encyklopedia Warszawy, ib.]. W 1655 r. stało tu ok. 50 domów, większość drewniana, parterowa lub 2-kondygnacyjna z poddaszem [Szymanowska, 1972].



Ryc. 1. Warszawa, ok. 1600. Rekonstrukcja planu Starej Warszawy wg S. Żaryna (repr. z Kwartalnika Architektury i Urbanistyki, 1963, nr 2 [w:] *Jesteśmy w Warszawie. Miasto dawne i nowe*. 1981, s. 65)

Za początek wyodrębniania się przyszłego placu Zamkowego można uznać datę **24 listopada 1644 r.** czyli moment wystawienia przez króla Władysława IV kolumny Zygmunta III Wazy w bezpośrednim sąsiedztwie Bramy Krakowskiej (ryc. 2). W celu wyeksponowania pomnika utworzono wówczas nie-

wielki plac, który oczyszczono z dotychczasowej, chaotycznej, drewnianej zabudowy. Usytuowanie w tym miejscu niezwykłego monumentu w formie wyniosłej kolumny nie było dziełem przypadku – była to główna brama prowadząca do miasta, gdzie zbiegały się dwa główne trakty: południowy, prowadzący z Krakowa, i zachodni, z kierunku Woli, gdzie odbywały się elekcje królów; przed bramą, na Rynku Bernardyńskim, odbywały się ceremonie powitania królów, wjeżdżających po koronacji w Krakowie, oraz ceremonie przyjmowania przez królów hołdów od lenników [Lewicka, 1993]. Reprezentacyjny charakter tego miejsca dodatkowo podkreślała bliskość Zamku Królewskiego. Usytuowanie w pobliżu Wisły zapewniało także dobrą widoczność od strony rzeki i odległej perspektywy drugiego brzegu.



Ryc. 2. Kolumna Zygmunta III Wazy na tle Bramy Krakowskiej. 1795, akwaforta wg rysunku Anny z Tyszkiewiczów Wąsowiczowej (ryt. I. Duvivier [w:] Kobielski, 1984, il. 23)

Kolumna Zygmunta była pierwszym świeckim pomnikiem, który stanął w Warszawie na otwartej przestrzeni. Miała pełnić ważne funkcje – upamiętniać czyny wojenne obu Wazów i podnosić prestiż majestatu króla. Pomnik był dziełem czterech osób: Augustyna Locciego (główny konsultant królewski i autor usytuowania monumentu), Constantino Tencallo (projektodawca pomnika), Clemente Molli (rzeźbiarz autor posągu), Daniela Tyma (ludwisarz, autor odlewu posągu, tablic pamiątkowych i innych ozdób). Koncepcja architektoniczna kolumny jest charakterystyczna dla włoskiego wczesnego baroku. Stawianie kolumn z umieszczonymi na ich szczycie figurami Chrystusa, Madonny lub świętych rozpowszechniło się w XVII w. we Włoszech, Hiszpanii, Austrii, Czechach. Dotarło także do Polski, gdzie również wznoszono niewielkie kolumny sakralne [Szymanowska, 1972], m.in. przy kościele Św. Anny w Warszawie w 1643 r.⁵ [Kaczmarzyk, 1984].

Świecka kolumna z postacią króla była w tamtym okresie niewątpliwą rewelacją, a także dzisiaj pozostaje jednym z najciekawszych europejskich pomników. Na stałe wpisała się w krajobraz Warszawy, pozostając jednym z jej najważniejszych symboli.

W wyniku wojny szwedzkiej 1655-1657 teren wokół kolumny Zygmunta został poważnie zniszczony, natomiast sam monument nie doznał większych uszkodzeń. Prace związane z odbudową murów i bram zakończono w 1662 r. – w tym okresie Bramę Krakowską przykryto czterospadowym dachem [Szymanowska, 1972].

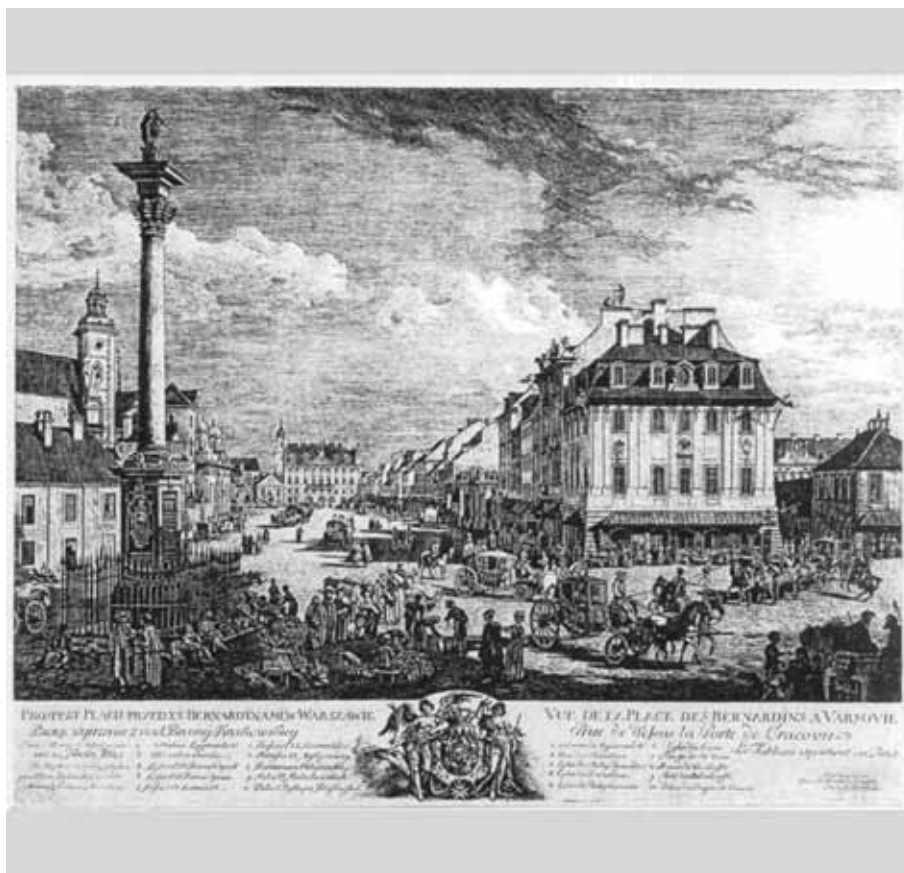
W dalszych latach, w wyniku żywiołowego ruchu budowlanego, teren wokół monumentu utracił wszelkie walory estetyczne. Dopiero za panowania króla Jana III Sobieskiego zwrócono uwagę na uporządkowanie otoczenia kolumny. Na mocy uchwały sejmu z 1685 r. przystąpiono do naprawy dróg i kanałów miejskich, w wyniku czego w 1694 r. przebudowano Bramę Krakowską [Szymanowska, ib.]. Autorem projektu przebudowy był Tylman z Gameren, który nadał jej wygląd barokowej fasady [Putkowska, 1991]. W ten sposób, pod koniec XVII w. uzyskano monumentalne tło dla kolumny, a główny wjazd do miasta zyskał odpowiednią oprawę architektoniczną.

W czasach panowania króla Stanisława Poniatowskiego, w obrębie przyszłego placu Zamkowego i Krakowskiego Przedmieścia nie zaszły praktycznie większe zmiany. Stan ówczesnego placu przed Bernardynami przedstawia ikonografia, m.in.:

- wg rysunku P. Ricaud de Tirregaille'a „Krakowskie Przedmieście ok. 1760 r.” [neg. IS PAN [w:] Sobieszczański, PIW, 1974] oraz akwaforty Bernardo Bellotto, zwanego Canalettem „Prospekt placu przed xx Bernardynami w Warszawie. 1771” [zb. MNW [w:] Warszawa i Jej Muzeum. 1996, s. 51]

– była to uporządkowana otwarta przestrzeń ograniczona zwartą zabudową, którą akcentuje wyraźna dominanta – wyniosła kolumna Zygmunta (ryc. 3).

- akwaforta Bernarda Bellotta, zwanego Canalettem obraz Bernarda Bellotta, zwanego Canalettem „Krakowskie Przedmieście w stronę kolumny Zygmunta i Bramy Krakowskiej” (neg. 39234 IS PAN) oraz akwarela Zygmunta Vogla z 1785 r. [neg. 39168 IS PAN] i późniejsza [1795, zb. MNW [w:] Sroczyńska, 1980, s. 174] – przedstawiają w pełni ukształtowane, skończone wnętrze urbanistyczne z dominującą, charakterystyczną kolumną (ryc. 4).



Ryc. 3. Prospekt placu przed xx Bernardynami w Warszawie. 1771



Ryc. 4. Widok Krakowskiego Przedmieścia w Warszawie 1795, akwarela Zygmunta Vogla

W Polsce doby Oświecenia, na wzór innych państw europejskich, zapoczątkowano wielkie realizacje urbanistyczne, zmierzające do nowoczesnego porządkowania przestrzeni miejskiej, nadając pewnym jej fragmentom monumentalny, reprezentacyjny charakter. Wiele pochodzących z tego okresu uchwał sejmowych i konkretnych działań dotyczyło poprawy ogólnego stanu miast w zakresie ich wizerunku i warunków życia mieszkańców. 24 czerwca 1791 r. na mocy ustanowień sejmu powołano Komisję Policji Obojga Narodów, do której zadań należała dbałość o poprawę tego stanu. Wszelkie jednak działania w tym zakresie przerwały na długi czas rozbiory i upadek państwa [Trzebiński, 1989].

Początek XIX wieku to wojny napoleońskie i próby odzyskania niepodległości kraju. W okresie Księstwa Warszawskiego odżyła na krótko idea porządkowania miast po zniszczeniach wojennych. Dalszą dewastację przyniosła okupacja rosyjska (1813-1815).

W czerwcu 1815 r. proklamowano Królestwo Polskie, którego władcą został car Aleksander I. Aby zjednać sobie polskie społeczeństwo, już na początku swego panowania Aleksander I zapowiedział m.in. reformy zmierzające do wzrostu ekonomicznego i postępu cywilizacyjnego kraju, w tym podźwignięcie miast i „upiększenie stolicy”. Z osobą cara Aleksandra I początkowo wiązano pewne nadzieje. Powołany Rząd Tymczasowy rozpoczął starania o odbudowę, a następnie przebudowę Warszawy [Trzebiński, ib.].

W pierwszym okresie panowania Aleksandra I zrealizowano wiele istotnych projektów, m.in. w latach 1818-1821 ostatecznie ukształtowano plac Zamkowy poprzez wyburzenie murów obronnych, Bramy Krakowskiej oraz zabudowy na dziedzińcu zamkowym. Autorem projektu przebudowy był Jakub Kubicki, Generalny Intendent Budowli Królewskich. Powstało wówczas asymetryczne, malownicze wnętrze, a to za sprawą kształtującej go różnorodnej zabudowy. Dominantą przestrzenią na placu pozostawała kolumna Zygmunta [Lewicka, 1993].

Istotne zmiany w wyglądzie placu spowodowała wielka inwestycja – budowa Nowego Zjazdu, czyli wiaduktu prowadzącego ku Wiśle, projektu inżyniera Feliksa Pancera (1844-1846). Zburzono wówczas sąsiadujący z kościołem Św. Anny kościół i klasztor Bernardynek. W 1864 Zjazd połączono z nowym, stałym już mostem Kierbedzia [Lewicka, 1993].

W 1855 r., po wybudowaniu wodociągu miejskiego⁶ pojawiły się nowe możliwości wykorzystania wody jako elementu dekoracyjnego. Powstały pierwsze w przestrzeni publicznej Warszawy fontanny i wodotryski. Na placu Zamkowym wykorzystano do tego celu kolumnę Zygmunta, wprowadzając zmianę w jej wyglądzie. W 1855 r. wokół podstawy kolumny wykonano wodotrysk projektu H. Marconiego – był to płytki basen ogrodzony balustradą, na której czterech rogach ustawiono postacie trytonów, trzymających w ustach wzniesione do góry konchy, z których biła woda [Szymanowska, 1972; Kwiatkowsky, 1998], (ryc. 5).

Koniec XIX w. to czas nowych, niezwykle ważnych dla Warszawy inwestycji, m.in. wprowadzenie tramwaju konnego, budowy wodociągów i kanalizacji, budowy trzeciego mostu⁷ oraz szeroko zakrojonych działań na rzecz porządkowania i upiększania przestrzeni publicznej. W dużej mierze była to zasługa ówczesnego prezydenta miasta, Rosjanina Sokratesa Starynkiewicza. Momentem przełomowym, o ogromnym znaczeniu dla krajobrazu miasta, było powołanie w styczniu 1888 r. Komitetu Obywatelskiego „opieki nad plantacjami miejskimi”, czyli tzw. Komitetu Plantacyjnego⁸.

Komitet Plantacyjny, jako honorowy organ doradczy magistratu miasta, miał za zadanie ocenę i doradztwo w sprawach związanych z zadrzewianiem Warszawy – oceniał stan zadrzewień, rozpatrywał

i opiniował projekty dotyczące wszelkich zmian i nowych realizacji (parków, skwerów, zadrzewień ulicznych), oceniał postęp prac wykonawczych, opracowywał strategię rozwoju plantacji miejskich na lata przyszłe, a także budżet na potrzeby realizacyjne. Ponadto prowadził szeroko zakrojoną działalność informacyjną i dydaktyczną [Jankowski, 1910]. Od chwili powstania Komitetu rozpoczęły się planowe, intensywne prace, zmierzające do zazielenienia Warszawy wzorem innych miast europejskich⁹.



Ryc. 5. Kolumna Zygmunta z wodotryskiem. 1858, litografia, rys. A. Lerue, lit. C. C. Bachelier (repr. ze zb. MHW; pocztówka zb. prywatne)

Lata 90. XIX w. to okres wzmożonych działań ważnych dla krajobrazu całego miasta. Kontynuowano wielką akcję zazieleniania przestrzeni publicznej – zadrzewiania ulic, urządzania ozdobnych

skwerów oraz zakładania parków. Nowy zieleniec pojawił się więc m.in. na pl. Zamkowym, bezpośrednio przy pierzei Zamku (fot. 1) składał się z 2 części rozdzielonych głównym wejściem. W części północnej założono trójkątny trawnik, gdzie w późniejszym czasie pojawiło się pojedyncze drzewo liściaste jako dominanta. W części południowej – wzdłuż pierzei Zamku zastosowano strzeliste topole włoskie oraz grupy krzewów. Oba fragmenty ujęto ogrodzeniem, wzdłuż którego następnie posadzono rząd świerków o równym, piramidalnym pokroju, w szerokiej rozstawie. Przedstawiają to zachowane materiały: ikonografia [m. in. fot. ok. 1913-15 [w:] Lejko, 1994; fot. 1917, H. Poddębski [w:] Sołtan, 1998] oraz kartografia – projekt skweru wykonany w ołówku przedstawiony został na pla-



Fot. 1. Zieleniec przy Zamku Królewskim tuż po założeniu ([w:] Warszawa. Album fot. wyd. przed 1914; zb. prywatne)

nie Lindleya [ark. sygn. L 327/1 APW] wykonanym w 1884 r. (brak skweru jako elementu istniejącego), a uzupełnionym w 1889 r. (wtedy zapewne wykonano szkic).

Mniej więcej w tym okresie posadzono szpaler drzew w pasie chodnika wzdłuż pierzei placu na odcinku od ul. Świętojańskiej do ul. Podwale [fot. 1900 [w:] Lejko, 1994], by następnie kontynuować nasadzenie wzdłuż całego Krakowskiego Przedmieścia [fot. po 1904 [w:] Lejko 1994; fot. 1917, H. Poddębski [w:] Sołtan 1998], (fot. 2). Na planie Lindleya (ark. sygn. L 110 APW), wykonanym w 1884 r. a uzupełnianym w latach 1889 i 1892, naniesiono ołówkiem dokładny projekt nasadzeń zaznaczając lokalizację poszczególnych drzew. Starano się zastosować regularną formę zadrzewienia, uwzględniono jednak pewne odstępstwa wynikające z układu wejść do budynków i istniejących ulic bocznych.

Po 1919 r., od pierwszych chwil istnienia niepodległego państwa, czyniono wielkie starania, aby nadać Warszawie charakter nowoczesnej europejskiej metropolii. Kontynuowano wiele realizacji sprzed wojny, m.in. z zakresu zazieleniania i upiększania Warszawy.



Fot. 2. Roślinność ramująca przestrzeń placu Zamkowego. 1917, fot. H. Poddębski (zb. MHW [w:] Sołtan 1998, il. 1)

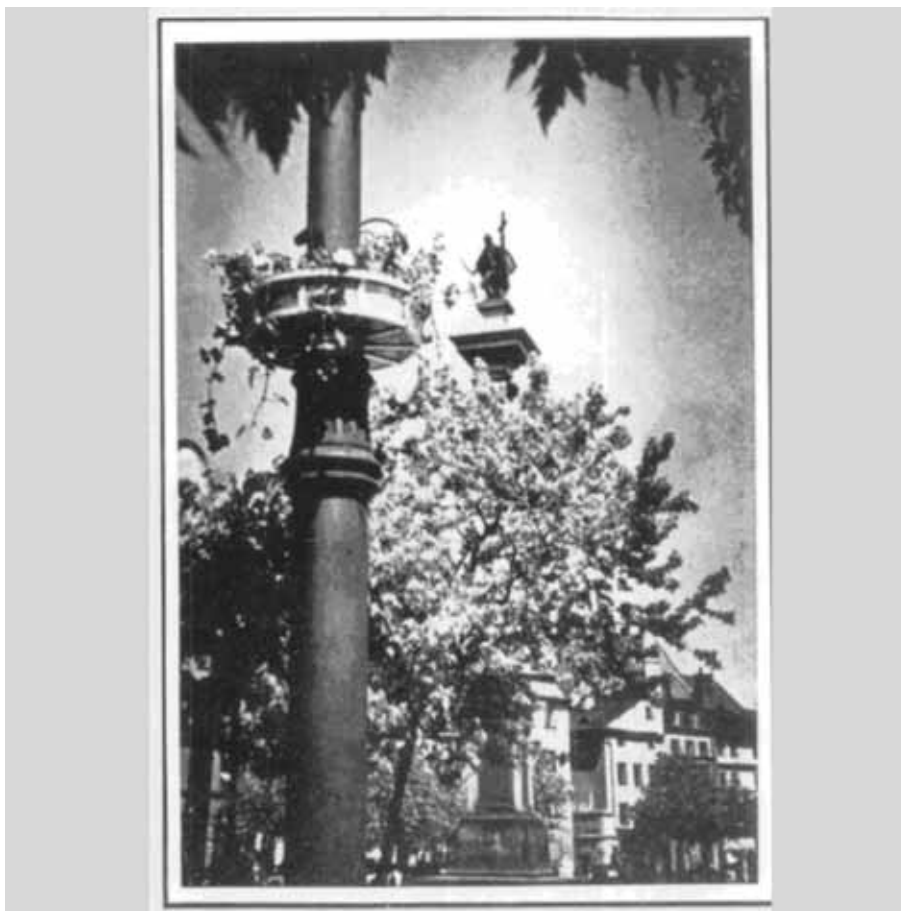
W 1918 r. przystąpiono do prac konserwatorskich Zamku Królewskiego, który od 1926 r. stał się siedzibą prezydenta Rzeczypospolitej [Mórawski, Głębocki, 1996]. Zieleniec znajdujący się przy Zamku pozostał w niezmienionej postaci (fot. 1921 r. [w:] Szymanowska 1972), jedynie w okresie późniejszym usunięto topole sąsiadujące z pierzeją Zamku [fot. lata 30. XX w., Z. Chomętowska [w:] Jesteśmy w Warszawie, 1981]. Ze względu na zły stan kolumny Zygmunta, w latach 20. planowano przeprowadzenie jej konserwacji oraz likwidację wodotrysku Marconiego, co ostatecznie zrealizowano w 1931 r.

W latach 30. XX w. projektowano dalszą regulację pl. Zamkowego. Do 1939 r. uporządkowano jedynie wylot Nowego Zjazdu [Szymanowska, 1972]. Sytuację przestrzenną pl. Zamkowego w okresie międzywojennym przedstawia Plan miasta stołecznego Warszawy, 1936-1940, w skali 1:2500 [sygn. K 124 APW] – wzdłuż pierzei Zamku znajdują się dwa ogrodzone zieleńce [ark. N1 O1].

Szybka i skuteczna metamorfoza Warszawy w latach 30. XX w. była zasługą przedsiębiorczości i determinacji prezydenta miasta – Stefana Starzyńskiego, wielkiej, niezapomnianej postaci. Starzyński, którego głównym celem było przekształcenie stolicy w nowoczesne europejskie miasto, osobiście angażował się we wszystkie działania związane m.in. z jego porządkowaniem i upiększaniem. Był twórcą słynnego hasła „Warszawa w kwiatkach i zieleni”, które zaowocowało zdecydowanym podniesieniem estetyki głównych ulic miasta [Drozdowski, Zahorski, 1981] (fot. 3).

Lata ostatniej wojny to całkowita zagłada miasta w kształcie przedwojennym. W wielu fragmentach Warszawa praktycznie przestała istnieć. Wielokulturowa warszawska społeczność, integralna część panoramy miasta, znikła bezpowrotnie. Powojenna odbudowa przyniosła całkowite zmiany w krajobrazie miasta. Wiele miejsc pozostało jedynie w ludzkiej pamięci lub na starych fotografiach.

We wrześniu 1939 r. trwała heroiczna obrona Warszawy, w której zasłynął prezydent Starzyński¹⁰. W wyniku działań wojennych stolica poniosła pierwsze straty – m.in. spalony został Zamek Królewski oraz zniszczona została część zabudowy Krakowskiego Przedmieścia [Encyklopedia Warszawy, 1975]. Największe zniszczenia, w nieznanym dotychczas kształcie, dokonały się w czasie Powstania, a szczególnie po jego upadku na początku października 1944 r., gdy okupanci rozpoczęli systematyczną zagładę miasta. W nocy z 1 na 2 września 1944 r. kolumna Zygmunta, po 300 latach istnienia, strzaskana pociskiem z niemieckiego działa legła na warszawskim bruku (fot. 4). W końcu 1944 r. został wysadzony Zamek Królewski [Mórawski, Głębocki, 1996].



Fot. 3. „Warszawa w kwiatkach i zieleni” – pl. Zamkowy w latach 30. XX w.
(fot. T. Przykowski [w:] *Piękno Warszawy*, tom I. 1935, il. pt. „W kwiatkach i zieleni”)

Przystępując do odbudowy Warszawy (fot. 5), nowe władze w różny sposób potraktowały różne fragmenty miasta. Zabytkowy zespół Starego Miasta oraz Trakt Królewski odbudowano w historycznym kształcie, dokonując jednak pewnych zmian. Istotne przekształcenia dokonały się na pl. Zamkowym – przestał istnieć Nowy Zjazd, a jego funkcję przejęła biegnąca pod placem Trasa W-Z. W wyniku zmian w układzie przestrzennym kolumna Zygmunta, odtworzona w 1949 r., została przesunięta o ok. 6 m w stronę Wisły.



Fot. 4. Symbol zrujnowanej Warszawy – roztrzaskana kolumna Zygmunta
(fot. S. Kris-Braun; kartka pocztowa, repr. ze zb. MHW; zb. prywatne)

Odbudowano kamienice zachodniej pierzei placu (w latach 1957-60), rezygnując z odbudowy kamienic przyległych do murów obronnych przy wylocie ulicy Podwale. W ramach budowy Trasy W-Z urządzono pasy zieleni m. in., na skarpie przy nieistniejącym Zamku i wzdłuż odbudowanego pałacu Pod Blachą [fot. 1949 [w:] Bierut, 1950]. Zachodniej pierzei placu nadal towarzyszył rząd drzew, który pozostawał tu jeszcze w latach 70. [fot. [w:] Kobielski, 1977]. Na placu Zamkowym, w miejscu wyburzonego Zamku urządzono rozległy zieleniec, pełniący funkcję narodowego lapidarium [fot. Z Siemaszko, S. Czarnogórski [w:] Kobielski, 1971]. Obok rzędu młodych topól włoskich posadzonych na trawniku (w nawiązaniu do przedwojennego szpaleru), wyraźnie wyróżnia się jedno – rozłożysta, pięknie uformowana topola (fot. 6).



Fot. 5. Przygotowania do odbudowy Starego Miasta (fot. Z. Wadowski [w:] Maciej R. i in. 2006, s. 30)

Decyzję o odbudowie najważniejszego elementu placu – Zamku Królewskiego – sejm podjął dopiero w 1971 r. Ostatecznie prace przy Zamku zakończono w 1985 r. Zrezygnowano z odtworzenia przedwojennego zieleńca, przywracając stan klasycznego, dawnego placu. Usunięto zatem wszystkie posadzone po wojnie młode drzewka z wyjątkiem jednego – pięknej topoli, która pozostawiona po odbudowie Zamku stała się niewątpliwie kolejnym ważnym elementem przestrzennym placu. Dopiero od tej chwili plac Zamkowy otrzymał swoją ostateczną współczesną formę [Lewicka, 1993].

W czasach nowej demokracji po 1989 r. zmiany dokonujące się w przedstawianej przestrzeni są głównie natury kosmetycznej. Wiąże się to z jej funkcją jako głównej przestrzeni historycznej i reprezentacyjnej (Zamek jako miejsce oficjalnych uroczystości). Obecnie, w zakresie nowych elementów przestrzennych na pl. Zamkowym pojawiają się wyłącznie sezonowe obiekty gastronomiczne w postaci ogródków ka-

wiarnianych i restauracyjnych oraz dekoracje roślinne – letnie nasadzenia w pojemnikach lub bożonarodzeniowa dekoracyjna choinka. Stałym i dominującym elementem roślinnym pozostaje niezmiennie pojedyncze drzewo-soliter. W wyniku przeprowadzonej ekspertyzy w marcu 2005 r. drzewo zostało usunięte ze względu na zły stan zdrowotny i zagrożenie bezpieczeństwa (fot. 7).



Fot. 6. Miejsce po Zamku Królewskim – narodowe lapidarium (fot. S. Czarnogórski [w:] Kobielski 1971, s. 61)

Ponieważ przez lata drzewo w sąsiedztwie Zamku stało się ważnym, identyfikującym przestrzeń elementem placu, w istniejącej tu wyniesionej misie zasadzono nowy, dojrzały i pięknie ukształtowany egzemplarz, tym razem dębu szypułkowego (*Quercus robur*)¹¹, co powinno warunkować jego wieloletnie istnienie. Zatem drzewo zaistniało w przestrzeni placu już na stałe (fot. 8 i 9).



Fot. 7. Fragmenty ściętej topoli (fot. J. Łukasiewicz, 19.03.2005)



Fot. 8. Drzewo-soliter i kolumna Zygmunta na zakończeniach osi kompozycyjnej placu Zamkowego (fot. J. Łukaszewicz, 17.03.2013)



Fot. 9. Drzewo-soliter na pl. Zamkowym – stan aktualny (fot. J. Łukaszewicz, 17.03.2013)

KONSTRUKCJA WNĘTRZA URBANISTYCZNEGO – PLAC ZAMKOWY

Wnętrze krajobrazowe jest to fizjonomiczne otoczenie miejsca, z którego oglądany jest krajobraz. W jego konstrukcji, podobnie jak we wnętrzu architektonicznym, można wyróżnić następujące elementy:

- **podłogę wnętrza**, czyli płaszczyznę poziomą, ograniczającą wnętrze poniżej linii horyzontu;
- **ściany**, czyli płaszczyzny pionowe, ograniczające wnętrze i wydzielające je z otoczenia;
- **sklepienie**, czyli zamknięcie wnętrza od góry;
- **elementy wolnostojące**, czyli elementy znajdujące się we wnętrzu i nietworzące ściany [Bogdanowski i in., 1981].

Elementy wnętrza mogą kształtować je w różny sposób. W przypadku wnętrza krajobrazowego, jego elementy w powiązaniu z czynnikami naturalnymi, takimi jak: światło (pora dnia), faktura i barwa (pora roku), pozycja patrzącego, tworzą układy zmienne i subiektywne w odbiorze [Bogdanowski i in., ib].

Kształtowanie wnętrz stanowi podstawową zasadę komponowania i wykorzystania przestrzeni w sztuce ogrodowej, architekturze i urbanistyce [Siewniak, Mitkowska, 1998]. Biorąc pod uwagę konkretny obszar o określonym sposobie zagospodarowania, można wyróżnić wnętrza krajobrazowe tworzone przez człowieka, np. **wnętrza urbanistyczne (miejskie)**, które składają się na krajobraz miasta [Siewniak, Mitkowska, ib.]. Wnętrza te wyznaczają główny obszar przebywania człowieka w przestrzeni otwartej i służą różnym grupom użytkowników. Aby właściwie funkcjonowały, powinny charakteryzować się odpowiednimi proporcjami i wielkością. Optymalnie ukształtowane wnętrza, w zależności od przeznaczenia, dysponują określoną wielkością powierzchni, np. wnętrza urbanistyczne, takie jak **plac miejskie**: ich wielkość zależy od skali miasta i jego zabudowy, np. w miastach małych jest to obszar do 1,2 ha, w miastach średnich 1,2–2,0 ha, w miastach dużych ok. 3–4 ha [Czarnecki, 1970, s. 187]. Z badań wynika, że dla placu miejskiego proporcjonalną wielkością w skali człowieka jest powierzchnia ok. 0,7 ha [Nowakowski, 1976, s. 107].

Proporcje wnętrz określają zależności pomiędzy długością wnętrza, jego szerokością i wysokością. W przypadku wnętrz urbanistycznych optymalne proporcje są ściśle określone i wynoszą np. dla placu – stosunek wysokości otaczającej zabudowy do szerokości placu waha się od 1:6 do 1:10 [Czarnecki, 1970, s. 187]; wg dawnych teoretyków urbanistyki, m.in. L.B. Albertiego – 1:3 [Szolginia, 1981, s. 71].

Elementy konstrukcyjne wnętrza urbanistycznego kształtowane są w różny sposób. **Ściany** wnętrza tworzy głównie architektura (pierzeje architektoniczne), czasami – zastępująca ją wysoka roślinność (pierzeje roślinne). **Podłogę** we wnętrzu stanowi zróżnicowana nawierzchnia wykonana przede wszystkim z materiałów budowlanych (nawierzchnia architektoniczna). Jako **elementy wolnostojące** występują formy architektoniczne, elementy wyposażenia technicznego lub elementy przyrodnicze. Spełniają one określone zadania: wyposażenie techniczne spełnia funkcję ściśle użytkową, natomiast elementy architektoniczne i przyrodnicze – kompozycyjną (dominanta przestrzenna) lub ozdobną (forma dekoracyjną).

Wszystkie składniki wnętrza wpływają na jego obraz i charakter. Szczególną rolę w krajobrazie wnętrza urbanistycznego, a w konsekwencji w krajobrazie miasta, spełniają elementy przyrodnicze jako forma żywa. W przeciwieństwie do elementów statycznych, takich jak architektura i wyposażenie techniczne, stanowią **dynamiczny**, czyli podlegający nieustannym zmianom, składnik kompozycji urbanistycznej [Fortuna-Antoszkiewicz, 2012].

Strukturę przestrzenną wnętrza urbanistycznego, jakim jest pl. Zamkowy, analizowano na podstawie definicji wnętrza krajobrazowego opracowanej przez J. Bogdanowskiego [1981]. Oparto się także na klasyfikacji wnętrz dotyczącej ich formy (rozciągłości), wyróżniającej wnętrza szerokie (np. plac) i wydłużone (np. ulica) [Fortuna-Antoszkiewicz, ib.].

Plac Zamkowy to zatem wnętrze urbanistyczne szerokie, asymetryczne, o kształcie zbliżonym do trójkąta. **Ściany** wnętrza kształtuje architektura; wnętrze jest otwarte w części południowo-wschodniej, skąd rozpościera się szeroka panorama widokowa na część miasta znajdującą się u podnóża Skarpy Wiślanej i prawobrzeżną Pragę. **Podłoga** we wnętrzu ma charakter wyłącznie architektoniczny. **Elementy wolnostojące** stanowią: element architektoniczny (kolumna) oraz element roślinny (drzewo-soliter) (fot. 10).



Fot. 10. Plac Zamkowy – przykład wnętrza urbanistycznego szerokiego (fot. B. Fortuna-Antoszkiewicz, IX 1999).

Powierzchnia placu wynosi ok. 0,5 ha; stosunek średniej wysokości pierzei (ok. 15,5 m) do szerokości placu waha się od ok. 1:3 do 1:6 (średnia wielkość 1:4). Zatem warszawski plac Zamkowy można uznać za wnętrze o idealnych, klasycznych proporcjach, spełniające funkcję placu miejskiego o odpowiedniej „ludzkiej” skali.

DOMINANTY PRZESTRZENNO-KOMPOZYCYJNE WE WNĘTRZU URBANISTYCZNYM (POMNIK I DRZEWO-SOLITER)

1.1. Pomnik

Jest to dzieło architektoniczno-rzeźbiarskie tworzone w celu upamiętnienia wybitnych, ważnych postaci lub istotnych wydarzeń historycznych, ale może mieć również wymiar czysto symboliczny. W zakresie formy najbardziej typowe rozwiązania to posąg lub grupa rzeźbiarska, ustawione na architektonicznej podbudowie w postaci cokołu, postumentu. Jedną z charakterystycznych form są kolumny, stosowane od czasów rzymskich, rozpowszechnione we włoskim renesansie. Pomniki mogą także przybierać formy zmonumentalizowane – architektoniczne (np. łuki triumfalne) oraz krajobrazowe (np. kopce), ale także niewielkie, naturalistyczne (np. głazy) [Siewniak, Mitkowska, 1998].

Pomniki sytuowane są w przestrzeni miejskiej – na placach, ulicach, skwerach, w parkach, a także na terenach pozamiejskich, otwartych. W zależności od lokalizacji pomniki powinny przybierać określone formy i wielkość, aby każdorazowo stanowić elementy wyraźnie zaznaczające się i zauważalne w krajobrazie miejsca.

Zwykle spełniają rolę tradycyjnego elementu wolnostojącego we wnętrzu krajobrazowym, zarówno urbanistycznym, jak i ogrodowym. W kompozycji klasycznego placu z pierzejami architektonicznymi, centrum podkreślone jest dominantą architektoniczną właśnie w postaci pomnika czy obelisku.

W obrębie konkretnego wnętrza pomniki ustawiane są według prostej zasady – skierowane są „twarzą”, czyli frontem, do centralnej przestrzeni – określonej główną osią kompozycyjną założenia, główną daleką perspektywą widokową (np. na wylocie ważnej drogi dochodzącej do wnętrza), głównym ciągiem komunikacyjnym (główny kierunek ruchu w obrębie wnętrza) – zawsze tak, aby były widoczne z wielu kierunków lub przynajmniej głównego i stanowiły najważniejszy element danego miejsca. Przykładem może być usytuowanie kolejnych pomników na warszawskim Krakowskim Przedmieściu, najważniejszej, historycznej przestrzeni miasta – począwszy od kolumny Zygmunta, skierowanej „twa-

rzą” do wylotu głównej ulicy, poprzez kolejne pomniki – Adama Mickiewicza, ks. Józefa Poniatowskiego (w obrębie przyległego do ulicy dziedzińca Pałacu Prezydenckiego), Bolesława Prusa, prymasa Stefana Wyszyńskiego – usytuowanych liniowo i skierowanych frontem zawsze do głównego traktu, aż po pomnik Mikołaja Kopernika na zamknięciu wnętrza ulicy [Fortuna-Antoszkiewicz, 2000].



Fot. 11. Kolumna Zygmunta III Wazy na placu Zamkowym, Warszawa (fot. B. Fortuna-Antoszkiewicz, X 1999)

Warszawska **kolumna Zygmunta** jest dziełem wybitnym, harmonijnie spinającym w sobie formę rzeźby i architektury. W swych proporcjach sama kolumna (bez cokołu i rzeźby postaci) osiąga idealne proporcje średnicy do wysokości – ok. 1: 10, czyli mieści się w klasycznych granicach przyjętych wielkości¹², co warunkuje jej wyjątkowe walory stylowe i przestrzenne. Trzon kolumny (stosunek trzonu do całego pomnika wynosi 1: 2,57, co stanowi ok. połowy wysokości monumentu), umieszczony na wysokim cokole, wraz z ustawionym na kolumnie impostem i cokołem pod posąg (wysokość całości wraz z posągiem to 22,024 m) – tworzą całość niezwykle lekką i smukłą, a zarazem monumentalną i pełną powagi [Szymanowska, 1972] (fot. 11).

Pomnik zdecydowanie góruje nie tylko nad całym wnętrzem placu, ale poprzez ustawienie go na osi głównego traktu – Krakowskiego Przedmieścia – staje się **główną dominantą** dwóch sprzężonych wnętrz: szerokiego (placu) i wydłużonego (ulicy), stanowiących najważniejszą reprezentacyjną przestrzeń miasta.

1.2. Soliter (syngielton, samotnik)

Jest to pojedyncze drzewo lub krzew rosnący w określonej przestrzeni – wnętrzu krajobrazowym. Zwykle są to egzemplarze wartościowe pod względem dendrologicznym (cenne gatunki krajowe lub pochodzenia obcego oraz ich rzadkie odmiany) i o wysokich walorach estetycznych (atrakcyjny pokrój, dekoracyjność pędów, liści, kwiatów) [Majdecki, 1978; Siewniak, 1990], co decyduje o formie syngieltonu. Jest jednym z podstawowych elementów przestrzennych w kompozycjach ogrodowych. Soliter spełnia rolę elementu wolnostojącego we wnętrzu krajobrazowym – ogrodowym lub urbanistycznym. Ma duże znaczenie kompozycyjne jako dominanta przestrzenna o charakterze samoistnej rzeźby ogrodowej lub element konstrukcyjny układu – punkt węzłowy, zamknięcie osi i perspektyw widokowych [Siewniak, Mitkowska, 1998] oraz krajobrazowe, np. jako element identyfikacji przestrzeni czy akcent przyrodniczy we wnętrzu urbanistycznym. Rośliny soliterowe zwykle sadzone są świadomie w celu wywołania określonego efektu (obrazu, nastroju) lub pojawiają się w sposób spontaniczny (naturalne samosiewy). Każdorazowo wzbogacają kompozycję przestrzenną. Stosowane są głównie egzemplarze o formie naturalnej (z wykorzystaniem naturalnego pokroju), a także kształtowanej sztucznie [Majdecki, 1993; Siewniak, Mitkowska, ib.].

W przypadku pl. Zamkowego analizowane **drzewo-soliter** można uznać za ważny element przestrzenny uczestniczący w kształtowaniu konkretnego wnętrza urbanistycznego (element wolnostojący) oraz kreowaniu wizerunku miejskiej przestrzeni publicznej o wybitnym znaczeniu symbolicznym i sentymentalnym – forma żywa wśród historycznej architektury, symbol życia i trwania.

Dawniej **topola** (*Populus sp.*), obecnie **dąb** (*Quercus robur*) – zamyka perspektywę placu kontrastując z monumentalną bryłą Zamku Królewskiego i zwartą zabudową Starego Miasta. Pod względem wykorzystania elementu w kompozycji wnętrza drzewo na pl. Zamkowym można uznać za klasycznego **solitera**, czyli **dominantę kompozycyjną**, w roli subdominanty przestrzennej o charakterze przyrodniczym. Jest drugim w hierarchii (biorąc pod uwagę uwarunkowania historyczne) elementem wolnostojącym we wnętrzu urbanistycznym (plac) obok kolumny Zygmunta. Jednak przez swoją wysokość¹³ i usytuowanie na zamknięciu wnętrza w jego północnym narożniku – wyznacza początek wewnętrznej osi kompozycji placu, na której zamknięciu znajduje się kolumna, i tym samym przestrzenie staje się elementem równoważnym jako jej roślinny odpowiednik. Soliter zmienia zatem klasyczną kompozycję placu (plac z dominantą architektoniczną – pomnik, obelisk) na bardziej wieloznaczną – mniej sztywną, bardziej spontaniczną, bowiem drzewo zawsze stanowi element dynamiczny, podlegający nieustannym zmianom w cyklu rocznym (zmienność strukturalna – liście lub ich brak) i wieloletnim (zmienność formy – wielkość).

Analizując rolę takiego drzewa-dominanty można stwierdzić, że jako element roślinny stanowi wyraźną **opozycję** do dominującej architektury, wprowadzając czynnik niezamierzonej spontaniczności, która zwykle zmienia zaplanowane układy przestrzenne, takie jak klasyczne wnętrza placu z pierzejami architektonicznymi i centrum podkreślonym dominantą architektoniczną w postaci pomnika, obelisku.

Zatem, w sensie kompozycyjnym, soliter we wnętrzu urbanistycznym placu spełnia zupełnie inną, nową rolę niż tradycyjnie tutaj zastosowany element architektoniczny o charakterze dominanty przestrzennej (pomnik – kolumna Zygmunta) czy klasyczny soliter we wnętrzu ogrodowym, czyli integralne składniki określonej kompozycji (urbanistycznej lub ogrodowej), organizującej wnętrza przestrzenne. W zupełnie innym stopniu oddziałuje na otoczenie – zarówno w zakresie kompozycji wnętrza, jak i jego funkcji (dynamizowanie lub spowalnianie ruchu). Stanowi swoisty **punkt kompozycji**, który ogniskuje układ przestrzenny ze względu na swoją specyfikę (forma żywa) oraz wyznacza miejsce szczególne (symbol – przestrzenny i emocjonalny). Soliter funkcjonuje tu jako element dopełniający o charakterze subdominanty przestrzennej, a zarazem forma opozycji i rodzaj informacji wizualnej (historycznej, przestrzennej). Stanowi zatem ważny i stały (jak okazało się po kilkudziesięciu latach) instrument porządkowania i dekorowania przestrzeni publicznej [Fortuna-Antoszkiewicz, 2012], (fot. 12).



Fot. 12. Drzewo – soliter (topola) jako element wolnostojący we wnętrzu, plac Zamkowy (fot. B. Fortuna-Antoszkiewicz, II 1998)

Taki pojedynczy, ale wyraźny i charakterystyczny element roślinny we wnętrzu spełnia zatem określone ważne zadania:

- funkcję konstrukcyjną (kompozycyjną) – jako jeden z instrumentów kształtowania wnętrza urbanistycznego (element wolnostojący we wnętrzu);

- funkcję estetyczną – jako dekoracja wnętrza, jego fragmentu lub podkreślenie wybranego obiektu architektonicznego (budynku, pomnika);
- funkcję biologiczną – jako element przyrodniczy zastosowany w przestrzeni zurbanizowanej.

Podsumowanie i wnioski

Co powoduje, że drzewo w obszarze danego miejsca zaczyna pełnić rolę szczególną? Po pierwsze – drzewo charakteryzuje się bogactwem formy poruszającej wyobraźnię, bywa, że jest równie trwałe (jeśli nie trwalsze) niż budynki i budowle, a przez to, że jest niezbywalnym elementem tkanki miasta – pozostaje w pamięci nieraz dłużej niż sama architektura [Bielecki, 1996, s. 122]. Po drugie – obecność drzewa prowadzi do łatwiejszej identyfikacji miejsca, poprzez nadanie mu cech indywidualnych.

Pojedyncze drzewo może posiadać wielkie walory kompozycyjne jako wybitny element zespołu urbanistycznego (np. wnętrza). Drzewo, także takie, które wyrosło spontanicznie, może stać się dominantą układu przestrzennego w skali architektonicznej (np. placu) jako unikatowy obiekt wyróżniający się w danym otoczeniu. Zgodnie z myślą Wejcherta [1984] drzewo może odgrywać w tkance miasta rolę szczególnego znaku – równorzędną np. do pomnika. Wejchert [ib.] stwierdza, że pomnikowy charakter pojedynczego drzewa, swobodne ukształtowanie korony (rysunek konarów), pozwala na traktowanie tego elementu w kompozycji urbanistycznej niemal jak wielkiej rzeźby. Samo drzewo wpisane w kompozycję wnętrza urbanistycznego przyciąga wzrok i wywołuje u widza impuls chęci dojścia do niego. Pomimo że wcześniejsza topola na placu nie była drzewem atrakcyjnym pod względem gatunkowym, już od samego początku spełniała w tym miejscu, tak tragicznym i silnie okaleczonym, właśnie taką wyjątkową rolę – elementu natury jako symbolu życia i siły trwania.

Wnioski końcowe

Na podstawie przeprowadzonych obserwacji i badań można stwierdzić, co następuje:

1. Pozornie mniej ważny we wnętrzu urbanistycznym element przyrodniczy (drzewo-soliter) może stanowić **równorzędną** do elementów architektury formę dopełniającą przestrzeń i kompozycję wnętrza, stając w opozycji (jako element żywy) i zarazem w równowadze znaczeniowo-przestrzennej z kluczową architektoniczną dominantą wolnostojącą, czyli pomnikiem – w przypadku warszawskiego placu Zamkowego – wyniosłą kolumną Zygmunta.

2. Okazałe drzewo-soliter może pełnić we wnętrzu urbanistycznym (placu miejskim) wyjątkową, nawet **bardziej rozbudowaną rolę** niż klasyczna dominanta architektoniczna (pomnik) jako: jeden z instrumentów kształtowania wnętrza urbanistycznego, czyli element wolnostojący we wnętrzu (funkcja kompozycyjna); dekoracja wnętrza i podkreślenie wybranego obiektu architektonicznego, np. budynku – w tym wypadku budowli Zamku Królewskiego (funkcja estetyczna); element przyrodniczy zastosowany w przestrzeni zurbanizowanej (funkcja biologiczna i psychologiczna).
3. Drzewo, stanowiące element dodany do klasycznego układu przestrzennego (plac z architektoniczną dominantą wolnostojącą), ze względu na swoją specyfikę dwoistości formy (element żywy oraz rodzaj rzeźby → „zielony pomnik”) w niektórych przypadkach, tak jak w Warszawie, może zaistnieć jako **stały, niezbywalny element** danej przestrzeni.
4. Drzewo, jako element szczególny, **wpływa pozytywnie na tożsamość miejsca** – w tym przypadku placu Zamkowego – poprzez nadanie mu cech indywidualizmu oraz „oswajanie” wszechotaczającej architektury i tworzenie przestrzeni przyjaznej.

Przypisy

¹ W przedstawieniu historii pl. Zamkowego w Warszawie i jego dominant wykorzystano materiały zawarte w opracowaniu B. Fortuna-Antoszkiewicz (2012).

² Przedmieścia powstały na terenach przy Starej Warszawie, które na początku XIV w. podzielone zostały na włóki, pasami o szerokości 150 m, równoległymi do Wisły (Putkowska 1991).

³ Od XV w. teren ten stopniowo przekształcał się w szeroki plac postojowy, zwany Rynkiem Przedmiejskim, później Bernardyńskim, a następnie Szerokim Krakowskim Przedmieściem (Lewicka 1993).

⁴ W 1668 r. grobowiec Szujskich wraz z otaczającym go terenem król Jan Kazimierz przekazał we władanie oo. Dominikanom Obserwantom – powstał tu kościół i klasztor (Librowicz 1994).

⁵ Panoramę Warszawy z ok. 1750 r. z wyeksponowaną kolumną na dziedzińcu kościelnym przedstawia obraz z kościoła we wsi Zamarte koło Chojnic (Kobielski 1984). Monument istnieje do dzisiaj.

⁶ Był to tzw. wodociąg Marconiego – wybudowany w latach 1851-55 na podstawie projektów i pod nadzorem Henryka Marconiego (Kwiatkowsy 1998).

- ⁷ „Trzecim mostem” do I wojny światowej nazywano most Poniatowskiego. Wybudowany w latach 1904-12, zniszczony w 1915 r. przez wycofujące się wojska rosyjskie; odbudowany 1920-27 (Wierzbicka 2001).
- ⁸ Komitet działał do 1917 r. Kolejnymi przewodniczącymi byli: Karol Jurkiewicz, Stanisław Markiewicz, zasłużony higienista i inicjator powołania Komitetu, oraz Edmund Jankowski (Gajewski 1979).
- ⁹ Do roku 1906 działalność Komitetu doprowadziła do powstania służby plantacyjnej wraz z rozwiniętym zapleczem na potrzeby realizacyjne miasta: powołano stanowisko głównego ogrodnika miasta, ogrodników dzielnicowych, ogrodników skwerowych, zespół pracowników hodowlanych, personel pomocniczy; powstały szkółki roślin do zadrzewiania i upiększania miasta – na Koszykach, na pl. Broni, na Pradze (Jankowski 1910).
- ¹⁰ Sztab obrony miasta mieścił się w pałacu Zamoyskich, znajdującym się u wylotu Krakowskiego Przedmieścia (Encyklopedia Warszawy 1975).
- ¹¹ Pierwszego dnia wiosny (Dzień Ziemi), 21 marca z inicjatywy Urzędu Miasta Stołecznego Warszawy posadzono na placu Zamkowym w miejscu usuniętej rok wcześniej topoli 35-letni dąb szypułkowy, nadając temu wydarzeniu uroczystą oprawę – dąb nazwany „Dębem królewskim” zasadził ówczesny Prezydent RP śp. Lech Kaczyński (Serwis Biura Edukacji m. st. Warszawy 16.03.2006; Prezydent. pl – Archiwum 21.03.2006).
- ¹² W antyku przyjęto za właściwe proporcje średnicy do wysokości kolumny 1: 4 do 1: 10, biorąc pod uwagę stateczność kolumny wolnostojącej. W rozwoju tej formy architektonicznej zauważa się stałe dążenie do nadania kolumnie coraz smuklejszych kształtów (Mączyński 1956), czyli ukierunkowanie na wielkość 1: 10 i wyżej.
- ¹³ W 2001 r. topola na pl. Zamkowym osiągnęła następujące wymiary: wysokość **20,00 m**; szerokość korony **16,00 m**; obwód pnia na wysokości 1,30 m – **4,28 m** (pomiar: B. Fortuna-Antoszkiewicz, J. Dziecioł). Zatem pod względem wysokości drzewo-soliter praktycznie dorównywało kolumnie Zygmunta – głównej dominancie wnętrza. Obecnie (2013 r.) wymiary dębu wynoszą: wysokość **10,50 m**; szerokość korony **5,50 m**; obwód pnia na wysokości **1,30 m** – **0,75 m** (pomiar: J. Łukaszkiewicz).

Bibliografia

- [1] Bernardo Bellotto zw. Canaletto. *Krakowskie Przedmieście w stronę kolumny Zygmunta i Bramy Krakowskiej*. Neg. 39234 IS PAN (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk), Warszawa
- [2] Bielecki Cz.: *Gra w miasto*. Drukarnia PERFEKT, Warszawa, 1996, s. 122,
- [3] Bierut B.: *Sześćoletni plan odbudowy Warszawy*. Wyd. Książka i Wiedza, Warszawa, 1950
- [4] Bogdanowski J., Łuczyńska-Bruzda M., Novak Z.: *Architektura krajobrazu*. PWN, Warszawa-Kraków, 1981
- [5] Cartwright D. P.: *Analysis of qualitative material*. 1965. [w:] S. Nowak: *Metodologia badań socjologicznych. Zagadnienia ogólne*. PWN, Warszawa, 1970: 149 – 160
- [6] Czarnecki W.: *Planowanie miast i osiedli*. Tom V: Sieć komunikacji miejskiej. PWN, Warszawa, 1970
- [7] Drozdowski M. M., Zahorski A.: *Historia Warszawy*. PWN, Warszawa, 1981
- [8] Encyklopedia Warszawy. Pod red. S. Herbsta. PWN, Warszawa, 1975
- [9] Fortuna-Antoszkiewicz B. 2000. *Skwer na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie – powiązania i relacje pomiędzy układami roślinnymi a elementem architektonicznym (pomnik) we wnętrzu ulicy miejskiej*. [w:] *Przyroda i miasto*. Tom III. Pod red. J. Rylkego. Wyd. SGGW, Warszawa
- [10] Fortuna-Antoszkiewicz B.: *Przemiany formy elementów i układów ogrodowych wzdłuż traktów komunikacyjnych na przykładzie Traktu Królewskiego w Warszawie*. [w:] Wyd. Katedra Sztuki Krajobrazu SGGW Warszawa, Monografie: *Sztuka ogrodu, sztuka krajobrazu*, 2/2012
- [11] Gajewski M.: *Urządzenia komunalne Warszawy. Zarys historyczny*. PIW, Warszawa, 1979
- [12] Jankowski E.: *Zadrzewienie miast naszych*. Druk Drukarni Polskiej (L. Straszewicza), Warszawa, 1910
- [13] *Jesteśmy w Warszawie. Miasto dawne i nowe*. Pr. zbiorowa. PIW, Warszawa, 1981

- [14] Kaczmarzyk D.: *Kościół św. Anny*. PWN, Warszawa, 1984
- [15] Kobielski D.: *Warszawa z lotu ptaka*. Wyd. Interpress, Warszawa, 1971
- [16] Kobielski D.: *Warszawski trakt Zamek – Belweder*. KAW, Warszawa, 1977
- [17] Kobielski D.: *Widoki dawnej Warszawy*. KAW, Warszawa, 1984
- [18] Kwiatkowska M. I., Kwiatkowski M.: *Historia Warszawy XVI-XX wieku. Zabytki mówią*. PWN, Warszawa, 1998
- [19] Lejko K.: *Warszawa zapomniana. Pocztówki z lat 1898-1915 ze zbiorów Muzeum Historycznego m. st. Warszawy*. PWN, Warszawa, 1994
- [20] Lewicka M.: *Wokół placu Zamkowego*. PWN, Warszawa, 1993
- [21] Librowicz Z.: *Car w polskiej niewoli*. Unia Wydawnicza „Verum”, Warszawa, 1994
- [22] Maciej R., Stachowicz J., Wójcik K., Sołtysiak G., Majewski J. S.: *Warszawa. Ballada o okaleczonym mieście*. Fot.: Zdzisław Wadowski,. Wyd. BAOBAB, Wyd. Olesiejuk, Ożarów Mazowiecki, 2006, s. 30
- [23] Majdecki L.: *Historia ogrodów*. PWN, Warszawa, 1978
- [24] Majdecki L.: *Ochrona i konserwacja zabytkowych założeń ogrodowych*. PWN, Warszawa, 1993
- [25] Mączyński Z.: *Elementy i detale architektoniczne w rozwoju historycznym*. Wyd. Budownictwo i Architektura, Warszawa, 1956
- [26] Mórawski K., Głębocki W.: *Bedeker warszawski*. Iskry, Warszawa, 1996
- [27] Nowakowski M.: *Komunikacja a kształtowanie centrum miasta*. Arkady, Warszawa, 1976
- [28] *Piękno Warszawy*. [druk] Galewski i Dau, Warszawa, 1935-1938.
- [29] *Plany W. H. Lindleya, skala 1: 200*, ark.: L 327/1, L 110/11, L 110/10, L 110/9, L 110/8, L 110/7, L 110/6, L 110/5, L 110/3, L 110/2, L 110/1. APW (Archiwum Państwowe m. st. Warszawy), 1884-1892

- [30] *Plan miasta stołecznego Warszawy, skala 1: 2500*, sygn. K 124, ark. N1 O1. APW (Archiwum Państwowe m. st. Warszawy), 1936-40
- [31] Putkowska J.: *Architektura Warszawy XVII wieku*. PWN, Warszawa, 1991
- [32] Siewniak M., Mitkowska A.: *Tezaurus sztuki ogrodowej*. Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa, 1998
- [33] Siewniak M.: *Gospodarka drzewostanem w założeniach parkowo-ogrodowych*. Komunikaty Dendrologiczne. Wyd. Zarząd Ochrony i Konserwacji Zespołów Pałacowo-Ogrodowych, Warszawa, (16) 1990
- [34] Siewniak M.: *Relacje przestrzenne pomiędzy pałacem a drzewostanem ogrodowym [w:] Pałac w ogrodzie: Mat. sesji nauk.: Warszawa, 21-22 maja 1998*. Seria: Biblioteka Towarzystwa Opieki Nad Zabytkami. Pod red. B. Wierzbickiej. Wyd. Towarzystwo Opieki Nad Zabytkami, Warszawa, 1999, s142-153
- [35] Sobieszcański F. M.: *Rys historyczno-statystyczny wzrostu i stanu miasta Warszawy od najdawniejszych czasów aż do 1847 roku*. Oprac. K. Zawadzki. PIW, Warszawa, 1974
- [36] Sołtan A.: *Warszawa wczoraj*. Wyd. „Wokół nas”, Warszawa, 1998
- [37] Sroczyńska K.: *Podróże malownicze Zygmunta Vogla*. Oficyna Wydawnicza Auriga, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1980
- [38] Szolginia W.: *Estetyka miasta*. Arkady, Warszawa, 1981
- [39] Szymanowska B.: *Kolumna Zygmunta*. PWN, Warszawa, 1972
- [40] Trzebiński W.: *Aleksander I a działalność urbanistyczna rządu Królestwa Polskiego w latach 1815-1821*. [w:] *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*. Tom XXXIV. PWN, Warszawa, zeszyt 1-2/1989, s. 35-85
- [41] *Warszawa*. Ze zb. pryw. J. Rylke. Album fot. wyd. przed 1914
- [42] *Warszawa i Jej Muzeum: Katalog wystawy poświęconej: 400-leciu stołeczności Warszawy, 80-leciu przemianowania Muzeum Sztuk Pięknych na Muzeum Narodowe w Warszawie, 70-leciu projektu nowego gmachu, 60-leciu otwarcia działalności wystawowej w nowym gmachu Muzeum Narodowego w Warszawie, 9 sierpnia – 30 września 1996*. Wyd. Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 1996

[43] Wejchert K.: *Elementy kompozycji urbanistycznej* (reprint). Arkady, Warszawa, 1984

[44] Wierzbicka B.: *Przeprawy mostowe współczesnej Warszawy*. [w:] *Mosty – dzieła sztuki i inżynierii – zabytki*. Mat. sesji nauk.: Warszawa, 25-26 maja 2000. Seria: Biblioteka Towarzystwa Opieki Nad Zabytkami. Pod red. B. Wierzbickiej. Wyd. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami, Warszawa, 2001, s. 87-100

Strony internetowe

[45] GoogleMaps [dostęp dnia: 20.02.2013]: fotografia – plac Zamkowy z dębem

[46] Prezydent. pl – Archiwum 21.03.2006. *Prezydent RP zasadził dąb królewski na placu Zamkowym* ([http://www. prezydent. pl/archiwum/archiwum-aktualnosci/rok-2006/art, 150,103, prezydent-rp-zasadzil-dab-krolewski-na-placu-zamkowym. html](http://www.prezydent.pl/archiwum/archiwum-aktualnosci/rok-2006/art,150,103,prezydent-rp-zasadzil-dab-krolewski-na-placu-zamkowym.html)) [dostęp dnia: 10.03.2013])

[47] Serwis Biura Edukacji m. st. Warszawy 16.03.2006. *Dąb na placu Zamkowym* ([http://www. edukacja. warszawa. pl/ index. php? wiad=526](http://www.edukacja.warszawa.pl/index.php?wiad=526) [dostęp dnia: 10.03.2013])

NOWOCZESNE TRENDY W ARCHITEKTURZE KRAJOBRAZU

**KRZYSZTOF HERMAN, IZABELA MYSZKA-STĄPÓR, KINGA RYBAK,
MAJA SKIBIŃSKA, KINGA ZINOWIEC-CIEPLIK**
Katedra Sztuki Krajobrazu
Wydział Ogrodnictwa, Biotechnologii i Architektury Krajobrazu
Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie
ul. Nowoursynowska 166, 02-787 Warszawa
szsk@sggw.pl

NEW TRENDS IN LANDSCAPE ARCHITECTURE

Abstract

In the article the authors describe the teaching process of the non-compulsory course "New trends in landscape architecture." Students are presented with global and Polish contemporary trends, indicating the need to build the identity of the designed space. The authors describe their methods of teaching and learning objectives and the results that are being achieved through the course. The course serves as an introduction to the understanding of new trends in the recent history of landscape art and presentation of contemporary realizations in public spaces. Students in the class are encouraged to ask questions, make interpretations, refer to the newly acquired knowledge in the discussions, essays, and projects.

Streszczenie

W artykule autorzy opisują proces dydaktyczny prowadzony w ramach fakultetu „Nowoczesne trendy w architekturze krajobrazu”. Prezentując studentom nowoczesne trendy, światowe i polskie, wskazują konieczność budowania tożsamości projektowanych przestrzeni. Autorzy opisują własne metody pracy dydaktycznej oraz cele dydaktyczne i uzyskane efekty. Wstępem do rozumienia nowoczesnych trendów jest najnowsza historia sztuki krajobrazu oraz przedstawienie współczesnych realizacji w przestrzeniach publicznych. Studenci poznając omawiany materiał, dokonują interpretacji, odnoszą się do zdobytej wiedzy w dyskusji, eseju, projekcie.

WSTĘP I CEL

Proces dydaktyczny prowadzony na zajęciach kierunku architektury krajobrazu wymaga nie tylko szeroko pojętej wiedzy projektowej czy technicznych umiejętności warsztatowych, ale również znajomości współczesnych realizacji i towarzyszących im idei związanych z zawodem architekta krajobrazu. Fakultet, realizowany na studiach dziennych pierwszego stopnia pod tytułem „Nowoczesne trendy w architekturze krajobrazu”, próbuje pokazać w różnych skalach i na różnych etapach, co obecnie istotnego dzieje się na świecie w tej dziedzinie. Zarówno pod względem nośności, jak i oddziaływania idei oraz ważnych realizacji jest to konieczny element wiedzy służący rozwojowi świadomości zawodowej przyszłego architekta krajobrazu. Celem dydaktycznym jest, że student po odbyciu tego fakultetu wie, czym są najnowsze trendy w architekturze krajobrazu, potrafi je sklasyfikować i dobrze zna przykłady współczesnych realizacji w różnych skalach. Fakultet jest realizowany jako system bloków tematycznych. Przedstawia różne aspekty współcześnie realizowanych tematów z zakresu architektury krajobrazu. Są to zarówno przedstawienia pomysłów realizacyjnych, jak i konkretne idee teoretyczne, będące wyjściem do myślenia o przestrzeniach objętych projektowaniem krajobrazowym. Niektóre bloki operują przykładami projektów lub zaistniałych miejsc, inne koncentrują się na przedstawieniu konceptu mogącego być podwaliną współczesnych projektów. Wielkość pokazywanych obiektów oscyluje od dużych rozwiązań krajobrazowych typu parki czy nadbrzeża do mikroskali mebla miejskiego czy małej architektury. Zakres tematyczny obejmuje zarówno teorie projektowania, jak i przedstawienie konkretnych przestrzeni czy też detali rozwiązań projektowych.

BLOK 1. KRZYSZTOF HERMAN: OGRODY DRUGIEJ POŁOWY XX WIEKU I NA POCZĄTKU XXI WIEKU

Pierwsze zajęcia w programie fakultetu stanowią uzupełnienie wiedzy z najnowszej historii sztuki ogrodowej. Program prowadzonego na drugim roku studiów inżynierskich przedmiotu „Historia sztuki ogrodowej zakłada prezentację przykładów „ważniejszych obiektów zabytkowych ogrodów i architektury od starożytności przez średniowiecze do czasów nowożytnych włącznie z modernizmem w Polsce oraz Europie i na świecie“. Modernizm jest zatem kierunkiem, stylem w sztuce ogrodowej, na którym zakończony jest kurs historii sztuki ogrodowej, dlatego też celem pierwszych zajęć fakultetu „Nowoczesne trendy w architekturze krajobrazu“ jest ukazanie najważniejszych dokonań w nowoczesnej i współczesnej architekturze krajobrazu ze szczególnym naciskiem na drugą połowę XX wieku i początek wieku XXI. Najważniejsze projekty i ich projektanci omawiane są w kontekście ważnych idei i wydarzeń w kulturze i sztuce. Za myśl przewodnią tego bloku można uznać cytaty z publikacji profesor Agaty Zacha-

riasz pt. „Zieleń jako współczesny czynnik miastotwórczy ze szczególnym uwzględnieniem parków publicznych”, która pisze, że „Ogród, park jest zapisem wyjątkowości kultury w czasie i miejscu, wchłania wszelkie nowości, ulega modom, jest podatny na pastisz i kicz. (...) Nie można postrzegać historii ogrodów jako dyscypliny niezależnej. Pozostaje ona w silnym związku z historią kultury, architektury, a także historią społeczeństwa“ [Zachariasz 2006].

Zajęcia składają się z dwóch części – wykładu oraz pracy własnej studentów (ćwiczeń). Przeprowadzany wykład wraz z bogatą w zdjęcia prezentacją slajdów podejmuje następujące tematy:

1. Przegląd stylów w dwudziestowiecznej sztuce (pojedyncze slajdy z wybranymi, charakterystycznymi dziełami): secesja, kubizm, futurizm, abstrakcjonizm geometryczny, art déco, abstrakcjonizm ekspresyjny, pop art, minimalizm, op-art, land art, environmental art. Dzięki takiemu przypomnieniu, nawet dość powierzchownemu, wizualnemu zapoznaniu się z stylistyką wybranych, istotnych dla rozwoju architektury krajobrazu kierunków w sztuce, studenci będą mogli łatwiej „zestawiać” prezentowane projekty ogrodów z dziełami sztuki w poszczególnych okresach.
2. Wstęp – krótkie przypomnienie ważniejszych myśli i stylów w architekturze i architekturze krajobrazu w pierwszej połowie XX wieku (m.in. arts&crafts, secesja, art déco, początki funkcjonalizmu).
3. Prezentacja ważnych projektantów i projektów drugiej połowy XX wieku i na początku XXI wieku. Część ta podzielona jest na mniejsze bloki, m.in. Styl Kalifornijski, Rewolucja Harvardzka, Polski Funkcjonalizm, Modernizm Południowoamerykański, Land art, Postmodernizm, Najnowsze Realizacje. Omawiane są realizacje takich architektów krajobrazu, jak T. Church, D. Kiley, G. Eckbo, L. Barragan, R. Burle Marx, O. Sosnowski, Z. Hellwig, I. Noguchi, P. Walker, M. Schwartz, Ch. Jencks, R. Herman, M. van Valkenburgh i inni.

Podczas ćwiczeń studenci przygotowują pisemną wypowiedź, krótki esej na temat: „W jaki sposób Twoje projekty odnoszą się do współczesnego świata kultury i sztuki. Skąd czerpiesz inspirację w projektowaniu?”. Zajęcia prowadzone są na ostatnim semestrze studiów inżynierskich stąd uzasadnione wydaje się pytanie odnoszące się do świadomości procesu projektowania, inspiracji, znajomości współczesnych myśli, idei w architekturze krajobrazu i ich odniesień do kultury i sztuki. Zachęcam studentów do wypowiedzi o charakterze dość osobistym, wskazujących na ich zainteresowania, przemyślenia związane z ich poglądami dotyczącymi kultury (także kultury popularnej – muzyki, kina), społeczeństwa, sztuki. Część z wypowiedzi jest odczytywanych (ku wyraźnemu niezadowoleniu wylosowanych osób, mimo że nie podawane jest nazwisko autora)

Wiele wypowiedzi zaczyna się od stwierdzenia, że jest to prawdopodobnie pierwszy raz, kiedy zadano im (studentom) podobne pytanie („Niestety w dotychczasowym projektowaniu na zajęciach nie odnajduję elementów sztuki i kultury. Mam wrażenie, że na studiach jesteśmy często gustem i subiektywną oceną prowadzących, którzy oceniając nas, zapominają o inspirowaniu nas“, „Będąc na tym etapie nauki projektowania dopiero poznajemy techniki, nie mając tak naprawdę czasu na śledzenie sztuki“, „Nigdy się nad tym tak naprawdę nie zastanawiałam“). Bardzo rzadko studenci decydują się na odniesienia do konkretnych wątków we współczesnej kulturze (choć są wyjątki, odwołujące się do: hip-hopu, street artu, minimalizmu, stylów historycznych czy kostiumów Lady Gaga). Częstsze jest opisywanie swojego „stylu“ projektowania jako odnoszącego się do natury, otoczenia, napotykanych ludzi oraz „podświadomego“ lub „nieświadomego“ nasycenia ze wszech stron otaczającą nas popkulturą („Na pewno obecna kultura i sztuka wpływają na nasze projekty w sposób podświadomy. Jesteśmy z wszystkich stron atakowani <hitami> współczesnego świata z różnych dziedzin: począwszy od architektury poprzez muzykę, sztukę, literaturę.“). Część studentów komentuje zadanie jako trudne, wskazując, że odzwyczajeni są od spisywania swoich myśli („Fajnie było, ale nie piszmy już więcej“).

BLOK 2. KRZYSZTOF HERMAN: ESTETYKA POPRZEMYSŁOWA I EKOLOGICZNA.

W tej części koncentruję się na omówieniu parków, skwerów, przestrzeni publicznych ale także obiektów architektury i wnętrz (lofty itp.), związanych z estetyką postindustrialną. Wykład rozpoczyna się od szerokiego omówienia historii paryskiej dzielnicy La Villette, konkursu i zwycięskiego projektu parku autorstwa Bernarda Tschumiego. Prezentowane są też inne ważne projekty m.in. Dusiburg Nord (Niemcy), Barrel Warehouse Park w Waterloo (Kanada), Highline Park (Nowy Jork). Istotne w kontekście łączenia elementów sztuki, architektury krajobrazu i regeneracji terenów przemysłowych są projekty takie, jak park rzeźby Lough Boora w Irlandii, „Projekt Mars“ Jarosława Kozakiewicza na Łużycach czy koncepcja transformacji krajobrazu kopalni odkrywkowej i warsztaty twórcze realizowane przez Aleksandrę Idziak. Omawiając problematykę estetyki poprzemysłowej zwracamy uwagę na detale i małą architekturę pojawiającą się w nowych realizacjach także w Warszawie (plac Grzybowski, skwer Wodiczki). Oglądamy dramatyczne, ale i piękne zdjęcia wraków, kopalni, fabryk robione przez Edwarda Burtyńskiego.

W części ćwiczeniowej studenci zajmują się projektowaniem interwencji architektonicznej w przestrzeni warszawskiej dzielnicy Ursus (dzielnicy do niedawna o bardzo przemysłowym charakterze). Jako wytyczne do projektu służyły ramy konkursu CULBURB: miejska akupunktura dla Ursusa. Przez około 3 godziny grupa poznaje historię dzielnicy, jej obecne problemy oraz proponuje niewielkie w skali, także tymczasowe działania o charakterze architektonicznym, kulturalnym, artystycznym, przeznaczone dla konkretnej, wybranej przestrzeni w dzielnicy.

BLOK 3. MAJA SKIBIŃSKA: MEBLE MIEJSKIE

Blok tematyczny dotyczący mebli miejskich dzieli się na część wykładową oraz ćwiczeniową. W części wykładowej studenci zapoznają się z definicją sformułowania „mebel miejski” oraz dowiadują się, jaką rolę mogą pełnić tego typu elementy w miejskiej przestrzeni. W trakcie wykładu pokazywanych jest wiele zdjęć (blisko 200) współczesnych elementów umeblowania zarówno z Polski, jak i z całego świata. Wprowadzona jest także typologia mebli miejskich, która obejmuje meble wyrażające:

- tożsamość projektanta – są to elementy umeblowania oryginalne i nietypowe, wykonane według autorskich projektów, których forma ma być pewnego rodzaju autografem projektanta [Stefanowski, 2007].
- tożsamość firmy – są to elementy uniwersalne, katalogowe, ważne jest tu logo pojawiające się w widocznym miejscu [Stefanowski, 2007], tak aby dzięki łatwej identyfikacji zwiększyć sprzedaż mebli – produktów;
- tożsamość czasu – są to te elementy, które wpisują się w aktualne potrzeby użytkownika lub/i bieżące możliwości techniczne i technologiczne. W tożsamości czasu zawiera się heglowski *Zeitgeist* – duch czasu, przejawiający się w stylach architektonicznych [Myczkowski, 2003].
- tożsamość mody – forma takich elementów umeblowania nawiązuje do aktualnie lansowanych w architekturze trendów, np. lata 90. XX w. to *ecodesign*, początek XXI wieku to kontrastowe zestawienia soczystych barw, połączenie materiałów naturalnych z syntetycznym [Skalska, 2010];
- tożsamość miejsca – w tym przypadku uwaga projektanta jest nakierowana na przestrzeń, w której mebel będzie umieszczony, nawiązanie do istotnych wartości przejawiających się w danym miejscu ma wyraz w formie lub funkcji mebla. W psychologii architektury tożsamość miejsca określa się jako „świadomą lub nieświadomą głęboką zależność między elementami” [Królikowski, 2006].

oraz podtyp dodatkowy:

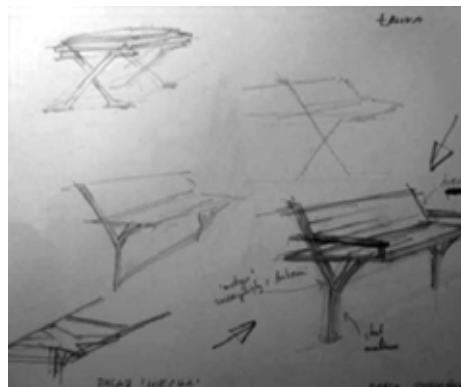
- meble wyrażające tożsamość użytkownika – w tym przypadku użytkownik staje się projektantem mebla: zmienia zastany stan rzeczy, modyfikuje ustawienie, podpisuje się, rysuje, czasem niszczy.

W części ćwiczeniowej studenci mają opracować koncepcje projektowe czterech wybranych elementów umeblowania miejskiego nawiązujących do tożsamości miejsca – do wyboru są słupy ogłoszeniowe, ławki i inne siedziska, wiaty przystankowe, latarnie, kosze, pachołki uliczne, donice. Tydzień przed za-

jęciami studenci otrzymują płytę CD z materiałami dotyczące siedmiu miejsc – warszawskich placów. Materiały obejmują dokumentację fotograficzną, materiały archiwalne, artykuły, czyli dane mające przybliżyć specyfikę wybranego miejsca. Każda osoba wybiera jedną lokalizację i proponuje elementy umeblowania nawiązujące do tożsamości miejsca. Nawiązania obejmują rozwiązania dotyczące formy (np. kształt, kolor, faktura, detal, skala) lub funkcji. Poniżej widoczne są trzy przykładowe projekty zrealizowane w trakcie zajęć (ryc. 1, 2, 3.).



Ryc. 1. K. Wiśniewska, koncepcja ławek
– przedpole Zamku Ujazdowskiego



Ryc. 2. M. Studzińska, koncepcja ławek
w pasażu Wiecha



Ryc. 3. B. Warzecha, koncepcja lamp na placu Konstytucji

BLOK 4, IZABELA MYSZKA- STĄPÓR: PROJEKTOWANE PRZESTRZENI PUBLICZNYCH INSPIROWANE „OGRODEM SZTUKI“

Studenci poznają metodę projektowania przestrzeni, której istotą jest inspiracja własnym dziełem – koncepcją ogrodu sztuki. Ogrodem sztuki nazywam realizacje ogrodów, które powstają, aby prezentować idee. Ogrody sztuki realizowane są, między innymi, na festiwalach ogrodowych w Bolestraszycach, w Chaumont-sur-Loire we Francji, na wystawie ogrodów studentów w ramach specjalizacji Sztuka Ogrodu i Krajobrazu. Analizując te ogrody stwierdziłam, że każdy zastosowany w nich element ma wyrażać myśli autora, odnosić się do treści, jakie dzieło prezentuje. Dzieła te mogą stanowić inspirację dla kreowania różnych przestrzeni. Festiwale ogrodowe są młodą formą sztuki ogrodowej [Rylke, 2011], w świecie rozwijające się od drugiej połowy XX wieku. W Polsce bolestraszycyki festiwal ogrodowy miał swą I edycję w 2011 roku. Cieszą się dużą popularnością, mają dużą publiczność. W ciągu sezonu tysiące osób oglądają festiwalowe ogrody. Te dzieła mogą stanowić inspirację dla kreowania przestrzeni.

Zajęcia podzielone są na część teoretyczną i ćwiczenia. W pierwszej części studenci oglądają prezentacje o ogrodach festiwalowych, poznają ideę oglądanych realizacji oraz interpretację dzieł.

W drugiej części zajęć studenci projektują koncepcyjnie.

Zadanie polega na zaprojektowaniu ogrodu sztuki, pełnego treści dzieła prezentującego ideę, a następnie zaaplikowaniu go do realnej, wstępnie wybranej przez siebie przestrzeni. W ramach projektu studenci mają określić tytuł dzieła, narysować w skali rzut ogrodu, przekrój oraz wizualizację istotnych elementów. Dodatkowo mają w kilku zdaniach opisać koncepcję projektową, przedstawić ideę, dla jakiej dzieło jest tworzone oraz wytłumaczyć zastosowanie elementów roślinnych i nieroślinnych dzieła. Tak powstaje projekt koncepcyjny ogrodu sztuki, w którym autorzy – artyści, materia ogrodniczą wypowiadają idee. Każdy zastosowany element kompozycji ogrodowej ma swoje zadanie do spełnienia, jest częścią większej całości, opowiada jakąś treść, zwraca uwagę na istotę dzieła, akcentuje. Tworzone projekty są pełne treści, opowiadają. Ich interpretacje i rozumienie ułatwia opis autorski. Rysunki prezentujące rzuty, przekroje i wizualizacje pozwalają widzieć dzieło w przestrzeni. Kolejnym etapem w ćwiczeniu jest wskazanie przestrzeni, którą można projektować inspirując się własnym dziełem – koncepcyjnym projektem ogrodu sztuki. Jest to eksperymentalna metoda projektowania przestrzeni, w której pierwszym etapem jest koncepcja ogrodu sztuki, o bogatej warstwie ideowej, przenoszona, aplikowana w realną przestrzeń. Przeniesienie to może polegać na dosłownym kopiowaniu ogrodu sztuki do nowego miejsca, może też ogród sztuki być inspiracją do kreowania przestrzeni prywatnych, wspólnotowych, publicznych. W zależności od przeznaczenia projektowanej

przestrzeni realnej stosować mogą zaprojektowany w ogrodzie sztuki repertuar form, prezentujący wypracowane treści. Metoda ta ułatwia kreację realnych przestrzeni, gwarantuje rozwiązania idealowe, które w ogrodach sztuki są istotą, w przestrzeniach realnych weryfikowane są przez funkcjonalność i inne aspekty pojawiające się w procesie projektowym. Idea, dla której powstał ogród sztuki pozostaje wciąż czytelna w projektowanej realnej przestrzeni. Stosowane formy, po weryfikacji względem ich użyteczności i funkcjonalności, wciąż niosą ładunek znaczeń nadany im przez autorów.

Studenci, którzy poznali metodę inspiracji ogrodem sztuki, uznali metodę za pomocną w kreowaniu idei, pomysłów, stosowanych form w kompozycjach realnych. Aplikacja dzieł do przestrzeni realnych okazała się prostą drogą inspiracji. Niektóre ogrody sztuki były po prostu przenoszone w całości do przestrzeni: praca studentki Marty Włodarz „Spacer po księżycu“ (ryc. 4), która ogród sztuki tworzyła z myślą o konkretnej przestrzeni. Jej ogród sztuki miał być aplikowany w przestrzeni publicznej, jako część rozrywkowa w muzeum naturalnego obserwatorium astronomicznego. Inna praca obrazuje zastosowanie idei jako inspiracji z przeniesieniem w realną przestrzeń niektórych elementów, praca Małgorzaty Siwiec „Burzliwa droga do kariery“ (ryc. 5).

Praca metodą inspiracji ogrodem sztuki pokazuje studentom nowy trend w sztuce związanej z architekturą krajobrazu – festiwale ogrodowe. Pokazuje drogę kreacji dzieła z zastosowaniem materii ogrodniczej oraz łatwość przeniesienia tego dzieła czy inspiracji w projektowaniu realnej przestrzeni z zachowaniem idei dzieła. Metoda pozwala przenosić w projektowaną przestrzeń idee i treści zapisane w ogrodzie sztuki i przez to budować tożsamość projektowanych miejsc.



Ryc. 4. Koncepcja ogrodu „Spacer po księżycu“, autor: M. Włodarz (fot. I. Myszka-Stapór)



Ryc. 5. Koncepcja ogrodu „Burzliwa droga do kariery”, autor: M. Siwiec (fot. I. Myszka-Stąpór)

BLOK 5. KINGA ZINOWIEC-CIEPLIK: KRAJOBRAZ MULTISENSORYCZNY

Celem zajęć było przybliżenie studentom rangi wszystkich zmysłów w poznawaniu, rozumieniu i budowaniu otoczenia człowieka. Obecnie większość projektantów skupia się głównie na plastycznym i wizualnym odbiorze krajobrazu, zapominając, jak ważne są chociażby doznania słuchowe, zapachowe¹. Studenci dowiadują się, iż istnieje krajobraz dźwiękowy stanowiący składową genius loci danego miejsca i szerzej danego miasta. Szczególny nacisk kładziony jest na interakcyjny wymiar przestrzeni, która stymulując do aktywnego uczestnictwa staje się atrakcyjniejsza oraz mocno zapadająca w pamięć. Przestaje być oglądanym i statycznym obrazem, a staje się przestrzenią „zabawy”, z której za każdym razem można różnorodnie korzystać, którą warto odwiedzać ponieważ zawsze znajdziemy w niej coś nowego. W trakcie wykładu studenci mieli okazję poznać ojca współczesnych ogrodów sensorycznych Hugo Kükelhaus¹, oraz różne przykłady tego typu założeń m.in. założenia sensoryczne w parku de la Villette Bernada Tchumiego: ogród luster, ogród mgieł (już nieistniejący) i jego pochodne np. Nebelgarten Petera Latza z Chaumont-sur-Loir, cylinder dźwiękowy Bernharda Leitnera w ogrodzie bambusowym, ogród cieni., przykłady z parku Citroëna, jak Nymphaea z wodospadami czy promenada zapachowa w Ogrodzie Czarnym. Wśród polskich założeń tego typu wyróżniono Ogród doświadczeń Stanisława Lema w Krakowie, Ogród odkrywców przy Centrum Kopernika w Warszawie i projektowany w Sosnowcu ogród polisensoryczny (ryc. 6).

Blok wykładowy kończyły przykłady aranżacji ekstremalnych, gdzie trudno wykorzystywać rośliny w sposób tradycyjny, gdzie należy proponować rozwiązania alternatywne. Takim spektakularnym przykładem może być MFO park (ryc. 7) w Zurychuⁱⁱ, gdzie park miejski został skompresowany do formy kilkukondygnacyjnego pawilonu-pergoli oplecionego pnączami. Przykłady projektów takich pracowni, jak West8, NIP Paysage, 1:1 landskab (ryc. 8) czy Topotek 1 (ryc. 9) stanowiły także egzemplifikację ciekawych, awangardowych rozwiązań.

W części ćwiczeniowej zadaniem studentów był projekt warsztatowy przestrzeni patio przy bufecie w budynku 37 (kampus SGGW). Obecna przestrzeń patio, zamknięta 5-kondygnacyjnymi monotonnymi ścianami z oknami pracowni i pokojów pracowników naukowych, miała zostać przekształcona w miejsce multisensoryczne, atrakcyjne pod względem dynamicznej formy, a jednocześnie nienarzucające się i nieprzeszkadzające użytkownikom (ryc. 10 i 11). Studenci przygotowywali w dwu- trzysobowych zespołach swoje prace, na które składał się rzut w skali 1: 150 oraz przekrój i wizualizacja 3D. Pod koniec zajęć, omówiono charakterystyczne projekty pod względem proponowanych rozwiązań i kompozycji, ich sensorycznej atrakcyjności oraz interaktywnego charakteru.



Ryc. 6. Ogród polisensoryczny w Sosnowcu, autorzy: arch. Tomasz Moskalewicz, arch. Aleksander Bednarski, arch. Mariusz Komraus: http://www.sosnowiec.pl/_upload/file/PREZENTACJA_29_03%20_SOSNOWIEC.pdf [data dostępu 14.03.2013].



Ryc. 7. Pawilon – MFO park w Zurychu; <http://www.raderschall.ch/projekte/parks/mfo1.php> [data dostępu 14.03.2013].



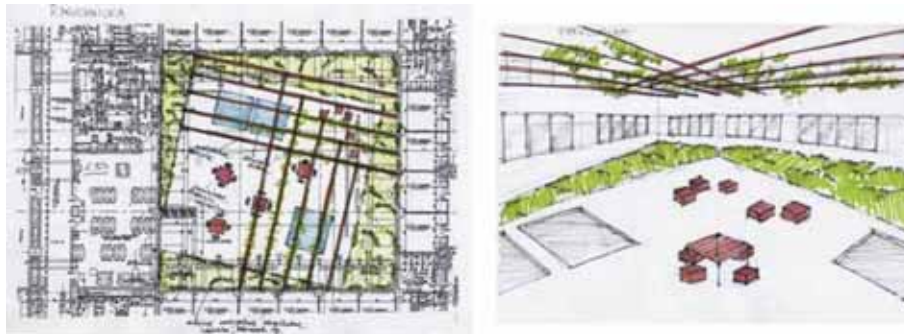
Ryc. 8. Projekt pracowni 1: 1 landskab:
 Dziedziniec Classensgade w Kopenhadze
<http://www.landezine.com/index.php/2011/09/courtyard—landscape-architecture/>
 [data dostępu 14.03.2013].
 planu Starej Warszawy wg S. Żaryna
 (repr. z Kwartalnika Architektury i Urbanistyki,
 1963, nr 2 [w:] *Jesteśmy w Warszawie. Miasto dawne
 i nowe*. 1981, s. 65)



Ryc. 9. Projekt pracowni Topotek 1 i Superflex:
 Superkilen master plan w Kopenhadze:
<http://www.archdaily.com/319473/superkilen-masterplan-designed-by-big-topotek1-superflex-/honed-by-aia/>
 [data dostępu 14.03.2013]



Ryc. 10. Rysunki warsztatowe – wnętrza multisensoryczne – barwa, rytm, woda – praca studencka: Marta Potocka, Aleksandra Pietrzak



Ryc. 11. Rysunki warsztatowe – wnętrza multisensoryczne – światło, cień, woda – praca studencka: Patrycja Próchnicka

BLOK 6, KINGA RYBAK: PRZYKŁADY WSPÓŁCZEŚNIE FORMOWANYCH PRZESTRZENI PUBLICZNYCH

Blok jest poświęcony przedstawieniu ostatnich realizacji z zakresu kształtowania przestrzeni publicznych w Polsce i na świecie. Przykłady opierają się na różnych skalach oscylujących pomiędzy wielkością porównywalną do nadbrzeża Wisły czy dużego parku, a kameralnym obszarem małych przestrzeni wielkomiejskich czy przyulicznych skwerów. Przykłady są podzielone na konkretne podtematy w odniesieniu do gabarytu przedstawianego obiektu i tutaj największe realizacje to z jednej strony Promenada Gubei w Szanghaju, bulwary nadwiślańskie w Warszawie czy hiszpański pasaż Garcia Faria. Z drugiej strony to realizacje będące pewnym systemem połączonych przestrzeni, jak włoskie San Candido Bolzano. W międzyczasie są przedstawiane realizacje i projekty o skali przejściowej, takie jak różnej wielkości place, od skali stołecznego placu Bankowego czy HafenCity w Hamburgu do mikroskali, jak plac Samira Kassira w Libanie. Podobnie założenia liniowe przedstawiane zarówno jako powiązane z konkretnymi osiami kompozycyjnymi w miastach, jak Sangrera Linear Park w Barcelonie, jak i takie, które towarzyszą rozwiązaniom komunikacyjnym, jak kameralny General Maister Memorial Park w Ljubno Savinji na Słowenii (ryc. 12). Studenci mają również przedstawione przykłady różnych rozwiązań obszarowych, jak park Des Iles w Henin-Beaumont we Francji czy Leidsche Rijn park w Utrechcie w Holandii. Każda z przedstawionych realizacji jest omówiona jako przykład konkretnego działania projektowego oraz jako nośnik określonej idei kształtowania obiektów w przestrzeniach publicznych. Na ile jest to możliwe, wskazuje się studentom określony kontekst każdej realizacji oraz przedstawia proces jej powstawania. Wynikiem bloku jest dyskusja i umiejętność przedstawienia swojej opinii bądź preferencji co do konkretnych ukazanych przykładów.



Ryc. 12. General Maister Memorial Park w Ljubno obok Savinji, Slovenia, autorzy Bruto (Matej Kučina, Tanja Maljevac)

za <http://www.landezine.com/index.php/2010/05/general-maister-memorial-park/> [data dostępu 14.03.2013]

Podsumowanie

Projektowanie to budowanie przyjaznego otoczenia, które ma nie tylko być zrozumiałe i bezpieczne dla jego odbiorcy, ale także stanowić atrakcyjną przestrzeń, pozwalającą na bogatszy niż tylko wizualny odbiór. Człowiek powinien czuć się aktywnym uczestnikiem krajobrazu, z jego wielowarstwową złożoną strukturą zarówno elementów przyrodniczych, jak i kulturowych. Kompozycja krajobrazu powinna także pozwalać na głębsze przeżywanie otoczenia, niż tylko spełnianie podstawowych funkcji życiowych.

Idea zapisana w dziele ogród sztuki, przenoszona do realnych przestrzeni pozostaje odczuwalna przez uczestników tej przestrzeni. Stosowane elementy kompozycji są formami o określonej funkcji i znaczeniu zapisanym na etapie tworzenia ogrodu sztuki.

Bez względu na to jaka jest skala podejmowanego tematu, czy to wielkoobszarowe założenie parkowe, czy też element umeblowania, ważne jest kompleksowe spojrzenie na temat. Uwzględnianie zarówno aspektów formalnych, funkcjonalnych, jak i dotyczących sfery wartości.

Nie pozostaje to bez znaczenia wobec powszechnych obecnie na świecie tendencji globalizacyjnych, gdzie zanika indywidualny charakter miejskich przestrzeni.

Bibliografia

- [1] Kowalczyk A.: *Badanie spostrzegania krajobrazu multisensorycznego*, WSP, Bydgoszcz.1992.
- [2] Królikowski J.T.: *Interpretacje krajobrazów*, Wydawnictwo SGGW, Warszawa. 2006
- [3] Myczkowski Z.: *Tożsamość „dawna” i „nowa”* [w:] Architektura i dobra kultura. Tożsamość i kontynuacja tradycji. Wydawnictwo Strzecha, Kraków, 2000
- [4] Pallasmaa J.: *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, Instytut Architektury, Kraków, 2012.
- [5] Rylke J.: Wprowadzenie, w: Rylke J. red. *Sztuka krajobrazu i w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku*, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa, 2011

- [6] Skalska Z.: *Trendwatcher, zawód zrodzony z pasji*. Wydawnictwo Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa, 2010
- [7] Stefanowski M.: *Tożsamość miejsca* [w:] Biblioteka wizerunku miasta część 3. Meble miejskie. Wydawca AMS SA, 2007
- [8] Zachariasz A.: *Zieleń jako współczesny czynnik miastotwórczy ze szczególnym uwzględnieniem roli parków publicznych*, Wyd. Politechnika Krakowska, Kraków, 2006
- [9] <http://www.landezine.com/index.php/2010/05/general-maister-memorial-park/>
- [10] <http://www.landezine.com/index.php/2011/09/courtyard-landscape-architecture/> dostęp 14.03.2013
- [11] <http://www.raderschall.ch/projekte/parks/mfo1.php> dostęp 14.03.2013
- [12] http://www.sosnowiec.pl/_upload/file/PREZENTACJA_29_03%20_SOSNOWIEC.pdf dostęp 14.03.2013
- [13] <http://www.domain-chaumant.fr> dostęp 14.03.2013
- [14] <http://www.sztukakrajobrazu.pl> dostęp 14.03.2013
- [15] http://www.paek.ukw.edu.pl/wydaw/vol21/8_Chmielewski_Zmierzajac_ku_ogolnej.pdf dostęp 14.03.2013
- [16] <http://www.hugo-kuekelhaus.de/website/index.php/en/> dostęp 14.03.2013

Przypisy

- ¹ Do opracowania tej metody zainspirował mnie Jan Rylke. Pracując wspólnie przy interpretacji ogrodów bolestraszyckiego festiwalu, zrozumiałam, że inspiracją do kreowania przestrzeni mogą być dzieła własne nawet w formie projektu koncepcyjnego.
- ² Opisy ogrodów dostępne są na stronach internetowych: www.domain-chaumant.fr, www.sztukakrajobrazu.pl
- ³ Opis różnych światowych festiwali ogrodowych umieszczony jest we wstępie do opracowania: Rylke J., 2011: Wprowadzenie, w: Rylke J. red. Sztuka Krajobrazu i w krajobrazie na tle przemian w sztuce przełomu XX i XXI wieku, Sztuka ogrodu. Sztuka krajobrazu, Warszawa

- ⁴ Krajobraz jako przestrzeń multisensoryczna zdefiniowała Aleksandra Kowalczyk: Aleksandra Kowalczyk, *Badanie spostrzegania krajobrazu multisensorycznego*, Bydgoszcz, 1992 r., WSP.; obecnie wielu badaczy wykorzystuje to określenie do charakteryzowania przestrzeni człowieka, m.in.: Kinga Zinowicz-Cieplik, *Znaczenie rzeźby w krajobrazie*, 2003, praca doktorska WOIiAK SGGW, Tadeusz J. Chmielewski, *Zmierzając ku ogólnej teorii systemów krajobrazowych*, Uniwersytet przyrodniczy w Lublinie – publikacja internetowa, data dostępu 14.03.2013: http://www.paek.ukw.edu.pl/wydaw/vol21/8_Chmielewski_Zmierzajac_ku_ogolnej.pdf
- ⁵ W ostatnich 20 latach orędownikiem otoczenia człowieka jako przestrzeni sensorycznej w szerokim znaczeniu był i jest fiński architekt Juhani Pallasmaa, którego publikacja z lat 90. doczekała się wydania polskiego: Juhani Pallasmaa, *Oczy skóry. Architektura i zmysły*, 2012, Instytut Architektury, Kraków.
- ⁶ <http://www.hugo-kuekelhaus.de/website/index.php/en/> - data dostępu 14.03.2013
- ⁷ Projekt 1998-2002, Burckhardt+Partner w kooperacji z Raderschall landscape architects.

DAMAGES EVALUATION OF SALICACEAE MIRBEL.
REPRESENTATIVES WITH WHITE MISTLETOE (VISCUM ALBUM L.)
IN GREEN PLANTING OF BILA TSERKVA TOWN

LUBOW P. ISHCHUK
Bila Tserkva national agrarian university,
Ukraine, Kievan area, city Bila Tserkva, Soborna area, 8/1, 09117;
e-mail: ischyk-29@mail.ru

OCENA USZKODZEŃ PRZEDSTAWICIELI RODZINY SALICACEAE MIRBEL. JEMIOŁA BIAŁA (*VISCUM ALBUM* L.) W NASADZENIACH MIASTA BIAŁA CERKIEW

Abstract

Damage degree of Salicaceae Mirbel. representatives with white mistletoe (*Viscum album* L.) in the conditions of urbanized environment is determined. High level of damage 8 - 12 points with *Populus alba* L., *Populus nigra* L., *Populus balsamifera* L., *Salix alba* L., *Salix alba* L. 'Viteline Pendula'. Low affection level of crown and skeletal branches 1 - 2 points is characteristic for *Populus italica* (Du Roi Moench.), *Salix caprea* L., *Salix fragilis* L., *Salix pentandra* L., *Salix matsudana* Koidz. Kinds of middle and low lesion *Viscum alba* promising for use in landscaping and planting settlements in Ukraine.

Key words: *Salix*, *Populus*, *Viscum album*, damages evaluation, evaluation index.

Streszczenie

Określono stopień uszkodzenia przedstawicieli rodziny *Salicaceae* Mirbel. – jemiola biała (*Viscum album* L.) w warunkach środowiska zurbanizowanego. Wysoki poziom uszkodzeń 8-12 punktów: *Populus alba* L., *Populus nigra* L., *Populus balsamifera* L., *Salix alba* L., *Salix alba* L. "Viteline Pendula". Niski stopień uszkodzeń korony i gałęzi szkieletowych 1-2 punkty jest charakterystyczny dla *Populus Italica* (Du Roi Moench.), *Salix caprea* L., *Salix fragilis* L., *Salix pentandra* L., *Salix matsudana* Koidz. Rodzaje średniego i niskiego stopnia uszkodzeń *Viscum alba* są obiecujące do zastosowania w kształtowaniu krajobrazu i sadzenia na osiedlach na Ukrainie.

Kluczowe słowa: *Salix*, *Populus*, *Viscum album*, ocena obrażeń, współczynnik oceny.

INTRODUCTION

Expansion speed of white mistletoe (*Viscum album* L.) and damage scale with this semi parasite of green plantings, afforestation belts and age-old trees in the gardens, parks and public parks becomes more noticeable in Ukraine. White mistletoe appeared on the branches of different plants species is more aggressive among other semi parasite plants. White mistletoe settling leads to energy reduction of tree growth and their longevity, ornamentality and productivity loss, and at the end it can be top drying and gradual dying-off of the whole tree [1]. White mistletoe as a semi parasite plant with a wide selective ability parasitizes at many autochthon species of willow and poplar.

THE AIM OF THE RESEARCH

The aim of the research is to analyze the damage degree of *Salicaceae* Mirbel. representatives with white mistletoe (*Viscum album* L.) and to make complex evaluation of their damage in the conditions of urbanized environment. Identify resistant to damage *Viscum album* species of the family *Salicaceae* Mirbel. promising for use in landscaping and planted settlements.

METHODS AND METHODOLOGY

Sanitary health-improvement works for prevention of pathological processes development in planting, for harm diminishing inflicted with pathogenic organisms and elemental natural phenomena or technotronic catastrophe are made intensively in city planting during the last years. It's necessary to have methodological instructive regulations for professional implementation such actions. These regulations must help to estimate sanitary state of the trees in urban ecosystems and develop the project of measures for its improvement. 5-rating estimation of arboreal plants state (offered by A.I.Kuznetsov and others) at street planting affected with white mistletoe deserves attention in this situation [1]. However this methodology for city planting does not take into account all influence factors. That's why we used a rating estimation by V.P.Shlapak and others [3] which estimates arboreal planting damages affected with white mistletoe after two 7-rating estimation and index of complex estimation of damaged plants with mistletoe (CEDM). Researches were held in Bila Tserkva town.

SUBSTANTIATION OF RESEARCH RESULTS

White mistletoe is obligate semi parasite with a life cycle of 4-6 years. Timber system of mistletoe together with cortical striae is an endophytic system. Endophytic system can often get to the apical

meristem forming new parasite branches. Such phenomenon is called systemic infection. White mistletoe has chlorophyll-bearing system that gives it opportunity to be partly independent from a host it settled on. White mistletoe is propagated with seed germination.

The first stages of development run very slow. Stem and shoots begin to develop only in several years. As soon as they appear the development becomes faster. During the first year after seed germination mistletoe shoot runs to 7 cm in length. Next year the shoot thrives and runs to 20 cm forming spherical shape, in three years it becomes an ordinary spherical bush to 30 cm in diameter. Having sufficient content of nutrients it forms branchy bushes. Soon additional buds appear on root system and they germinate outside and develop into new mistletoe bushes. A tree struck a few years starts shrink (fig. 1)



Phot. 1. A tree struck a few years starts shrink

During our planting survey in Bila Tserkva town we noticed different infection degrees of willow and poplar: partial, average, mass crown affection; partial average and mass trunk and skeletal branches affection; those affections which significantly degrade of separate trees and alley planting ornamentality (Tabl. 1).

Table 1. Damage degree of *Salicaceae* representatives with *Viscum album* in Bila Tserkva

№	Genus name	Damage of different parts, score			Index of complex damage estimation with mistletoe, score
		Crown damage	Trunk damage	Skeletal branches damage	
1.	<i>Populus alba</i> L.	6	2	4	12
2.	<i>Populus balsamifera</i> L.	5	–	3	8
3.	<i>Populus italica</i> (Du Roi Moench.)	3	–	-	3
4.	<i>Populus nigra</i> L.	5	3	4	12
5.	<i>Populus tremula</i> L.	4	2	3	9
6.	<i>Salix alba</i> L.	5	2	4	11
7.	<i>Salix alba</i> L. 'Viteline Pendula'	4	1	3	8
8.	<i>Salix caprea</i> L.	1	–	1	2
9.	<i>Salix fragilis</i> L.	1	–	1	2
10.	<i>Salix pentandra</i> L.	1	–	1	2
11.	<i>Salix matsudana</i> Koidz.	1	–	1	2



Thus, damage degree of *Salicaceae* representatives with white mistletoe isn't the same. High level of damage has *Populus alba* L., *Populus nigra* L., *Populus balsamifera* L., *Salix alba* L., *Salix alba* L. "Vitelina Pendula". Low affection level of crown is characteristic for *Populus italica* (Du Roi Moench.), *Salix caprea* L., *Salix fragilis* L., *Salix pentandra* L., *Salix matsudana* Koidz. As usual crown suffers from the most damage (16-25 "bushes") on one tree and the trunks of model trees suffer from the least damage. We noted very intense damage of 11-12 scores at roadside plantings with *Populus alba* L., *Populus nigra* L., *Salix alba* L. (fig. 2-4).

Kinds of middle and low rinem lesion *Viscum alba* promising for use in landscaping and planting settlements in Ukraine.

Nowadays the most effective method of mistletoe controlling is cutting affected branches or even the whole tree. It doesn't give this tree to yield and propagate. According to the sanitary principles if 50% of the crown damaged with mistletoe such a tree must be pruned away. These controlling methods are executed episodically in Bila Tserkva and don't give proper effect for lack of financing. Trees settled with mistletoe in phase of fruiting are noticed in the parks, public gardens, roadside forest belt, private plots of land and they are the source of this semi parasite spreading at city plantings. According to our survey a damaged tree can wither in 7-12 years after affection or in 2-4 years after the beginning of fruiting.

Mechanism of resistance isn't studied enough, it's not only adaptation of anatomical character but physiological adaptations which restrain and prevent germination of haustorial roots into woody plant tissue (for example, inhibitory substances outflux). Necessary factor for tree colonization with mistletoe and its development is light. That is the reason why park planting is affected more often.

Conclusion

Nowadays *Viscum album* is one the most dangerous factors which influence viability, longevity and ornamentality of *Salicaceae* representatives at green planting in Bila Tserkva town. A great amount of affected trees with mistletoe which fruits promotes its propagation and birds that eat its fruit promote its expansion. It's necessary to cut trees systematically for avoiding its fruiting in order to destroy mistletoe. Intensity affected trees must be chopped off. To solve this problem we need to embrace municipal and state course of controlling actions with white mistletoe. Besides it must be authority to allocate funds for carrying out these actions. Promising for landscaping and gardening of settlements in Ukraine:

Populus italica (Du Roi Moench.),

Salix caprea L.,

Salix fragilis L.,

Salix pentandra L.,

Salix matsudana Koidz.

References

- [1] Kosenko I.S. *White mistletoe in green plantings of Uman town and National dendrological park "Sophiivka" of Ukrainian National Academy of Sciences* / I.S. Kosenko, V.M. Hrabovyi // Problems of conservation, restoration and enrichment of biological diversity in anthropogenic changed environment. Materials of international scientific conference. – Kryvyi Rig, 2005. – P. 225-228.
- [2] Kuznetsov S.I. *Modern state and optimization ways of green planting in Kyiv* / S.I. Kuznetsov, F.M. Levon, Yu.A. Klymenko, V.F. Pylypchuk, M.I. Shumyk // Plant introduction and amenity planting. – Bila Tserkva, 2000. – P. 90-104.
- [3] Shlapak V.P. *Definition peculiarities of damage degree of arboreal plantings with *Viscum album* L. in historical part of National dendrological park "Sophiivka" of Ukrainian National Academy of Sciences* / V.P. Shlapak, H.I. Muzyka, V.F. Sobchenko, L.I. Marno, O.P. Tysiachnyi // Scientific announcer of NLTU of Ukraine. – 2010. – Edition 20.7. – P. 8-14.

„CO WŁAŚCIWIE SPRAWIA,
ŻE DZISIEJSZE DOMY SĄ TAK ODMIENNE,
TAK POCIĄGAJĄCE?”

PAWEŁ JASIONOWSKI
Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania, Warszawa, ul. Wawelska 14;
pawel.jasionowski@op.pl

JUST WHAT IS IT THAT MAKES TODAY’S HOMES SO DIFFERENT, SO APPEALING?

Abstract

If you can talk about a particular item, a good project in the field of interior design, then you need to locate the problem, for me as a designer Warsaw is the special place, a place of growing up and working. But the city is not the subject of analysis, but rather the impact of the specific city and its inhabitants in the creative process, with its various consequences. Place and people who understand. I urbanized city as a place where people lost at home only regain their individuality, where the role of the architect / interior designer is the closest and fastest noticeably consistent with the idea of postmodernism, where the designer is just a catalyst, a shaman, assistant in the expression of their identity. No wonder that here in Poland, after the transition, the wave of interest in psychology, art, advertising, anthropology, it is time for interior designers. Let us remember that our separation must collide with our sense of security, which is achieved through “relationship with the group,” At the same time as an architect, working at the interface between the humanities and technology in their daily work can support the scientific achievements of all disciplines needed me, and art. Therefore raises the question why today, our homes are different, the safe, clean, comfortable and interesting.

Streszczenie

Jeżeli można mówić o elemencie szczególnym, dobrym projekcie z zakresu architektury wnętrz, to trzeba umiejscowić ten problem, dla mnie jako projektanta Warszawa jest tym miejscem szczególnym, miejscem dorastania i pracy. Ale nie miasto jest przedmiotem analizy, a raczej wpływ tego konkretnie miasta i jego mieszkańców na proces twórczy, z jego różnorodnymi konsekwencjami. Miejsce i ludzie, których rozumiem. I miasta jako miejsca zurbanizowanego, gdzie zagubieni ludzie dopiero w domu odzyskują swoją indywidualność, gdzie rola projektanta/wnętrzarza jest najbliższa lub najszybciej wyczuwalnie zbieżna z ideą postmodernizmu, gdzie projektant jest jedynie katalizatorem, szamanem, pomocnikiem w wyrażeniu tożsamości przez inwestora. Nic dziwnego, że u nas w Polsce, po transformacji ustrojowej, po fali zainteresowania psychologią, sztuką, reklamą, antropologią nadchodzi czas na architektów wnętrz. Pamiętajmy, że nasza odrębność musi zderzyć się z poczuciem naszego bezpieczeństwa, które osiągamy poprzez „związek z grupą” Jednocześnie jako architekt, działając na styku humanistyki i techniki w codziennej pracy mogę wspierać się dokonaniem naukowymi ze wszystkich potrzebnych mi dziedzin nauki i sztuki. Dociekajmy zatem, dlaczego dziś nasze domy są takie odmienne, takie bezpieczne, estetyczne, komfortowe i interesujące.

Zacytowany przeze mnie tytuł jednej z prekursorskich prac Pop-artu, autorstwa Hamiltona, pozostawia do dziś wiele do myślenia. Przeszliśmy przez dwie fazy architektonicznego postmodernizmu, a może dalej tkwimy w tej ostatniej. Mamy przecież żyć w nowoczesnym „spójnym” mieście, jak określa to III Karta Ateńska – Lizbona 2003 r. Jakie zadania stoją przed architektem wnętrz, projektantem mebli, wystawiennikiem, które dałoby się wyczytać z założeń urbanistycznych i konkretyzujących je realizacji architektonicznych, powstających dziś. Mamy przecież „spójnie” dopełnić wyczytane z planów architektonicznych idee. Cel wspólny naszego działania – dobra przestrzeń, otaczająca człowieka, to tylko wygoda, czy coś więcej? Co wiemy o ludziach, dla których mamy projektować, z której są epoki? Dlaczego dla nich dzisiejsze domy są takie atrakcyjne, takie pociągające, bezpieczne i komfortowe.



Fot. 1. Ruiny Banku Polskiego
(fot. P. Jasionowski)



Fot. 2. Wieżowiec przy ul. Daniłowiczowskiej
(fot. P. Jasionowski)

Moja tożsamość ukształtowana przez miejsce (zdjęcie widok z okna – od lewej – ruiny Banku Polskiego – ostatniej Reduty Powstania Warszawskiego z 1944 r., wieża Zamku Królewskiego w Warszawie – po przeniesieniu rezydencji królewskiej z Krakowa 1609 – właściwie Zamek Królewski i nowoczesny wieżowiec z lat 60.). Szczęśliwie daje mi szeroką optykę widzenia uwarunkowań w ich historycznym aspekcie. Tożsamość, którą pielęgnuję w sobie, została ukształtowana nie tylko przez miejsce, to rodzice, nauczyciele, wykładowcy, którzy zadbali o moją identyfikację kulturową. Może łatwiej było wytrwać na wykładach z historii architektury, gdy mieszkało się w dobrze zaprojektowanym mieszkaniu, bloku i Le Corbusierowskim osiedlu? Skala była rzeczywiście ludzka we wszystkich aspektach, lecz z czasem rozwój polskiej motoryzacji zaczął zakłócać harmonię terenów zielonych, na korzyść nieekologicznej maszyny – samochodu z silnikiem spalinowym. Parkujące wszędzie samochody nie tylko blokowały wejście na klatkę schodową, nie pozwalały korzystać swobodnie z placu zabaw, budowały nową hierarchię społeczną i jak dotarło do mnie na studiach, były pełnym zaprzeczeniem idei przewietrzalności miasta i otwartych swobodnych przestrzeni. Teoria nie zdała egzaminu? Nie zmodyfikowano jej w porę? Zawsze należy najpierw analizować, a potem wskazywać *winowajcę*. Cofnijmy się do roku 1910 i z porzoborowej guberni warszawskiej przenieśmy się do Katalonii podzielonej na francuską i hiszpańską, do Barcelony, „gdzie Antonio Gaudi” zaprojektował narożny 8-kondygnacyjny budynek z dwoma wewnętrznymi dziedzińcami. Pod domem umieścił pierwszy w mieście podziemny garaż. (Casa Mila) [1] Gaudiego znamy z jego secesyjnych realizacji, dociekają konstrukcyjnych, a tu jeszcze dochodzi *funkcjonalność* projektu. Nasz ustawodawca poczekał prawie sto lat, żeby usankcjonować takie rozwiązanie w miejscach o gęstej zabudowie. W dawnych wiekach król wiedział, że jak da pozwolenie na założenie miasta na *prawie niemieckim* to będzie to z korzyścią dla wszystkich. Wracam do widoku z okna, w części dzieciństwa nie było tak idealnie, Zamek Królewski nie został odbudowany ze zniszczeń wojennych, nie pasował do nowego państwa robotników i chłopów. Miejsce zamkowej wieży było puste. Kiedy ruszyła odbudowa z pasją przyszłego architekta z kolegami wchodziliśmy na teren budowy, wrażenie robiły stiuki i złocenia w wykańczanych salach. Z zachwytem oglądaliśmy pracę artystów malujących plafony. Oczywiście w miarę postępu prac *wejść* było coraz trudniej. Komnaty pałacowe odzyskiwały swój przepych i stawały się obiektem państwowym, muzealnym, chronionym przed nieproszonymi gośćmi. Czasem kupię bilet i przejdę jeszcze raz przez Salę Rady z tronem królewskim, która obecnie w czasie koncertów, odczytów naukowych czy imprez okolicznościowych odpowiedniej rangi pełni poślednią rolę – zaplecza cateringowego i miejsca na stoiska promocyjne.

Opisałem budynek z lewej strony, ruiny Banku Polskiego, wspomniałem, że była to reduta w czasie walk w 1944 r. Ruiny stały niezagospodarowane długie lata. Mnie, młodemu Warszawiakowi

codziennie przypominały nieznany czas wojny, kilkuletniej niemieckiej okupacji, jak i tablice na ścianach wielu budynków, z napisem „Tu hitlerowcy w czasie wojny rozstrzelali tylu a tylu Polaków”. Nieznana i groźna wojna przyszła pod moje okno w całej filmowej otoczce. Zapomnianą przestrzeń ruin wypełniły płomienie, kłęby dymu i odgłos strzałów. W oświetleniu reflektorów, obiektyw kamery filmował atakujących powstańców. Padali zabici i ranni. Tego dnia nikt z mieszkańców bloku nie oglądał telewizji, wszyscy patrzyli przez okna.

Widoku z okna dopełniał wieżowiec, właściwie trzy zbudowane 20 lat po wojnie. Przestrzeń dla matek z dziećmi szybko zamieniła się w parking. Koniecznie muszę opisać jeszcze jedno miejsce zadające swym urokiem kłam o trudnościach obiektywnych. Niewidoczne z mojego okna kryło się za Trasą W-Z na podwórku podobnego osiedla, jak moje. Kiedy nastawała wiosna i zaczynały zielenić się drzewa i krzewy, dozorca sadził na klombach nowe kwiaty, a do ładnie wkomponowanego podzielonego kładką oczka wodnego wpuszczał złote karpie. Ta wizja innego, lepszego świata też odegrała istotną rolę w budowaniu mojej tożsamości. Ktoś tę przestrzeń wymyślił i otaczając klomby murkiem, uchronił je przed zamianą w dziki parking. Czy potrafię to wykorzystać, czy inni potrzebują mojej wiedzy? W chwilach wątpliwości sięgam po „Malarstwo Białego Człowieka” W. Łysiaka lub „Szukanie barbarzyńcy” filozofa Leszka Kołakowskiego. Europejska kultura i europejska filozofia, pozwalają trwale ugruntować tożsamość miejsca w sensie najogólniejszym, w szacunku dla humanizmu europejskiego, globalizacja zatracza już tę perspektywę.

Wracam do myśli przewodniej, dlaczego współczesne mieszkania są takie atrakcyjne? Są przecież zaczarowane ręką architekta i dekoratora i przedstawiane/reklamowane odbiorcy poprzez wizualizacje przestrzeni i wypełniających je domowych sprzętów i mebli. Jak łatwo naruszyć uczciwość zawodową, przenosząc punkt widzenia/obserwacji do mieszkania sąsiadów w celu uzyskania lepszego przestronniejszego widoku, podnoszącego w cudzysłowie walor naszego projektu. *Musimy* dotrzeć do naszego klienta, którego oko postrzega przestrzeń komfortową i pożądaną poprzez zdjęcia z reklam prasowych i billboardów, gdzie sedes, umywalka i wanna otoczone modnymi kafelkami zajmują całe wnętrze studia fotograficznego, bo taki jest wymóg ekspozycji dobrego zdjęcia. Trzydzieści czy czterdzieści metrów powierzchni upraszcza sprawę fotografowi, a odbiorcy koduje wzorzec przestrzennego ideału.

Reklama nie jest już dziś tylko środkiem do komercyjnego celu, jest już samoistnym faktem kulturowym, który odzwierciedla się wtórnym użyciem pojęć/ujęć reklamowych. Dobrym przykładem tego faktu jest hasło reklamowe jednego z producentów telewizorów, brzmi ono „moim ulubionym dziełem sztuki stał się ruchomy obraz”, intelektualną odpowiedzią świata sztuki może być obraz

artysty Pawła Susida z wkomponowanym tekstem „czasem aż boję się koledy, że na obrazy z telewizorem nie wygramy” (akryl-płótno 41x41 cm, 2000 r.). Obserwujemy świat reklamy jako lustro socjologicznej rzeczywistości, tak odkodujemy ich treści (produktu pożądanego, z którym nasi klienci się utożsamiają) Dla nas projektantów są to kolejne przesłanki do budowania *dobrego projektu*.

Wystarczy otworzyć dokumentację projektową na dowolnym rzucie/schemacie, aby odkryć, że poza funkcją resztę możemy odczytać *pomiędzy wierszami*. Kiedy przebrniemy przez etapy wizualizacji i makietowania, gdzie kolor, światło, materiał, budują nam klimat projektowanej przestrzeni, możemy sprawdzić, czy prawidłowo zinterpretowaliśmy dane wyjściowe do projektu. Badacze współczesności, antropolodzy i socjolodzy rozprawiają o nowych tendencjach w indywidualnym i społecznym postrzeganiu nas-projektantów, nas-użytkowników otoczenia, ich język badawczy koniecznie musi znaleźć przełożenie nowych tendencji na przestrzenne równoważniki, czasami na różnych poziomach technicznych i estetycznych. „Ścianki działowe, kształtujące przestrzeń biurową w każdym dziale są ruchome, co oznacza, że budynek może reagować na zmiany nieuniknione w miarę rozrostu firmy... W odczuciu Saarinena to ludzie wniosą kolor do tego budynku, a zewnątrz stanie się częścią wnętrza, stąd tak ograniczona kolorystyka” [3]. Skoro możemy uprawdopodobnić takie myślenie, musimy założyć tym samym, że projekt *niedokończony* też jest przemyślanym, dobrym projektem, a raczej przedsięwzięciem, gdzie projekt i realizacja, użytkowanie, spłoty się w jedno.

Pytania ewaluacyjne stawać się muszą kolejnymi wskazaniem dla projektanta. Nie każdy ma takie szczęście jak E. Saarinen, aby jego praca projektowa była pod kontrolą badawczą E. i M. Hall od samego początku do zamierzonego w czasie efektu, budowania i trwania całego przedsięwzięcia.

Badania nad „zamieszkiwaniem i komfortem” architektów wewnątrz muszą zainteresować pryncypialnie. Utwierdzamy się, że dalej bariery fizyczne i psychologiczne stanowią o podziałach w przestrzeni.

Podział na przestrzeń zbiorową/zewnętrzną i wewnętrzną/indywidualną nikogo nie zaskoczy nowatorstwem, lecz pomniejsza sieć związków i relacji przestrzennych i międzyludzkich sygnalizowaną ale nie stawianą na równi z funkcją, może stanowić zaskoczenie. Postmodernistyczne wyrażanie siebie daje naszym zleceniodawcom, inwestorom, możliwość kreowania nowych celów porządkującą przestrzeń. Oczywiście nie zawsze mniemanie o własnej kreatywności idzie w parze z jakością i nowatorstwem stawianych założeń projektowych. Codziennosc zmusza nas do uwypuklania in-

nych zagadnień jako priorytetowe. E. Hall (s. 45): „Ważne jest to, by uchronić klientów od ograniczeń narzuconych im przez ich własny ogląd z góry i upewnić się, że ich priorytety, odzwierciedlone w układzie przestrzennym, są tym, o co im rzeczywiście chodzi. Budynek komunikuje tak wiele rzeczy tak różnym ludziom na tak wielu poziomach, że niezwykle trudno jest mieć pewność, że ten skomplikowany proces został opisany adekwatnie”. (s. 44): „Architekt i klient muszą mieć pełną jasność tego, co będzie przedmiotem komunikatu, kiedy przyjdzie do rzeczy tak ważnych i odczuwalnych indywidualnie jak status i smak”. „W firmie Deere smak nie jest sprawą indywidualną, jest polityką firmy. Zarówno budynek, jak i jego wyposażenie są odzwierciedleniem polityki zespołowej” [3]. Na etapie planowania zespołem musi być inwestor i architekt. Czasami, gdy inwestor jest nie-instytucjonalny, nasz zleceniodawca po raz pierwszy styka się z problemami projektowymi, to projektant musi być dodatkowo trenerem, za chwilę zacznie się mecz, musimy się zgrać, wyjść na boisko i walczyć o najlepszą realizację. Doskonałą *zastoną dymną* są zawsze koszty realizacji. Czynniki ekonomiczne szybko i skutecznie sprowadza dyskusję z wysublimowanych, abstrakcyjnych założeń projektowych do prostego zrozumiałego (i nie do pokonania) konkretnego – ceny.

Zawsze jest jednak wyjątek od reguły. Przesłanki ekonomiczne mogą zniechęcić naszego klienta do zakupu różowej lodówki w Hongkongu i przetransportowaniu jej do Polski, jak też do pomalowania jej na różowo w lakierni, bo przecież straci gwarancję, to jeśli poruszymy aspekt bezpieczeństwa, natychmiast otworzymy dla naszego projektu nową *niewyczerpaną* linię kredytową.

„Komfort rozumiany jako ucieczka od zewnętrznego świata w domowe zacisze jest z historycznego punktu widzenia dość nową koncepcją”... „Dom, uwolniony od funkcji warsztatu pracy, mógł stać się centrum życia domowego, prywatnego, zamkniętego dla obcych, i zacząć pełnić rolę bezpiecznej, przytulnej twierdzy, w której można schronić się przed światem”... „Co więcej, uznając, że poszczególne wymiary komfortu nie są „obiektywne” ani uniwersalne, a komfort jako aspekt zamieszkiwania jest charakterystyczny przede wszystkim dla współczesności, trzeba pamiętać także o tym, by samego komfortu nie traktować jako koniecznego czy nieuchronnego aspektu zamieszkiwania, jako ideału, do którego powinniśmy dążyć wszyscy. Komfort można w pewnym stopniu traktować jako narzędzie kontroli czy jako element dyscyplinującego dyskursu” [4]. Komfort, równie trudno mierzalna estetyka i bezpieczeństwo, a właściwie jego poczucie, a nie pełna gwarancja, niech staną się elementami budującym antropologiczny model pożądanej przez nas współczesnych przestrzeni z naszego otoczenia w kategorii wnętrza, architektury, urbanistyki.

Poszukiwania komfortu nie zawsze kończą się sukcesem, we wspomnianej wcześniej pozycji badawczej małżeństwo Hallów też dostarcza nam przykłady *porażek* projektowych. Raz było to nie

dość dopracowane wewnątrz pod względem akustycznym, pływające dźwięki z innych pomieszczeń lub zbytne natężenie rozmów w jednym pomieszczeniu, dzielonym tylko niską ścianką na pracownicze moduły. Innym mankamentem było zmarginalizowanie przestrzeni dającej możliwość kontaktów nieformalnych, a korytarze i stołówka dostępna dla pracowników rotacyjnie nie spełniały takiej roli. Nowoczesność, postępująca informatyzacja nie zmieniły naszych charakterów, miejsce pracy dalej jest miejscem kontaktów międzyludzkich. Szkolny kolega, który pracował *przykuty* do biurka z komputerem w dużej międzynarodowej firmie, opowiadał, jak dział zarządzania personelem analizował straty czasu efektywnego pracy na flirt i sprawy osobiste, w wyniku czego pracownikom zezwolono, a właściwie nakazano aby te działania przechodziły przez sieć firmową, gdyż to pozwoli wymiernie zmniejszyć straty czasu pracy związanej z fizycznym przemieszczaniem się pracowników. Czas pokaże, czy i w każdej sytuacji musimy być trybami wielkiej maszyny, czy może większą zaletą jest kreatywność i innowacyjność. Zmierzyliśmy się w naszych poszukiwaniach komfortu z dyskomfortem pracowniczym. Poszukajmy zalet dyskomfortu, stresu, ścigania się z innymi w wynikach pracy, dowartościowywania się swoją pozycją zawodową. Może właśnie owe niedogodności wywołają w nas kreatywność i innowacyjność. Wyobrażam sobie biuro doskonałe, podobne realizacje zapewne już istnieją, ale dla naszych rozważań o założeniach projektowych zupełnie wystarczy wyobrażenie takiego biura. Tytani pracy w wygodnych fotelach jak unity dentystyczne drzemią w przytulnych klimatyzowanych wnętrzach, a głos petentów z za pancernej i dźwiękochłonnej szyby przetworzony przez syntezator zamiast drażliwych słów: „dawaj mi tu zaraz pieczątkę, zaspany nierobie, spieszę się do roboty!”, brzmi zawsze przyjaźnie i miło „szanowny urzędniku, przepraszam, że przerywam medytację, pokornie proszę o przystawienie pieczątki, którą tylko Pan/Pani dysponuje – błagam”.

Doświadczenia z pracy zawodowej dostarczają nam, projektantom, wielu interesujących spostrzeżeń. Rozmowy z inwestorami, kilkoma przypadkami podzielię się z Państwem, dają nam przecież pole do dokonania pewnych uogólnień. Przywracając cytaty o nieumiejętności posługiwania się rzutem/schematem i odnosząc go do znacznej rzeszy moich zlecniodawców mogę potwierdzić, że bez przeprowadzenia krótkiego szkolenia rozmowy były jałowe i kończyły się sentencją „o zaufaniu do projektanta”. Obserwacje własne i cytowane badania przypominają o pewnej *racjonalnej* metodzie pracy architekta, który nie wykonuje żadnego projektu wewnątrz, a jeśli ma powstać budynek, to tyle rysunków, ile potrzeba do uzyskania zgody na budowę. Koledzy i koleżanki odrzucają cały zbędny bagaż obróbki projektu wyniesiony z uczelni i odmierzając przestrzeń *stopkami* oraz przy pomocy gestykulacji rąk w przestrzeni realnej *kreślą* zręby projektu. Metoda obrazowania projektu w skali 1:1 pozwala włączyć kreatywność naszych klientów w nasz zamiar twórczy. Machając rękoma w pustej przestrzeni i pokazując, gdzie będzie ściana nieopatrznie możemy ćwierćkami zakreślonymi przez nasze ręce podsunąć pomysł zostawienia otworu drzwiowego zwieńczonego

łukiem. Gdyby po wykonaniu przez murarza naszej przykładowej ściany, otwór był zbyt niski albo w niezbyt wygodnym, niefunkcyjnym miejscu, zawsze można zrzucić winę na zleceniodawców: „mówiłem i pokazywałem, że do tego miejsca, a Pani pewnie, jak tłumaczyła murarzowi, przyszła w butach bez obcasów i dlatego jest za nisko” Ze względów czysto zawodowych nie praktykuję tej metody. Problem kontaktu z klientem na poziomie merytorycznym jest jak najbardziej wskazany, lecz nie zawsze możliwy. „Chociaż schematy mieszkań były dla mnie sporą pomocą podczas analizowania materiału, grały one mniejszą rolę, niż początkowo zakładałam, podczas samego wywiadu. (...). Poza tym, rozmawiając o układzie wnętrza, mieszkańcy nie odnosili się do schematu, ale oprowadzali mnie po mieszkaniu, co okazało się o wiele lepszym rozwiązaniem. (...) W większości jednak wypadków rola schematów jako materiałów pomocniczych w *photo-elicitation interview* okazała się niestety ograniczona”. [4].

Należałoby wywnioskować, iż metoda projektowania funkcjonalnego, w której rzut (schemat) jest fundamentalnym składnikiem dobrego projektu, ma swoją wadę – nie zapewnia dobrego kontaktu z inwestorem, który woli jakiegokolwiek odwołanie do konkretnego, jako prostsze w percepcji niż schemat, do przeczytania którego potrzebna jest wiedza zawodowa.

Emocje, potrzeba chwili może zburzyć całą koncepcję projektową, wypracowywaną dla osiągnięcia najlepszego projektu. Śmierć bliskiej osoby, czas żałoby nakładający się na realizację projektu wypracowywanego na inny, lepszy czas nie może zapewnić jednolitej wizji miejsca, teraz i po żałobie. Doświadczyłem takiego problemu, moja inwestorka zleciła mi projekt nowo zakupionego apartamentu z dużym salonem i otwartą kuchnią, miejsce mające integrować rodzinę po pracy i szkole. W trakcie ustalania funkcji i dopełniających *radosnych, pogodnych* detali, odpowiadających charakterom domowników i ich upodobaniom nie widziałem żadnego zagrożenia dla ostatecznej wizji projektu. Ciepła kolorystyka, apetyczny oranż szafek kuchennych, oliwkowe meble, złocista lakierowana drewniana podłoga i błyszczące mosiężne dodatki dopełniały całości. Inne wnętrza harmonijnie związane z salonem miały dobrane odpowiednie meble i kolory. Telefon, informacja, emocje, wszystko jest źle, wszystko trzeba zmienić, projekt jest nie do zaakceptowania. Konieczne jest natychmiastowe spotkanie – jadę. Czarne stroje moich rozmówców podkreślają powagę sytuacji. Katastrofa. Wszystko co dobre z dnia poprzedniego, dziś stało się naigraniem ze śmierci. Poodkręcane *złote* uchwyty od szafek, meble przykryte szarymi lnianymi pokrowcami jak włosienice. Szarość zamiast mnogości rozświetlonych halogenów. Mnóstwo pytań i brak oczekiwania na odpowiedź. Współczuję i zbieram *niechciane* akcesoria, chowam w dolnej szufladzie licząc, że ujrzą jeszcze światło dzienne przy innej radosnej okazji. Przypadek kolejny na podstawie doświadczeń własnych. Co zrobić, jak nasz klient ma wady ukryte? Profesjonalista rozmawia i dyskutuje z amatorem jak równy z równym, tak przecież można nazwać nasze rozmowy z inwe-

storami. Przypadek kolejny, ustaliłem już funkcję wnętrza, zaczynam przechodzić do kolorystyki mebli i ścian. Na rękę mojego rozmówcy dostrzegam markowy zegarek na soczysto-zielonym pasku, kontrastującym z jego elegancko skrojonym brązowym garniturem. Ponieważ jest to nasze kolejne spotkanie i trochę się *zaprzyjaźniliśmy*, pozwalam sobie zwrócić uwagę na ten fakt. „Jak to zielony? Zapytuje zdumiony rozmówca, przecież kupiłem brązowy!” Oblewam się potem i podejmuję się misji powiedzenia mojemu inwestorowi, że jest daltonistą i kolorystykę ustalę sam i powinien mi w tym względzie zaufać. Ilość przekuwa się czasami w jakość, przypadki to nieliczne, ale warto o nich wspomnieć, gdyż jak sądzę, ich liczba będzie progresywna w związku z coraz lepszym wykształceniem i z informatyzowaniem naszych zleciodawców. Estetyka i komfort projektowanego wnętrza zależna była od funkcji konkurencyjności z innym lokalem użytkowym (salon piękności) w najbliższej okolicy.

Z projektanta musiałem przeistoczyć się w detektywa, na koszt inwestora musiałem się uczesać, zrobić manikiur, opalić moje ciało w solarium. W czasie zabiegów miałem zbierać informacje o estetyce i komforcie, tak aby mój projekt prześcignął konkurencję. Zadanie karkołomne, zdaję sobie sprawę, że klientki konkurencji, mogą wybierać tamto miejsce, bo odpowiada ich gustom. Poznaję miejsce, ale nie poznaję gustów klientek. Nie wiem, ile z nich jest gotowych na zmianę salonu na inny *lepszy*, a ile jest związanych z miłą i sympatyczną obsługą. Niemniej jednak zadanie projektowe jest wzbogacone o nową przesłankę – konkurencyjność. Projekt jako część biznes-planu. Projekt wpisany w ciąg ekonomicznych zdarzeń i oceniany stopą zysku.

Zaprojektowałem kilka sklepów, ale chyba było to w czasach *niedoborów*, gdyż wtedy nikt nie pytał o konkurencję, wystarczyło mieć towar.

W końcu doświadczenie socjalizmu to też doświadczenie pewnej tożsamości, połowy kontynentu europejskiego (dla tłumacza na angielski: socjalizm – ustrój walczący z trudnościami nieznanymi w innych ustrojach). Europejska rzeczywistość dnia dzisiejszego, integracja Unii Europejskiej i wyzwania dla planistów i architektów to istota *zrównoważonego rozwoju regionów* i wskazanie dla nowego czynnika *spójności* – jak określa trzecia Karta Ateńska – Lizbona 2003. Sygnalizowałem już ten problem, jako poszukiwanie kontynuacji wnętrzarskiej przyjętych założeń urbanistycznych i architektonicznych. W poszukiwaniu interesującej nas *tożsamości* miejsca, najpierw odniosę się do naszych lokalnych polskich uwarunkowań zawartych w PPA z 2011 r. Wydanie własne SARP.

„Warto podkreślić, że kolejne robocze wersje projektu Polskiej Polityki Architektonicznej były konsekwentnie prezentowane w środowiskowych wydawnictwach oraz na stronach internetowych, tak więc jego opracowaniu towarzyszyła szeroka fachowa dyskusja, dzięki której zespół autorski mógł

rozważyć i w dużym stopniu uwzględnić przekazywane mu uwagi” [7]. Skoro tak zapewniają Władze stowarzyszenia, prezentowane zagadnienia i towarzyszące im wnioski powinny być miarodajne. Z ciekawości zajrzyjmy do tekstu źródłowego. „W oczekiwaniu na rozpoczęcie prac nad rządową wersją projektu Polskiej Polityki Architektonicznej, autorzy będą nadal promować przekazaną wersję dokumentu, w świadomości że – aby stał się on oficjalną polityką realizowaną przez Rząd RP – jego tekst wymaga dalszej dyskusji i wypracowania kompromisu, co do niektórych zawartych w obecnym projekcie sformułowań” [7]. Przecież to nic nowego, że projektanci oczekują zaprojektowania i ustawowego usankcjonowania swojej pracy, aby była stabilna i z korzyścią dla przyszłych pokoleń. Jeżeli architekci ustawią zawodową *poprzeczkę* wysoko, projektantom wewnątrz nie pozostanie nic innego, jak potroić wysiłki na swoim odcinku pracy, by sprostać wysublimowanym oczekiwaniom społecznym, niosąc ludziom wizję bezpieczeństwa, komfortu i estetyki. Przywołam teraz diagnozę przedstawiającą stan dzisiejszy. Ostrzegam, jest druzgocąca i tylko dla ludzi o mocnych nerwach. „Przejawem krytycznego stanu polskiej przestrzeni jest zjawisko narastającego chaosu funkcjonalnego i wizualnego, sprzecznego z wymogami rozwoju zrównoważonego, pogarszającego warunki życia obywateli”... „Zjawiska te są przyczyną degradacji narodowego dziedzictwa, krajobrazu kulturowego i przyrodniczego Polski, są zagrożeniem dla jej rozwoju”. [7] Tak opisana przestrzeń ma miazdzący wpływ na kształtowanie się tożsamości mieszkańców i ich oczekiwania estetyczne. Młodzi ludzie, kandydaci na architektów i projektantów, designerów i stylistów, widząc swoje otoczenie, czasami biernie akceptujące kolejne kiepskie ingerencje w przestrzeń i dlatego wyobrażają sobie pracę w tych zawodach jako miłą, dobrze płatną i niewymagającą specjalnego wysiłku. Możemy przecież skalkulować swoją pozycję zawodową w każdym dużym ośrodku miejskim ze strukturą akademicką przez wiele lat będzie występował niedobór mieszkań, nie dla studentów, dla absolwentów rozpoczynających karierę zawodową, w mniejszych aglomeracjach stan techniczny budynków wymusi ich rozbiórkę i konieczność budowy nowych obiektów. Pracy jest co niemiara i można ją sobie ułatwić zaniedbując niektóre aspekty dobrego projektowania. Powraca sentencja z Witruwiusza, cytowana przez drenujących problemy architektów i badaczy społecznych, jak np.: „Architekt mądry i utalentowany, ale przede wszystkim uczciwy” Beata Malinowska-Petelenz, Marcin Petelenz [6]. Wiele osób przywołuje je jak zaklęcie. Każdy ze swojego zawodowego punktu widzenia szuka recepty na poprawę zastanej sytuacji. Czas pokazuje, iż raz szala przechyla się ku mądrości, raz ku talentom, najtrudniej zweryfikować, kiedy ku uczciwości!

„Promocja kultury przestrzeni, w tym edukacji” [7] to dobre posunięcie, nie przyniesie natychmiastowej poprawy, ale w perspektywie czasowej należy spodziewać się trwałej poprawy naszego otoczenia. „Diagnoza: „stanu dzisiejszego” niski jest poziom świadomości i potrzeb związanych z wartościami przestrzennymi w społeczeństwie, w tym wśród elit politycznych i środowisk opinio-

twórczych. Wpływa to negatywnie na jakość legislacji oraz decyzje podejmowane przez uczestników procesów inwestycyjnych”. [7] zniknie, a proponowane rozwiązania, jak w punkcie 8.6: „Wsparcie twórczości i edukacji teorią, krytyką i debatą publiczną, świadome definiowanie i budowanie przestrzeni powinno mieć oparcie w teorii, krytyce oraz w debacie publicznej. Stowarzyszenie Architektów Polskich i Towarzystwo Urbanistów Polskich oraz Izba Architektów RP mogą służyć jako fora prezentacji twórczości, idei, poglądów oraz otwartej dyskusji” [7] staną się rzeczywistością trwale związaną z naszym życiem, przestrzenią naszych domów i miast, zapewniając nam *komfort, estetykę i bezpieczeństwo*.

Bezpieczeństwo – linia kredytowa otwarta. Można dużo wydać albo tylko grosz i uzyskać ten sam efekt. Wykorzystajmy zatem pracę badawczą znawców tego tematu i sprawdźmy, czego się boimy, co jest gwarantem nietykalności naszego mienia i nas samych? Dla kadry inżyniersko-technicznej bezpieczeństwo kojarzyć się będzie z ich zawodowymi umiejętnościami, bezpieczeństwem i higieną pracy, zabezpieczeniami ppoż, czujnikami gazu i dymu, monitoringiem. Bezpieczeństwo łączy się z trwałością budynku, wytrzymałością konstrukcji, odpornością na czynniki pogodowe itp. Nie znikają one z naszego pola widzenia. Może być także konflikt pomiędzy interesami bezpieczeństwa przeciwpożarowego i systemami ochrony mienia i życia, które spowalniają ruchliwość osób w danej strefie, by mieć czas na ich skontrolowanie. Teraz mówmy już o ulotnych wrażeniach. "Anonimowość jest tutaj kluczowym pojęciem (...) Jednym z jej aspektów jest pozbawienie spotkania anonimowego jakiegokolwiek przewidywalności. Nie wiedząc nic o biografii tej drugiej osoby, trudno jest przewidzieć jej działanie, zarówno w kategoriach umiejętności, jak i skłonności". (s. 130) "Ludzie mają wiele ról; typy celowego angażowania się w sytuacje, składające się na życie jednostki, nazywamy repertuarem. Wszystkie typy zaangażowania, zachodzącego między członkami większej jednostki, takiej jak społeczność i społeczeństwo, nazywamy jego inwentarzem ról" (s. 120) [2]. To, co nas przyciąga do miasta, poczucie anonimowości i swobody, jednocześnie jest naszym lustrzanym zagrożeniem. "Jednym ze skutków gęstości zaludnienia jest wykazywana przez mieszkańców miasta skłonność do orientowania się według oznaczeń wizualnych. Ponieważ mamy do czynienia z bliskim kontaktem fizycznym, lecz dużym dystansem w kontaktach społecznych, reagujemy raczej na mundur niż na człowieka" (s. 78) "Mieszkaniec miasta, wystawiony na jego heterogeniczność, przechodzący od kontaktu do kontaktu z różnymi jednostkami i grupami, a doświadczenie to przyczynia się do jego kosmopolityzmu i wyrafinowania. Nie ma grupy, w której lojalności nie byłyby podzielone. Kręgów, których jest uczestnikiem, nie można ustawić hierarchicznie czy koncentrycznie, lecz stykają się one, przecinają i nakładają na siebie na wiele sposobów. Zmiany pracy, dzielnic i zainteresowań, których mieszkaniec miasta doświadcza wielokrotnie w ciągu swojego życia, także powstrzymują go przed zbyt silnym zaangażowaniem w związki z innymi ludźmi. Pomimo jednak całej swej ruchliwości nie zyskuje on pełnego obrazu

złożoności własnej społeczności. W związku z tym pozostaje niepewny, co tak naprawdę leży w jego interesie, i podatny na siłę perswazji specjalistów od propagandy. Z tych właśnie powodów zachowania zbiorowe w mieście są zwykle nieprzewidywalne”. (s. 79) [2]. Specjaliści od propagandy, agencje public-relations doskonale znają nasze słabości, może nawet specjalnie potęgują w nas lęki? Bezpieczeństwo, którego pragniemy, to bezpieczeństwo *pod naszą kontrolą*. Jeżeli czynniki kontrolne są poza nami, już mniej ufnie odczytujemy nasze otoczenie. Potrzebujemy potwierdzeń i drogowskazów, natłok informacji przytłacza nas, jednocześnie boimy się, przynajmniej część z nas, że nie panujemy nad rzeczywistością i tym samym nad swoim bezpieczeństwem.

Gangi. Samo słowo już przeraża. ”W latach dwudziestych XX wieku w Chicago istniało zatrzęsienie organizacji o takich nazwach, jak: „Wiadra Krwi”, „Brudni Szejkwowie i Zawodzące Schaby”, czy „Twardziele”. Te i inne grupy chłopaków i młodych mężczyzn (często wraz z partnerkami) były tematem książki Ferderica M. Thrashera *The Gang*, (s. 48). „Jednak tym, co ostatecznie zmieniało taką grupę w gang, była reakcja sprzeciwu i potępienia ze strony otoczenia – gang był grupą konfliktową”. (s. 51) [2] Przyjmując taką definicję, stajemy się bezradni, ktoś podobny do nas jest zamaskowanym *niezasymilowanym* złoczyńcą. Problem naszego bezpieczeństwa, barier, jakie możemy zbudować dla jego osiągnięcia, jest iluzją. W dzisiejszym globalnym świecie, nie tylko gangster, ale jego polityczny odpowiednik – terrorysta zagraża nam niespodziewanie, przez to często skutecznie. Taką skuteczność może mieć osoba wtajemniczona, nasz współpracownik, osoba, której powierzyliśmy nasze bezpieczeństwo, ot znany projektantom, *czynnik ludzki*.

Stereotypowe rozumowanie sprawia, że widzimy wierzchołek problemu. „Znaczna część działalności gangu polegała na włóczeniu się po okolicy i poznawaniu świata”. „Zwykle była to grupa nastolatków. W miarę dorastania jej członkowie, jeśli nie porzucili gangu, stawali przed możliwością kilku wariantów dalszego rozwoju sytuacji. Gang mógł stać się tajnym stowarzyszeniem o rozbudowanej warstwie rytualnej, rozwijanej najwyraźniej pod wpływem dążenia do mistycznego dreszczu. Grupa taka najprawdopodobniej miałaby charakter pokojowy, wpisując się we wzorzec organizacji cieszących się prestiżem”... (s. 52) [2].

W tych stereotypach, których nie potrafimy przezwyciężyć, tkwi źródło naszych niepokojów. Gotowi jesteśmy stworzyć z naszego domu, mieszkania, twierdzą. Sami nałożymy na siebie areszt domowy, często osoby starsze wiekiem, powodowane troską o swoje bezpieczeństwo, tak właśnie izolują się od świata zewnętrznego. Takie zachowanie może spowodować wręcz zainteresowanie przestępców i wzmocnić ich pomysłowość. Chęć zdobycia cennych fantów przy jednym włamaniu jest kuszącą perspektywą. Podobna sytuacja dotyczy działań prewencyjnych w przestrzeni publicznej, np. niespodziewanie duża ilość policji może być traktowana jako wyzwanie, prowokacja, i być

przyczyną *odstresowania* w aktach wandalizmu. „Newman zasugerował, że obszary bezpiecznego budownictwa to nie tylko przestrzeń i budynki, ale również dobra gospodarka mieszkaniami i lokatorami, ich strukturą, w której mieszkańcy są zorganizowane w jednorodne grupy (np. według wieku i/lub stylu życia). Odniósł się on do tej grupy jako grupy 'zainteresowania', choć można uznać to za rodzaj getta”. [5]. Tworzenie takich enklaw może, jak wcześniej zauważono, przenosić problemy przemocy na zewnątrz. Wzmacniając własne bezpieczeństwo, zwiększamy ilość wykroczeń i przestępstw w okolicy.

Właściwie bezdyskusyjnie przyjmujemy *modernizm* za matkę i ojca wszelkiej nowoczesności, postmodernizm jako twórcze rozwinięcie, a gdzie jest architektoniczny i filozoficzny populizm pop-artu? Postmodernizm jako filozofia ponowoczesności stawia sprawę jasno, każdy wyraża siebie, każde wyrażanie siebie jest uprawnione z innymi, gdyż wyznawcy ponowoczesności odrzucili wszelkie idee wartościujące. Na horyzoncie rozwoju ludzkiej myśli nie jawi nam się teraz żadna dominanta. Każdy, a tym każdym może być architekt, widzi horyzont ze swojego właściwego poziomu, a my nie powinniśmy go pouczać, gdyż sami nie wiemy do końca, co i z jakiego punktu przestrzeni i wedle jakich hierarchii moglibyśmy zrobić. Tożsamość miejsca pozwala chaosowi myśli i potopowi bezładnych zdań wyrażających tylko moją i mnie zrozumiałą wizję świata zderzyć z innymi równie uprawnionymi myślami, również z poziomu antropologii i socjologii, które też ulegają pokusom wolności, ale jeszcze chwilę temu wyraźnie mówiły – człowiek w mieście, człowiek w świecie informacji szuka drogowskazu i autorytetu. To właśnie cudza myśl jest tańszym pieniądzem, wypierającym droższy. Tym droższym pieniądzem byłyby nasze doświadczenia w poszukiwaniu siebie (swojej idei). Dla wielu z nas reklama zupełnie zaspokaja nasze dążenie do poszukiwania jednoznacznych odpowiedzi i autorytetów. Proste przesłanie klasyfikujące coś jako lepsze, niezbędne dziś lub konieczne w przyszłości sprawia, że czujemy się bezpieczni. Hamilton, autor tytułowego kolażu (cytowanego w tytule i będącego jednocześnie tytułem mojej wypowiedzi) przedstawia nam właśnie taki wzorcowy świat zamieszkiwany przez przystojnych wysportowanych mężczyzn i powabne kobiety. Ulokowani w otoczeniu przedmiotów zapewniających komfort dnia codziennego, stają się ideałem mieszkańca i mieszkania, który jest dostępny na wyciągnięcie ręki i bez angażowania się w intelektualną „burzę mózgow”. Cieszymy się. Dyskutujemy. Bawmy się cudzymi myślami interpretując je po swojemu. To miłe uczucie – dostać w prezencie cały świat *myśli*.

Klasyka wzorców silnie podpowiada mi, aby pokusić się o próbę podsumowania, jeśli nie wszystkich wypowiedzianych wątków, które pragnąłem, aby stanowiły tło dla innych, tych wybranych. Komfort, bezpieczeństwo, estetyka są przyziemne i zrozumiałe. Mogą stanowić bezpieczne pole do dyskursu, więc i do podsumowania. Zakładam, że zgadzamy się, że oma-

wiane pojęcia też ulegają modyfikacjom w czasie, ale dla nas ten przedział czasowy jest krótki i zmiany są nieznaczne. Projektanci w służbie dobrej przestrzeni i potrzeb klienta szukają własnej drogi i drogowskazów. Część z tych *drugich*, dla wygody, reszta, dla potwierdzenia słuszności swoich dokonań. Zastanawiam się jak zakwalifikować proste projektowe działania. Przykładowo omówię projekt nakierowany na osobę z ułomnością fizyczną. Już takie ujęcie problemu przez pryzmat niepełnosprawności może podnieść temperaturę dyskusji, a znaleźliby się dyskutanci, dla których i dyskusja zakończyłaby się na tym problemie. Z odsieczą idą nam urzędnicy, którzy wszystkich ustawowo traktują z równością i poszanowaniem. Nie przyznają jednak dotacji na przyrząd rehabilitacyjny ani na dostosowanie przestrzeni do specyficznych potrzeb naszego przykładowego beneficjenta, dopóki z pieczętkami i zaświadczeniami nie udowodni im się, że jest się innym, kalekim, głuchym, ślepym. Oczywiście możliwe jest to po przejściu procedury ustalania *inności*. Proza życia. Kolejny krok na drodze projektowej to dokonanie pewnego wyboru, wydaje się – prostego. Komfort codziennego bytowania mojego klienta wymaga ingerencji w pewne standardy. Stan zdrowia i osiągnięty wiek właściwie wykluczają skuteczność dalszej rehabilitacji. Pozostaje zaprojektowanie przestrzeni wygodnej, ale dla tej i tylko tej osoby. Wszystko skrojone na miarę, dla wygody, nie dla poprawy stanu zdrowia. Estetyka, ale ta estetyka/dekoracyjność projektowa, dobrana w sposób indywidualny dla podniesienia samopoczucia. Nie mam nogi, ale mam pięknie w mieszkaniu. Nie mam nogi, ale moja proteza jest zrobiona na zamówienie. Jest jedyna na świecie i lepsza niż zwykłe nogi, takich zwykłych nóg są tysiące. Dowartościowanie używane zostało środkami zastępczymi. Rekompensata ułomności skłania do łatwiejszego pogodzenia się ze stanem faktycznym. Życie jest komfortowe, bezpieczne i przez to normalne. Szczęśliwie że piękno, które otacza mojego niepełnosprawnego jest również przez niego sfinansowane. Systemu ubezpieczeń społecznych nie stać jeszcze na taką rozrzutność. Nabywcę mojego projektu – stać. Na dzień dzisiejszy nie znajduję lepszego przypadku dla zobrazowania problemów, które wiążą w sobie estetykę i komfort, zahaczają o bezpieczeństwo, a niosą w sobie konieczność emocjonalnego stosunku do podjętego zadania. Zmuszony sytuacją zastanawiam się do jak licznych grona ludzi trafię ze swoim przesłaniem. Dla każdego uprawniona jest inna estetyka, również w sensie filozoficznym. Odbiorcami mojego projektu oprócz niepełnosprawnego zleceniodawcy będą wszyscy goście, ale i przygodny inkasent z elektrowni, listonosz, dawno niewidziana ciocia z innego miasta o staromodnym guście i ugruntowanej samoocenie. Ileż padnie opinii i ocen, słów zachwytu i utyskiwań na niewygodę, wygłaszanych przez tych całkowicie sprawnych, którzy spróbują zamieszkać kiedyś w tej przestrzeni, przestrzeni zdeformowanej innością poprzedniego lokatora. Kiedyś, w przyszłości, może badacze przeanalizują ten przypadek jako jeden z wielu w jakiejś ewaluacji albo specjalnie odnajdą go w archiwach.

Celowo analizuję *tożsamość miejsca* we wszystkich możliwych aspektach dystansując się od *etnograficznego* opisu, który też jest uprawnionym i podstawowym głosem w dyskusji, by uświadomić sobie przełomową nową jakość w cywilizacyjnym rozwoju człowieka. Ze strony architektów słyszymy o konieczności *nowej definicji miasta*. Futurystyczne projekty z zeszłego stulecia na naszych oczach zmieniają się w rzeczywistość. Obrotowe piętra wieżowców, mobilne dachy i solarne elewacje już istnieją, dlaczego nie są *elementem szczególnym* w moim otoczeniu? Dlaczego „perły” architektonicznej przeszłości to w Warszawie dzieło Lwa Rudniewa (Pałac Kultury i Nauki dawniej imienia Józefa Stalina) i eklektyczny pastisz założenia architektonicznego, czy też samej wielkości i rozmachu przestrzennego Donata Bramantego i Rafaela (Watykan – Bazylika św. Piotra), zobrazony w budowlu Bazyliki Licheńskiej, dalej są w centrum uwagi. O pierwszym pomniku zeszłej epoki wolę myśleć jako o dobrej szkole *chicagowskiej*. Ponowoczesność daje mi takie narzędzie. Dobra amerykańska architektura widziana oczami bratniego słowiańskiego architekta i wedle jego uznania okraszona *polskością*. O drugim dziele wolę pomyśleć tyle, że jeśli powstało w takiej formie, to o sto lat za późno. Jesteśmy zakotwiczeni w XIX i XX wieku. Nie doznaliśmy jeszcze *kosmicznego przeciążenia*, które pchnęłoby nas w trzecie tysiąclecie. Cóż, w procesie budowania nie wszystko zależy od projektanta, zleceniodawca, inwestor też musi mieć wyobraźnię, albo zaufać i kupić ją od architekta.

Drugie zakończenie, czyli „happy end”

Nadzieja albo wybrane wzorcowe mieszkania, wypełnione meblami i ludzkimi *pasjami*, są też wkoło nas. Niewidoczne z ulicy, trudniejsze do zidentyfikowania, ale są. Przestrzeń mojego mieszkania-pracowni pozwala przeżywać coraz to nowe stany emocjonalne w jednoczesnym niedosycie i twórczym spełnieniu. Obrazy, owoce mojej pracy odmieniają cyklicznie nastrój zaprojektowanego przeze mnie wnętrza. Ocalone rodzinne pamiątki, rzeczy zakupione w sklepie, wytwory innych projektantów, twórców, budują u innych poczucie wyjątkowych przestrzeni. Zbierane z pasją kolekcje, czasem skromne, ludowe wycinanki, maskotki, u innych bogato i z przepychem – stare grafiki, myśliwskie trofea, obrazy olejne współczesnych twórców. Mieszkańcy mojego miasta trzymają czasem na półkach mnóstwo książek, są tacy, którzy właśnie je napisali czy przetłumaczyli. Mieszkania rozbrzmiewają muzyką, tą z radia, Internetu, CD i tą własną wybrzmiałą najpierw w duszy artysty, zagraną na starym pianinie czy w pełnym instrumentów nowoczesnym studiu. Nawet miłośnicy trunków degustatorzy piwa, wina i wódki poszukują odpowiedzi na egzystencjalne pytania. Postmodernizm/ponowoczesność zakazuje strofować, zachęca i dopuszcza zatarg jako dyskusję bez nadziei na rozstrzygnięcie. Dyskutujmy tak, jak umiemy. Ja oddałem swój głos.

Bibliografia

- [1] Przewodnik *Wiedza i Życie* BARCELONA I KATALONIA Warszawa 2001, s.72.
- [2] Hannerz U. *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich* Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego Kraków 2006.
- [3] Hall M.R., Hall E.T. *Czwarty wymiar w architekturze. Studium o wpływie budynku na zachowanie człowieka* Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA Warszawa 2001.
- [4] Skowrońska M. „...*jak u siebie*”. *Zamieszkiwanie i komfort* <https://repozytorium.amu.edu.pl/jspui/bitstream/10593/1436/2/Marta%20Skowro%C5%84ska.%20DOKTORAT.pdf>.
- [5] Croucher K., Osborn S., Shaftoe H., Warren F. *Crime Prevention Through Housing Design*, E & F N SPON An imprint of Chapman & Hall London 1991.
- [6] Malinowska-Petelenz B., Petelenz M. *Architekt mądry i utalentowany, ale przede wszystkim uczciwy*. Biblioteka Cyfrowa Politechniki Krakowskiej.
- [7] Polska Polityka Architektoniczna – Stowarzyszenie Architektów Polskich, Polska Rada Architektury, Towarzystwo Urbanistów Polskich, Izba Architektów RP wyd II, Warszawa 2011.
- [8] Susid P. *Czasem aż boję się, koledzy, że na obrazy z telewizorem nie wygramy* (akryl-płótno 41x41 cm), 2000.

SANATORIUM DŁUSKICH DLA PIERSIOWO CHORYCH JAKO PIERWSZY KROK W ROZWOJU KOŚCIELISKA

JOLANTA KAPECKA-WALCZAK

Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania, Warszawa, ul. Wawelska 14;
jolanta@kapecka.pl

SANATORIUM DŁUSKICH IN KOŚCIELISKO

Abstract

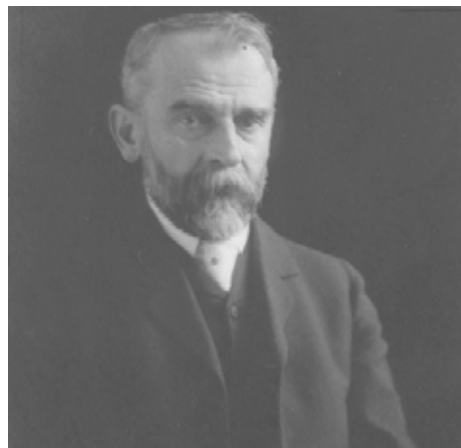
Sanatorium Dłuskich is unique architectural landmark. It's location was determined by it's function. The paper points to the extraordinary professionalism of the creators in which they approached the Environment, defining it's place of origin, object which began a new chapter in the history of Kościelisko. Thus, a simple conclusion: this a special landmark in the environment, defining it's identity. Word –Sanatorium Dłuskich calls to mind-Kościelisko.

Streszczenie

Sanatorium Dłuskich to wyjątkowy obiekt architektoniczny. Jego funkcja określiła wybór miejsca posadowienia. Referat wskazuje na niezwykle profesjonalizm twórców tej placówki w podejściu do zagadnienia, którego się podjęli. Jednocześnie mamy typowy przykład obiektu łączącego się trwale z miejscem powstania. Obiektu, który rozpoczął nowy rozdział w historii rozwoju Kościeliska. Stąd prosty wniosek: jest to szczególny element w otoczeniu, określający jego tożsamość. Kiedy przywołamy nazwę Sanatorium Dłuskich, wywoła skojarzenie – Kościelisko.



Fot. 1. Bronisława Dłuska



Fot. 2. Kazimierz Dłuski

WSTĘP

Celem opracowania jest uporządkowanie historii słynnego sanatorium wybudowanego w 1902 roku w Kościelisku. Przybliżenie okoliczności powstania tej placówki i przypomnienie nazwisk osób zaangażowanych w to przedsięwzięcie powoduje szersze spojrzenie na dzisiejszy Wojskowy Dom Wypoczynkowy w Kościelisku. Historia tego obiektu wyraźnie dzieli się na 5 okresów, a możemy stwierdzić, że obecnie zaczyna się szósty. Sanatorium Dłuskich funkcjonowało od 1902 roku do 1928. Wykupione przez Ministerstwo Spraw Wojskowych w 1928, rozpoczęło istnienie Sanatorium Wojskowego i Wojskowego Garnizonu Zakopane do wybuchu II wojny światowej w 1939 roku. Wybuch II wojny światowej spowodował konieczność ewakuacji placówki na tereny Polski wschodniej, do Białokrynicy pod Krzemieniec. Załoga zginęła z rozkazu przywódców Armii Czerwonej, z wyjątkiem zastępcy dowódcy garnizonu lekarza kapitana Włodzimierza Czernego. Od 1939 roku Niemcy przejęli teren, początkowo zostawiając sanatorium. Wreszcie zorganizowali w Kościelisku szpital wojskowy dla niemieckich rekonwalescentów. Czasy powojenne przyniosły przejście obiektu na własność Ludowego Wojska Polskiego. Zostało ono przekształcone w placówkę wypoczynkową dla wojskowych i ich rodzin. Po tzw. transformacji ustrojowej w Polsce WDW zmienił status prawny, pozostając w rękach Spółki Wojskowej z o.o. Prowadzi ogólnie dostępną działalność wypoczynkową, konferencyjną, jako Wojskowy Zespół Wypoczynkowy, mając ku temu świetnie przygotowane zaplecze konferencyjne.

Kwerenda w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, udowodniła mi, że opracowanie wyżej wymienionych faktów historycznych związanych z Sanatorium Dłuskich możliwe jest tylko w publikacji książkowej. Na potrzeby referatu warto wyodrębnić okoliczności związane z powstaniem obiektu jako szczególnej placówki z kościeliską tożsamością.

KOŚCIELISKO

1. Syntetyczna historia

Wieś pięknie położona na południowych zboczach Gubałówki, składająca się z 21 osiedli oddzielonych potokami i niewielkimi obszarami leśnymi. Kiedyś osiedla zwano polanami, a nazwa wywodziła się od wykarczowanego lasu dla wypasu bydła i budowy szałasów. Karczowanie lasów odbywało się w dolinach, od rzeki w stronę zbocza góry. Z biegiem czasu osiedlano się w tych miejscach, budując gazdówki. Przypuszcza się, że przed XV wiekiem mogli tu docierać pasterze z owcami z terenów Szarflar, Waksmundu i Klikuszowej.

W XVI wieku powstał Witów i Dzianisz [1], które wspólnie z Kościeliskiem od 1994 roku stanowią Gminę Kościelisko. W rodowodzie tych terenów istnieje działalność górnicza. Pierwsze informacje pochodzą z XV wieku jako wzmianki o kopalni kruszców. W Dolinie Starorobociańskiej, Dolinie Małej Łąki i na zboczach Ornaku w XVIII w. prowadzono prace górnicze, wydobywając niewielkie ilości srebra i miedzi. W Dolinie Kościeliskiej działały dwie huty, tartak i młyn [1]. Hutę Kościeliską zamknięto w 1841 roku. Natomiast rudę żelaza wydobywaną w Masywie Ornaku transportowano tzw. Droga Żelazną do Kuźnic, gdzie istniała największa w Galicji, zatrudniająca 1600 robotników Huta Kuźnicka. Droga Żelazna, czyli dzisiejsza Droga pod Reglami, najpopularniejszy szlak spacerowy łączący Zakopane z Kościeliskiem i Chochołowem. Szlak, z którego, od Kuźnic idąc, możemy wejść do wszystkich przepięknych dolinek, przecinających pas regli, na Chochołowskiej kończąc.

„Kościelisko jest wsią pochodzenia pasterskiego, położoną na obszarze dawnego szałasnictwa, gdzie mieszkańcy okolicznych wsi stopniowo wyrabiali polany”, pisze Mieczysław Jasiński w niedawno wydanej publikacji pt.: „KOŚCIELISKO. Zarys rozwoju miejscowości do roku 1918” (s. 43). Dalej analizuje proces powstawania poszczególnych polan i podaje daty ukazania się wzmianek o nich, wraz z nazwami, które przetrwały do dzisiaj, np.: Blachówka – 1623, Palenica – 1669, Rysulówka – 1687, Butorów – 1692, Szeligówka – 1693. Wydaje się, że z końcem XVIII wieku proces powstawania zarysów dzisiejszych polan Kościeliska zakończył się. Dokumenty z pierwszej połowy XIX wieku wskazują na przynależność tych wsi do gminy Zakopane [1]. We wspomnianej publikacji pana Mieczysława Jasińskiego znajdziemy dokładne analizy dokumentów ze wskazaniem nazwisk mieszkańców, ich

dobytku, wykazy zgonów i narodzin. Tak odczytujemy użytkowników Polan w 1820 roku (s. 61), założycieli starych rodów góralskich: Błachutów, Bukowskich, Gaśieniców, Janików, Kapłonów, Karpie-li, Krzeptowskich, Matejów, Marusarzy, Molków, Nędzów, Obrochtów, Pitoniów, Rysulów, Stopków, Szeligów, Tylków, Tyrałów.

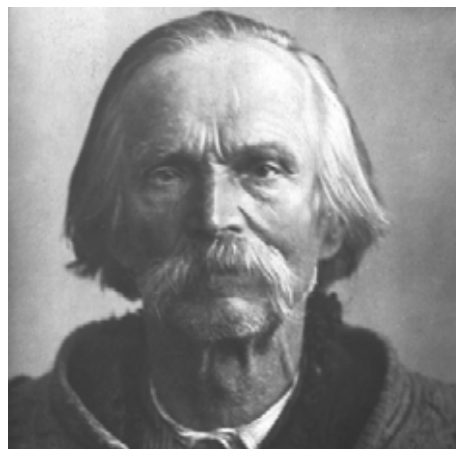
Może to właśnie oni pomagali królowi Janowi Kazimierzowi uciekać przez góry przed szwedzką po-żogą. Nazwiska znajomo brzmiące kojarzą się natychmiast ze strojem góralskim i Tatrami. Kiedy o skojarzeniach mowa, to słynny Janosik Nędza-Litmanowski, sprawiedliwy zbójnik, przeniósł do le-gendy Kościelisko, stając się bohaterem powieści Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Niejeden sekun-dował Janosikowi w odbieraniu złota bogaczom i cieszył się, kiedy biednym rozdawał.

Z sympatią wspominamy też legendarnego, pięknego i krzepkiego górala, którego młodość w zbójo-waniu mijała, a kiedy doktor Chałubiński (1820-1889) pod Tatrami nastał, oczarował go i przywiązał do siebie niewidzialnym powrozem. W sercu Witkacego, syna Stanisława Witkiewicza, też zostawił odcisk swej góralskiej wolności i mądrości. Non omnis moriar – chce się powiedzieć.

Nie można nie wspomnieć o Bartusiu Obrochcie stawianym na czele zrośniętych z Tatrami w niepo-dzielną całość przewodników tatrzańskich. Bartuś, którego skrzypki takie dźwięki wydawały, że oczarowały Karola Szymanowskiego i Ignacego Paderewskiego. Stąd, z Kościeliska wyszła w świat ma-drość ludowa: WOLNY JAK ORZEŁ, MĄDRY JAK SOWA, PRACOWITY JAK MRÓWKA.



Fot. 3. Sabala z Witkacym – negatyw szklany



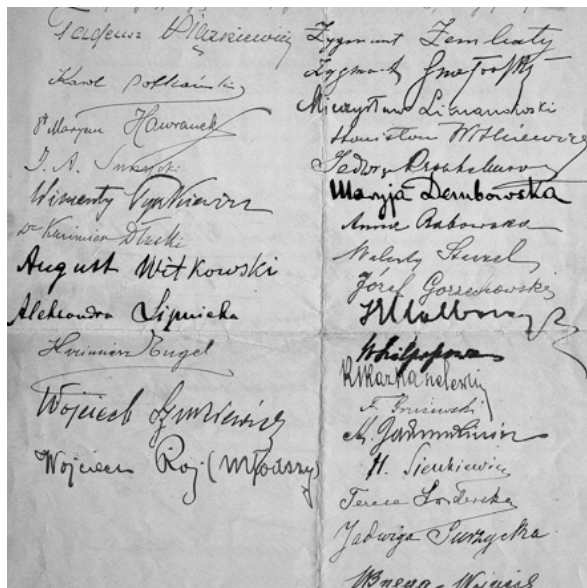
Fot. 4. Bartuś Obrochta

1.2. Wspólnie z Zakopanem

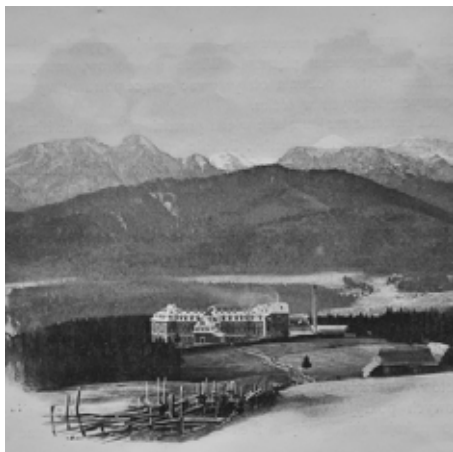
Rok 1889 to rok wykupu ziem zakopiańskich przez hr. Władysława Zamojskiego (1853-1924), który wspierał finansowo wiele inicjatyw gospodarczych. Wybudował Bazar Polski, sfinansował wielką wystawę polskich producentów. Z jego inicjatywy powstała Chrześcijańska Spółka Handlowa. Włączył się w działalność Towarzystwa Zaliczkowego propagującego tanie kredyty i uczącego oszczędności. Wyraził zgodę na przyłączenie sieci wodociągowej do dworskiego wodociągu, aby zmniejszyć koszty budowy w Zakopanem. W latach 1889-1924 hr. Władysław Zamojski był największym pracodawcą dając pracę w papierni, tartaku, we dworze, gdzie między innymi utrzymywał 30-osobową Straż Ogniową. Był członkiem wielu stowarzyszeń: Towarzystwa Tatrzańskiego, Towarzystwa Muzeum Tatrzańskiego, Towarzystwa Biblioteki Publicznej, Towarzystwa Muzycznego, Towarzystwa Zaliczkowego i Towarzystwa Szkoły Ludowej, wspierał je finansowo i materialnie. Stefan Zeromski po śmierci hrabiego napisał, że przez całe życie hołdował jednej zasadzie: „Polska jest w niewoli, jest uboga, przeto mnie nie stać, mnie nie wolno zmarnować jednego jej grosza”. Hr. Władysław Zamojski cały swój majątek, w postaci Fundacji Zakłady Kórnickie w 1924 roku oddał Państwu Polskiemu. Ten fakt rozwiął wszelkie spekulacje związane z działalnością tego niezwykle i czasami kontrowersyjnego człowieka.

W 1899 roku ruszyła kolej łącząca Zakopane z Chabówką i droga do Krakowa była otwarta, bo Chabówka–Kraków działała już od 1884 roku [2]. Zgłębiając dokumenty, opracowania, prasę z przełomu dwóch stuleci XIX i XX, w Zakopanem nie sposób nie zwrócić uwagi na entuzjazm tamtych Polaków, którzy usilnie pracowali dla podniesienia swoich kwalifikacji, studiując na wielu uczelniach w Europie. Często cierpieli wielkie niedostatki, żeby rozwijać swoje zainteresowania. Jednocześnie szerokie horyzonty, które zawsze otwierają się z pomnażaną wiedzą, powodowały myślenie i działanie na rzecz drugiego człowieka i kraju. Wolność i dobro dla wielu były naczelnym mottem działania i choć nie brakowało poważnych sporów, to w konsekwencji cel był jeden. Przykładem są np. hr. Władysław Zamojski i ksiądz Kazimierz Kaszelewski. Dzisiaj odczytujemy z dokumentów, że obaj działali na rzecz kraju z wielkim poświęceniem. Ksiądz Kazimierz Kaszelewski, dokończywszy budowę kościoła Świętej Rodziny w Zakopanem, urządził nowy cmentarz i założył ochronkę dla dzieci. Prowadząc bardzo aktywne życie społeczne przeniósł się do Kościeliska. Tu z jego inicjatywy powstał na Szeligówce kościół pod wezwaniem św. Kazimierza, plebania i cmentarz. Śliczny drewniany kościółek zaprojektowany przez ucznia Witkiewicza, Eugeniusza Wesołowskiego sfinansowali mieszkańcy Kościeliska. Poświęcony w 1916 roku przez ks K. Kaszelewskiego, którego znamy jako inicjatora postawienia krzyża na Giewoncie.

Przełom XIX i XX wieku to czas zmian, to okres rozwoju Zakopanego jako uzdrowiska, w którym powstaje kilka sanatoriów. Praktykę lekarską prowadzi wielu znakomitych lekarzy.



Fot. 5. Autografy 8 maja 1900 roku



Fot. 6. Elewacja północna, 1902 r.



Fot. 7. Elewacja południowa, 1902 r.

Sława Zakopanego jako Stacji Klimatycznej to zasługa wcześniejszej działalności dr. Tytusa Chałubińskiego (1820-1889), o którym prof. Zbigniew Wójcik pisze „Był przede wszystkim doskonałym lekarzem, pracując bez tchu dla rozwoju nauki, dla dobra człowieka. Nie szczędził swojego czasu innym i pozostał w pamięci współczesnych jako wielki społecznik”.

W powyższej atmosferze zawiązuje się Akcyjne Towarzystwo i w styczniu 1899 roku kupuje w Kościelisku teren od rodziny Bukowskich pod budowę sanatorium. Udział finansowy w tym przedsięwzięciu wzięły osoby światłe, wykształcone i otwarte na przekształcanie rzeczywistości, chętne do przekazania własnych pieniędzy na cele dobra publicznego. Władysław Florkiewicz (1834-1902) lekarz, „współdziałał w tworzeniu sanatorium przeciwgruźliczego w Kościelisku i wchodził w skład jego rady nadzorczej”. [3] Henryk Sienkiewicz (1846-1916), którego pierwsza żona zmarła na suchoty, aktywnie przez całe życie wspierał walkę z gruźlicą. Brunon Abakanowicz (1852-1900) pochodził z Wilkomierza, ze szlacheckiej polskiej rodziny o korzeniach tatarskich, polski matematyk i elektronik, wynalazca o międzynarodowej sławie, bardzo bliski przyjaciel Henryka Sienkiewicza.

Nietrudno było go namówić do wsparcia tej światłej inicjatywy. Maria Skłodowska-Curie (1867-1934) z otrzymanej nagrody Nobla pożyczyła Dłuskim 20 tys. franków na wykończenie sanatorium. Józef Skłodowski (1863-1937), brat Marii i Bronisławy Dłuskiej, lekarz, prezes Towarzystwa Lekarskiego Warszawskiego wspierał realizację w Kościelisku. Ignacy Paderewski (1860-1941) wielkiego formatu osobowość, wsparł finansowo rozmaite inicjatywy. Działał na rzecz Polski na całym świecie, upominając się o niepodległość, później został premierem Rządu Polskiego, był mediatorem w trudnych sytuacjach politycznych w okresie międzywojennym. Umarł w Stanach Zjednoczonych szukając pomocy dla Polski po wybuchu II wojny światowej. Rada nadzorcza powierzyła kierownictwo sanatorium dr. Kazimierzowi Dłuskiemu (1855-1930) [4], który zjednał wymienione osoby do starań o budowę tego obiektu. Oczywiście wspierała go bardzo aktywnie żona, Bronisława Dłuska z domu Skłodowska, również lekarz.

SANATORIUM DŁUSKICH

2.1. Doktor Kazimierz Dłuski – lekarz, naukowiec, społecznik, dyplomata

„Niez mordowany krzewiciel polskości. Walkę z caratem rozpoczął Dłuski już w gimnazjum i nie zaprzestał jej aż do uzyskania przez Polskę niepodległości, za co wielokrotnie szykanowany i represjonowany” – pisze o doktorze pan Jan Dziuba [4]. Rzeczywiście umiłowanie kraju otwarcie głosi, za co ambasada rosyjska w Paryżu uniemożliwia mu karierę dyplomatyczną, o której marzył (ukończył studia dyplomatyczne). Poglądy patriotyczne powodują też dystans części środowiska socjalistyczne-

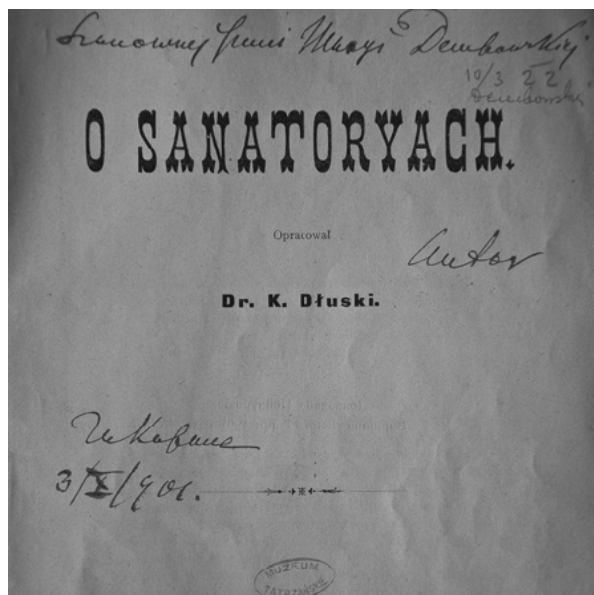
go w Szwajcarii za jego krytykę walk politycznych. Zostaje posądzony o poglądy anarchistyczne. Po wróciwszy do kraju osiedlił się w Galicji, potem w Zakopanem i poświęcił medycynie, co zmniejszyło jego aktywność w ruchu socjalistycznym. Niemniej jednak przyjaźnił się z Borysem Wigiliem i kiedy Lenin został uwięziony w Nowym Targu, w sierpniu 1914 roku, zabiegał o jego uwolnienie wspólnie z Kasproviczem. Dr Dłuski – niez mordowany społecznik, jeden z założycieli TOPR-u i jego pierwszy prezes (1910-1919). Udzielał się w sprawie budowy murowanego gmachu Muzeum Tatrzańskiego. W latach 1912-20 był prezesem Tow. Muzeum Tatrzańskiego. Wspierał finansowo i był przewodniczącym Sekcji Przyrodniczej Towarzystwa Tatrzańskiego. W 1919 roku Naczelnik Państwa Józef Piłsudski oddelegowuje dra Dłuskiego do składu Komitetu Narodowego Polskiego na Konferencję pokojową w Wersalu. Po powrocie małżeństwo Bronisława i Kazimierz Dłuscy zamieszkali w Warszawie i poświęcili się medycynie, działając bardzo aktywnie społecznie.

„Długo przygotowywana sprawa budowy uzdrowiska dla chorych na piersi weszła w tych dniach dzięki zabiegom dra Dłuskiego na drogę urzeczywistnienia. (...) Jak dalece sprawa ta budzi zajęcie nawet wśród góralskiej ludności, dowodzi tego przyjęcie, jakie zgotowali górale przybyłym na zgromadzenie uczestnikom. (...) wójt Kościelik, Rysula, powitał przybywających przemową, z której przebiła zrozumienie sprawy, radość i wdzięczność ludności, która oceniając doniosłość instytucji, widzi także własną z powstaniem jej korzyść – donosił 'Kurier Warszawski', pisze pan Mieczysław Jasiński (s. 182). Doktor Dłuski bardzo gruntownie przygotował się do tej realizacji, będąc absolwentem paryskich nauk medycznych, wywiózł z Francji i Szwajcarii wiele obserwacji oraz doświadczeń w tej kwestii. Szczególnie wobec dzisiejszej rzeczywistości, unikatowe wydają się rozważania naukowe w rozprawie pt. 'O sanatoriach', wydanej w Warszawie w 1901 roku. Budynek sanatorium zaprojektowany przez Wandalina Beringera ukończono w 1902 roku. Był bardzo dużym obiektem w stosunku do ówczesnej zabudowy Kościeliska i nieprzypadkowo usytuowanym. Można przypuszczać, że dr Kazimierz Dłuski miał decydujący wpływ na zdefiniowanie tego obiektu. Dowody do postawienia takiej tezy znajdujemy we wspomnianej rozprawie naukowej. Analiza klimatu: 'Rozrzedzenie powietrza, wpływając bezpośrednio na sam proces oddychania, zwiększa wentylację płuc i powołuje do czynnej akcji najbardziej bierne ich części, przyspiesza i wzmacnia czynność serca, i w ten sposób wpływa dodatnio na te narządy. (...)'

Polemizując z kolegami z Europy Zachodniej uznaje prymat górskiego klimatu. „(...) sanatoria położone w górach, wykazują większy stosunkowo procent ustępowania gorączki, (...) Wiadomo zaś jaką ważną rolę odgrywa słońce przy leczeniu świeżym powietrzem, bądź przez bakterobójcze właściwości swych promieni, bądź przez wpływy natury bio-chemicznej, bliżej jeszcze nie zbadane (...) Gdzie chodzi o zasadniczą kwestię czystego powietrza, tam na pierwszym miejscu stoi zasada: budować sanatoria z dala od wszelkich ognisk zanieczyszczenia lub zakażenia powietrza”. W dalszej części rozwa-

żań dr Dłuski wskazuje: „Pierwsze miejsce należy się wystawie budynku. Ze względu na rolę światła powinna być południowa,(...) stosownie do panujących (...) wiatrów, być nieco pochyloną na wschód lub na zachód (...). Ze względu na rodzaje wiatrów charakterystycznych dla danej miejscowości 'koniecznym jest zasłonięcie zakładu przez góry i lasy' i dobrze służy 'lekkie załamanie fasady na dwóch końcach'. Dalej kilka zdań o terenie, który musi być suchy, z nieznacznym spadkiem dla ułatwienia odprowadzania wód, z ładnym widokiem jako bardzo ważnym elementem wpływającym na zdrowie pacjenta. W dalszej części kwestie związane z codzienną higieną, dbanie o źródło czystej wody, odprowadzanie nieczystości i odpadów. Dr Dłuski zadziwia skrupulatnością w powyższych analizach. Sposób narracji ukazuje nie tylko lekarza świetnie wykształconego, ale humanistę łączącego różne dziedziny wiedzy. 'Chyba zbyt często zaznaczać (...) że stawianie pieców winno być wykluczone. Pozostaje więc centralne ogrzewanie (...) parą o niskim ciśnieniu'. Światło wewnątrz budynku musi być 'zbliżone do światła dziennego, nie razić zbyt mocno, nie powodować zanieczyszczenia powietrza, zaś samo urządzenie powinno być bezpieczne'. Wewnątrz budynku układ pokoi dla chorych przewidziany jest tylko od południa i częściowo od południowego wschodu.

Północna część to tylko komunikacja w postaci szerokiego korytarza, dobrze oświetlonego.



Fot. 8. Rozprawa dr. K. Dłuskiego



Fot. 9. Wnętrze jadalni

W informatorze wydanym w 1902 roku czytamy: „Na parterze znajdują się: wielki przedsionek, szatnie, biura, mieszkania dla urzędników i służby. Pokoje przeznaczone dla chorych umieszczone są na I, II, III i IV piętrze. Jest ich 76. Z nich kilkanaście na 2 osoby. Te ostatnie mają 100-120 metrów sześć. pojemności, jednoosobowe zaś 55-70. Pokoje posiadają własną wentylację (...) Ze względu na spokój chorych pokoje mają podwójne drzwi (...) Całe umeblowanie wykonane według umyślnych wzorów i nadaje się do radykalnej dezynfekcji.(...) Gmach posiada własną kanalizację, wodociągi z zimną i gorącą wodą na wszystkich piętrach, dzwonki elektryczne, wewnętrzne telefony i tuby. Telefon łączący Zakład z Zakopanem, wreszcie telefon i poczta na miejscu (...) Zakład przyjmuje chorych na gruźlicę w pierwszych jej stadiach, następnie tzw. profilaktyków, tj. osoby usposobione dziecięcznie lub skłonne do gruźlicy (...) Nasza metoda lecznicza (...) stworzona przez Brehmera, jest klimatyczno-hygieniczno-dyetetyczna (...) stałe używanie powietrza górskiego w czasie przechadzek po ścieżkach parku o pewnej stałej pochyłości, lub spoczywanie na wygodnym leżaku. W ten sposób chory może oddychać zbawiennem górskim i leśnem powietrzem. Drugim najważniejszym czynnikiem kuracyjnym jest obfita, zdrowa i wykwinna kuchnia, umożliwiająca wzmoczone odżywianie chorych (...) W celu uodpornienia organizmu odpowiednich chorych i dla zahartowania ich, używa się zabiegów wodoleczniczych (...) Wskazane zabiegi chirurgiczne odbywają się w Zakładzie we wzorowo urządzonej sali operacyjnej.

2.2. Placówka naukowa o pięknych wnętrzach

Dr Kazimierz Dłuski kierował Sanatorium 16 lat. W tym czasie funkcjonowało ono jako placówka medyczna i naukowa. Był to bardzo nowoczesnie wyposażony obiekt z wysoko wykwalifikowaną kadrą medyczną prowadzącą badania naukowe, związane z trudną do pokonania w tamtych czasach chorobą, jaką była gruźlica. Sanatorium w Kościelisku, w myśl rozważań dr. Dłuskiego, oprócz pięknych widoków z okien pokoi dla rekonwalescentów, miało piękne wnętrza. W procesie zdrowienia duże znaczenie przypisuje się obcowaniu z pięknem, które radując duszę miało stymulować organizm do zdrowienia. Do dnia dzisiejszego nie zachowało się nic z tamtego wystroju wnętrz, a istniejąca niewielka dokumentacja wskazuje na bogate realizacje. Autorami projektów byli Karol Frycz, Henryk Uziębło, Jan Rembowski (1879-1923), Wojciech Brzega. W XIV zeszycie Sztuki Stosowanej z 1910 roku, wydawnictwa Polska Sztuka Stosowana w Krakowie, znajdziemy kilkanaście zdjęć dokumentujących wnętrza Sanatorium w Kościelisku. Robią wrażenie solidnej elegancji przełomu wieków. Dowiadujemy się, że zdjęcia wykonane zostały przez Zakład Fotograficzny A. Pawlikowskiego w Krakowie. Umeblowanie do czytelnicy, salonu i salonu muzycznego dostarczył zakład Józefa Sperlinga z Krakowa. Meble wykonane na zamówienie, według projektów artystów. W czytelnicy polichromię, boazerie, obramienia okien i drzwi, skrzydło drzwiowe i meble projektował Karol Frycz (1877-1963) malarz, scenograf i reżyser teatralny. Należy wybrać się do Jamy Michalika w Krakowie czy zobaczyć



Fot. 10, 11. Biblioteka, projekt Karola Frycza



Fot. 12, 13. Biblioteka, projekt Karola Frycza



Fot. 14, 15. Salon muzyczny, projekt H. Uziembły



Fot. 16, 17. Salon, projekt J. Rembowskiego



Fot. 18, 19, Salon, projekt J. Rembowskiego

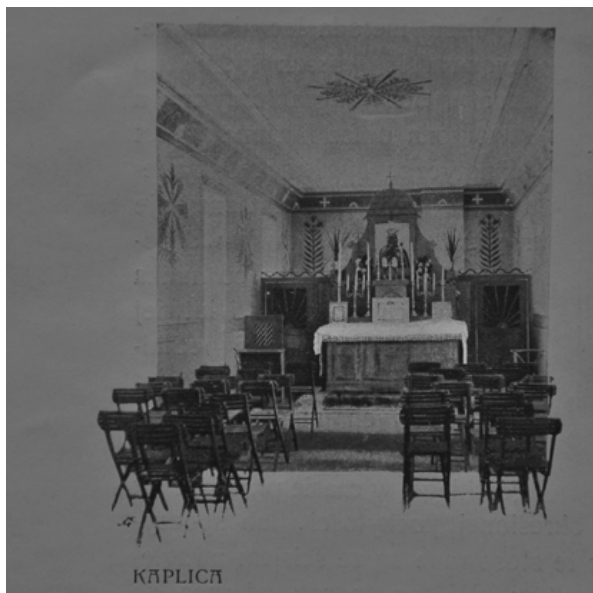


Fot. 20, 21. Klatka schodowa, lampa, projekt J. Rembowskiego

kaplicę Matki Boskiej Różancowej w Sandomierzu, nazywaną perłą polskiej secesji, żeby uzmysłowić sobie, jak mogła wyglądać biblioteka w Sanatorium Dłuskich. Nawet czarno-białe fotografie wskazują, jak reprezentacyjne było to wnętrze.

W salonie muzycznym stolik kawowy, fotele tapicerowane, krzesła tapicerowane, salonowa kanapa, przeszklona serwantka to projekty Henryka Uziembły (1879-1949) malarza, grafika i projektanta, autora 20 witraży w sanatorium [5], jednego z założycieli Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana (1901).

Zestaw mebli w dużym salonie to projekt Jana Rembowskiego. Tu też widzimy na ścianach bogatą polichromię również projektu Jana Rembowskiego. Muzeum Tatrzańskie otrzymało w prezencie lampę sufitową z piękną czaszą ze szkła ciętego. Lampa ta wisi w muzealnym przedsionku i wiadomo tylko, że jest związana z małżeństwem Bronisławy i Kazimierza Dłuskich. Po zapoznaniu się z omawianymi wyżej zdjęciami, można przypuszczać, że autorem projektu tej lampy był Jan Rembowski, ponieważ w podobnym charakterze zaprojektowana lampa była w sanatorium w klatce schodowej. Autorem projektu klatki schodowej jest również Jan Rembowski.



Fot. 22. Kaplica, autor nieznany



Fot. 23. Izba góralska, projekt i wykonanie W. Brzegi

Portiernię i izbę góralską projektował i wykonał Wojciech Brzega (1872-1941), rzeźbiarz, pisarz, działacz społeczny. Można zaryzykować stwierdzenie, że był pierwszym wykształconym góraliem w dziedzinie sztuki. Wolny słuchacz trzyletnich studiów rzeźby w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie, potem studiował w Monachium i Paryżu. Współpracował ze Stanisławem Witkiewiczem jako wykonawca niektórych jego projektów. Nauczał też w zakopiańskiej Szkole Przemysłu Drzewnego. W Kościelisku w kościele parafialnym, nad prezbiterium znajdujemy Chrystusa Ukrzyżowanego autorstwa Wojciecha Brzegi. Jest to niezwykle dzieło, podobnie jak ciało Chrystusa złożone do grobu. Znajduje się również w tym kościele.

Nie udało się ustalić nazwiska projektanta modernistycznej kaplicy, która znajdowała się na drugim piętrze, nad salą jadalną. Po II wojnie światowej zamieniono ją na salę telewizyjną, a podczas generalnej przebudowy zupełnie zlikwidowano.

Pani Barbara Tondos słusznie zauważa: „Spokojna architektura gmachu sanatorium i modernistyczne wytworne wyposażenie wzbudziły zdumiewająco nikły odzew wśród krytyków. Można przypuszczać, że zbyt wiele działało się wtedy w centrach, by zwrócono uwagę na wybitne dzieło powstałe w kościeliskim lesie. Architektura słusznie nie została zakwalifikowana jako zakopiańska realizacja 'w murze' (...) Twórcy wnętrza, z wyjątkiem Brzegi, nie tyle nawiązywali do stylu, ile do lokalnej sztuki, wprowadzając przetworzone w duchu regionalistycznego nurtu modernizmu motywy góralskie i zakopiańskie, dążąc raczej do uzyskania sielskiego nastroju. I tak motywu parzenicy używali bodaj wszyscy autorzy. Jan Rembowski stosował rozetę cyrhlicę, a Karol Frycz – wschód słońca. Bogatym zestawem stylowo zakopiańskich motywów posługiwał się naturalnie Wojciech Brzega”. [5 – s. 102].

W 1907 roku w lesie obok sanatorium wybudowano modrzewiowy domek, którego projekt przypisywany jest Stanisławowi Witkiewiczowi. Dom zwano dyrektorówką. Gościł on również siostrę Bronisławę, Marię Słodowską-Curie.

„Dyrektorówka” zawierała kolekcję dzieł sztuki ludowej z różnych regionów. „Wnętrze zdobiły sosręby, których autorstwo można z dużym prawdopodobieństwem przypisać Wojciechowi Brzedze”. [5] Historia obu obiektów, sanatorium i domku modrzewiowego, była ciekawa i bogata. Nie sposób przedstawić jej w formie referatu. W 1928 roku obiekt zakupiło Ministerstwo Spraw Wojskowych. W czasie wojny urzędowała w budynku armia Niemiec hitlerowskich. Załoga polska musiała ewakuować sanatorium do Białokrynicy, pod Krzemieniec, gdzie prawie wszyscy zginęli, część w Katyniu. Po II wojnie światowej zrujnowany obiekt przeszedł w posiadanie Ludowego Wojska Polskiego.

Fotografie

Autorem wykadrowanych reprodukcji jest J. Kapecka-Walczak.

Materiały źródłowe pochodzą ze zbiorów Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem.

Bibliografia

- [1] Jasiński M.: *KOŚCIELISKO. Zarys rozwoju miejscowości do roku 1918*. ARP-Zakopane 2012.
- [2] Wójcik Z.: *Tytus Chałubiński i jego legenda*. Tytus Chałubiński TATRY. Muzeum Okręgowe w Radomiu; Tarzański Park Narodowy;1995.
- [3] Długolecka L., Pinkwart M.: *ZAKOPANE. Przewodnik historyczny*; Wydawnictwo PTTK, Warszawa 1988.
- [4] Jan Jerzy Dziuba: *Wojskowy Zespół Wypoczynkowy – Zakopane 1948-1998*.
- [5] Barbara Tondos: *Styl zakopiański i zakopiańszczyzna*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich-Wydawnictwo Wrocław 2009.
- [6] Szucka A. M.: *Moje Kościelisko*. Lublin1993.
- [7] Kroh A.: *Tatry i Podhale*. Wydawnictwo Dolnośląskie.Wrocław 2002.
- [8] Pinkwart M.: *Przewodnik po Zakopanem*. Wydawnictwo Sport i Turystyka.Warszawa 1992.
- [9] Błaszczyk-Żurowska H.: *Kultura ludowa Podhala.Muzeum Tatrzańskie*. Zakopane 2003.
- [10] Wszeteczka F.: *SANATORYUM dla piersiowo chorych w Zakopanem*. Przegląd Techniczny. Nr 41. Warszawa, 30 wrzesień (13 paźdz.)1900 r. Zbiory Muzeum Tatrzańskie.
- [11] Dr Kazimierz Dłuski: *O Sanatoriach*. Druk F. Csernaka, Krakowskie-Przedmieście Nr 60.Warszawa.1901. Zbiory Muzeum Tatrzańskie.
- [12] Informator – rozkładówka: *Sanatorium dla piersiowych w Zakopanem pod kierunkiem Dra Kazimierza Dłuskiego*. Nakładem Sanatorium w Zakopanem. Kraków 1902. Zbiory Muzeum Tatrzańskie.

- [13] Informator albumowy: *SANATORYUM dla chorych piersiowych pod kierunkiem Dra K. Dłuskiego*. ZAKOPANE. drukarnia W.L. Anczyca. Kraków 1902. Zbiory Muzeum Tatrzańskie.
- [14] Dokument erekcyjny: *Akt erekcyjny Związku Przyjaciół Zakopanego z dn. 8 maja 1900*. Zbiory Muzeum Tatrzańskie.
- [15] *Sztuka Stosowana*. Wydawnictwo Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie. Zesz. XIV. 1910. Zbiory Muzeum Tatrzańskie.

ZESPÓŁ WNĘTRZ URBANISTYCZNYCH UL FRETA
I RYNKU NOWEGO MIASTA W WARSZAWIE
JAKO „ELEMENT SZCZEGÓLNY W OTOCZENIU”

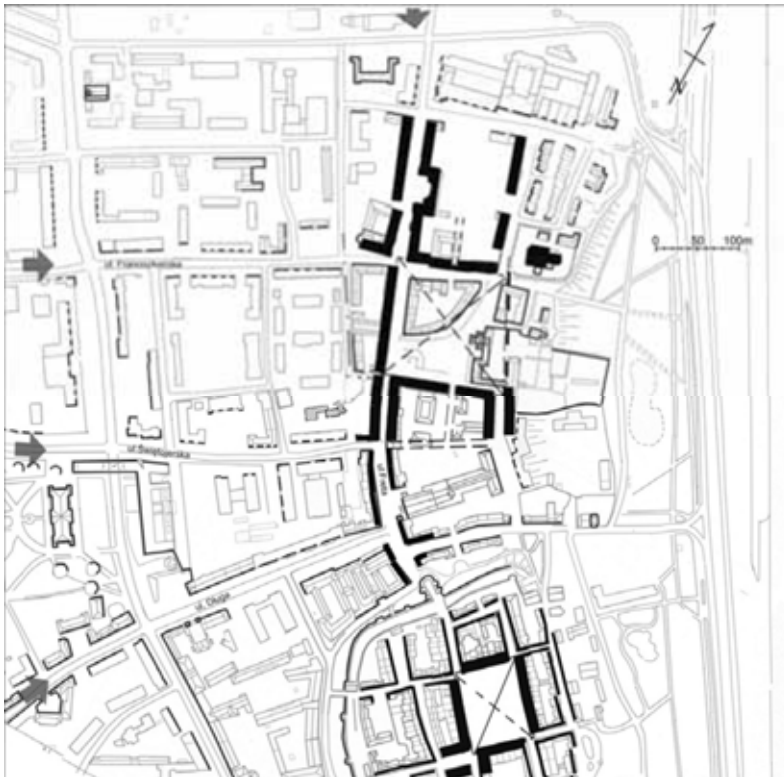
EDWARD KOŁAKOWSKI

Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania, Warszawa, ul. Wawelska 14

Aby stwierdzić, jakie znaczenie dla mieszkańców ma ciekawe wnętrze placu lub ulicy, nie trzeba prowadzić długich analiz, wystarczy udać się do kilku miejsc w Warszawie i sprawdzić liczbę osób przebywających tam w letnie popołudnie.

To „głosowanie nogami” niech będzie wskazówką, jakie przykłady powinny stanowić inspirację tworzenia ustaleń planistycznych dotyczących kształtowania estetyki przestrzeni publicznej.

Jednym z takich miejsc jest ulica Freta na Nowym Mieście w Warszawie, gdzie czasami trudno przycisnąć się przez tłum spacerowiczów w sytuacji, kiedy zaledwie kilka metrów obok można swobodnie poruszać się na bardziej otwartej przestrzeni.



Ryc. 1. Porównanie wielkości Rynku Starego i Nowego Miasta



Ryc. 2. Rynek Nowego Miasta
– dominanta kościoła św. Kazimierza



Ryc. 3. Pierwsza wzmianka o Nowym Mieście
– dokument z 1408 r. (w zbiorach AGAD 1*)

Niedawno, w 2008 roku z obchodziliśmy symboliczną sześćsetną rocznicę powstania Nowego Miasta w Warszawie. Od 1408 r. Nowe Miasto wyłączone zostało spod jurysdykcji wójta Starej Warszawy.

Nowe Miasto posiadało własny samorząd oraz odrębne prawo lokacyjne (chełmińskie) i charakteryzowało się odmiennym unikatowym kształtem przestrzeni uliczek i placyków.

Stare Miasto, którego układ doskonale znamy, nosi znamiona realizacji wg pewnego zamysłu charakterystycznego dla „lokacji na prawie niemieckim”, gdzie Rynek stał się „elementem krystalizującym plan” (1**) uliczek w układzie szachownicowym zakończonych w obrysie granicy murów obronnych.

Nowe Miasto w Warszawie ma zupełnie inny wyraz przestrzenny wynikający z zaplanowanego, a zarazem spontanicznego kształtowania się miasta jako części dawnego traktu z Czerska do Zakroczymia.

„Elementem krystalizującym plan”, a więc czynnikiem, który miał wpływ na sposób kształtowania się przestrzeni sąsiedniej w polu oddziaływania, stała się tu „ulica lokacyjna Freta, która pod względem historycznym składała się z dwóch członów. Szeroka część, od strony Barbakanu była przedmieściem Starego Miasta, natomiast od skrzyżowania z ul. Świętojerską, odcinek przewężony, stanowił już element nowego miasta lokacyjnego.

Malowniczy przebieg tej ulicy, linie zabudowy, forma i charakter elewacji, wpisał się do warunków terenowych oraz na nawarstwiający się proces wznoszenia kolejno budynków drewnianych, następnie kamienic, które pojawiały się między znaczącymi ośrodkami życia miejskiego istniejącymi w okresie wcześniejszym.

Układ ten jest również wynikiem stosunków administracyjnych i własnościowych Nowego Miasta. (Istniał spór terytorialny jurysdykcji z konkurencyjnym sąsiadem). Zamierzenie planistyczne, zbliżone do układu szachownicowego na nowym terenie, nie do końca zostało zrealizowane ze względu na przeprowadzane modyfikacje pod wpływem realizacji dużych obiektów, na które nie było już miejsca na Starym Mieście (np. lokalizacja zakonów oraz rezydencji spowodowała zanik kilku uliczek).

Ale dzięki temu powstała uniktowa przestrzeń.

Tak więc Staromiejski Zespół Urbanistyczny Nowego Miasta w Warszawie różni się bardziej miękkim układem od Starego Miasta, przez co stanowi dopełnienie pod względem odbioru wizualnego, ciągu całego Traktu Królewskiego.

Odnoszę wrażenie, że ten układ kompozycji urbanistycznej ulicy Freta przez długi okres nie był w pełni doceniany, mimo, że stanowi polski przykład kształtowania przestrzeni publicznej o charakterze historycznym i moim zdaniem we wszelkich propozycjach planistycznych powinien być traktowany jako podmiot z podporządkowanym 'obszarem grawitacji', a nie jako atrakcja turystyczna leżąca na uboczu.

Wprawdzie nie grozi nam całkowite pomijanie opieki nad zabytkami, ale ze względu na brak odpowiednich ustaleń istnieje realne zagrożenie utraty wartości urbanistycznych. Niedowartościowanie tej części miasta, może skutkować złą polityką działalności inwestycyjnej, samorządowej i gospodarczej, w tym również brakiem odpowiednich środków finansowych na eksploatację i prowadzenie remontów. To wszystko odbije się negatywnie na substancji zabytkowej.

ZAGADNIENIE KOMPOZYCJI URBANISTYCZNEJ NA TLE KRÓTKIEJ HISTORII UL. FRETA

Ulica pojawia się w dokumentach w pierwszej połowie XV wieku.

Istnieje kilka interpretacji wg różnych źródeł, nazwy ulicy – np. że pochodzi ona od starołacińskiego słowa 'freth' – 'pastwisko', wg innych wersji nazwa pochodzi od łacińskiego słowa 'freta' (po łacinie 'błota') (5**)

Można sobie wyobrazić, że na szlaku, biegnącym z Czerska i Zakroczymia, przed wjazdem do bramy średniowiecznego miasta, znajdowała się przestrzeń – ugór, który służył jako plac targowy ('Frettha Novaitas Civitais' – Ugór Nowomiejski).

Ale również ulica ta przez dłuższy czas nie była wybrukowana, w związku z tym można zgodzić się z interpretacją nazwy pochodzącej od błotnistej nawierzchni.

Do dziś na terenie Starego i Nowego Miasta w Warszawie występuje problem podskórnych cieków wodnych, co oznacza, że w przeszłości mogło być więcej problemów z odwodnieniem. Bruk położono w połowie XVIII w. i być może wybrukowanie ulicy z błotnistym podłożem, stanowiło pewien problem techniczny.

Na rzucie rysunku dzisiejszej linii zabudowy, można odczytać kształtowanie się w czasie malowniczej kompozycji urbanistycznej.

Charakterystyczna jest zmienność przestrzeni, znajdującej się na planie lekkiego łuku. Jak wspominałem, tuż za dzisiejszym nowo odrestaurowanym Barbakanem jako przedłużenie ul. Nowomiejskiej istnieje część szeroka, a od skrzyżowania z ulicą Świętojerską do Rynku Nowego Miasta występuje przewężenie (od ul. Świętojerskiej zaczynało się lokowane Nowe Miasto).

Część szersza jest oczywiście wynikiem funkcji, jaką spełniała sama ulica-plac 'przedmieścia' o charakterze targowym i powstającej tu zabudowy drewnianej (karczmy, łaźnie, szynki itp.). Należy zwrócić uwagę, że ta część ulicy jest nie tylko szersza, ale na planie występuje widoczny łuk linii zabudowy. Stanowi to, obok większej bliskości z miastem średniowiecznym, potwierdzenie istnienia kształtowania się wcześniejszego układu, być może, poprzez modyfikacje zabudowy na tym odcinku.

Pozostała część ulicy wytyczona na przełomie XIV-XV charakteryzuje się, ze względów oczywistych, bardziej prostymi odcinkami linii zabudowy z wyjątkiem północno-zachodniej pierzei Rynku Nowego

Miasta, kwartału pomiędzy ulicami Freta i Kościelną, ale jak wiadomo, ta część powstała w późniejszym okresie, wypełniając przestrzeń zbyt rozległego, wytyczonego wcześniej rynku

Mamy do czynienia ze złożonym 'elementem krystalizującym plan' (1**) w postaci sprzężonych elementów: kreowanego Rynku Nowego Miasta i poszczególnych odcinków ulicy. Jak już wspomniałem, w XVI wieku wewnątrz ulicy tworzyły elewacje zabudowy drewnianej, ale istniał również początek budowy budynków murowanych ('Giełda kupiecka – Freta nr 1'). Część drewnianej zabudowy uległa zniszczeniu podczas pożaru w połowie XVI wieku. Po odbudowie charakter zabudowy stawał się coraz bardziej zwarty, ale sąsiedztwo z miastem średniowiecznym naraziło znaczną część istniejącej zabudowy na zburzenie przez Szwedów podczas wojny w latach 1655-57.. (Rejon przed murami stał się przedpołem ostrzału). W XVIII wieku ul. Freta przeżywała swój rozkwit. Wybrukowano ulicę, która stała się ważną wielofunkcyjną przestrzenią handlową. Obok sklepów mieściły się tu karczmy, winiarnie, pracownie złotnicze, tkackie, a także 'atelier' malarskie.

Występująca murowana zabudowa miała już zwarty charakter. Inwestorami byli zamożni mieszczaństwo – kupcy i rzemieślnicy.

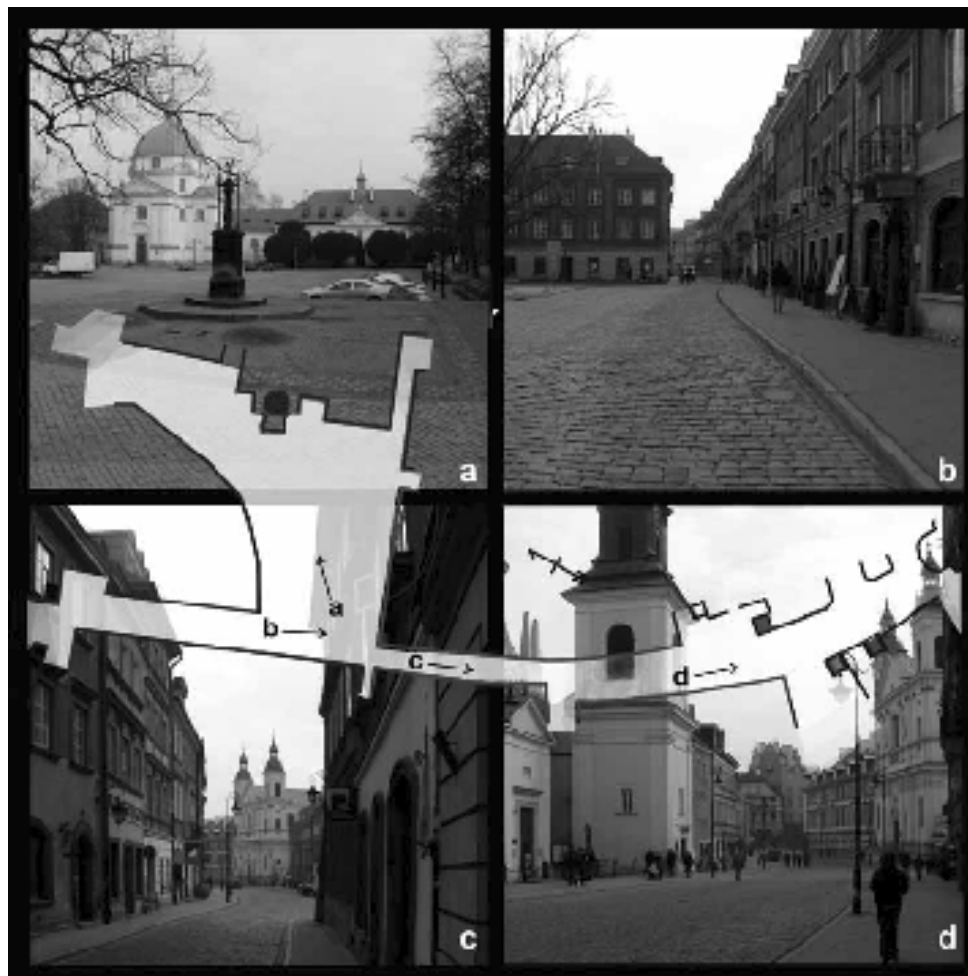
Na początku XIX wieku ulica była zamieszkała także przez środowisko prawników z racji bliskiego sąsiedztwa Sądu Najwyższego. Ulica nabierała zatem dużego znaczenia i odgrywała znaczącą rolę dla miasta.

W związku z tym została poddana naturalnemu procesowi intensyfikacji zabudowy poprzez realizację oficyn w podwórkach oraz nadbudowy w kilku miejscach o 3, 4 (Freta 27), a nawet 5 kondygnacji. Te ostatnie działania powodowane chęcią maksymalnego wykorzystania działki, w kilku przypadkach wprowadziły element dysharmonizujący odbiór wizualny. W związku z tym podczas powojennej odbudowy, słusznie zrezygnowano w tym zakresie z wiernego odtworzenia przedwojennego stanu. Niestety tym pozytywnym posunięciom towarzyszyły również redukcje i uproszczenia wynikające z czynników ekonomicznych i politycznych.

Okres po Powstaniu Listopadowym zapoczątkował zmiany wyglądu ulicy. Pod koniec XIX w. większość mieszkańców stanowiła już ludność robotnicza i rzemieślnicza. Początek XX wieku przyniósł niestety zubożenie okolicy, do której napłynęła biedniejsza część społeczeństwa, w tym również skromna część ubogiej ludności żydowskiej. Część substancji ulegała rozebraniu i następował proces wymiany istniejącej zabudowy na proste domy czynszowe, powstawały małe sklepiki i zakłady rzemieślników. W czasie wojny w pewnym okresie okolice ulicy w części były włączone przez okupanta do granic Getta (co upamiętnione zostało obecnie między innymi na ul. Świętojerskiej i na ro-

gu Freta – Franciszkańska w postaci 'rysunku posadzki' oraz tablicy informacyjnej na północnej elewacji narożnej kamienicy.

Niezwykła malowniczość tej ulicy podkreślona jest dominantami, wież istniejących kościołów od strony południowej.



Ryc. 4. Ciąg ulicy Freta w kierunku południowym

DOMINANTY URBANISTYCZNE NA UL. FRETA

Na Nowym Mieście w Warszawie, jednym z najstarszych, jest kościół pod wezwaniem Świętego Ducha – oo. Paulinów przy ulicy Nowomiejskiej, który w obecnym kształcie istnieje po przebudowie. Obok kościoła św. Ducha, po przeciwnej stronie, znaczącym elementem kompozycji urbanistycznej jest powstająca etapami bryła kościoła pod wezwaniem św. Jacka Odrowąża. – oo. Dominikanów (1603 r.), a szczególnie dzwonnica (1717-9 prawdopodobnie autorstwa arch. Jana Chrzyciela Ceroniego).

Zarówno wieża dzwonnicy tego kościoła, jak i wieże św. Ducha stanowią dominanty wnętrza urbanistycznego, całej ulicy pod względem wysokościowym.

Charakterystyczne dla tego układu są również proporcje bryły i podziały poziome dominant, wyróżniających się w stosunku do podziałów otaczających kamienic. Podziały te stanowią harmonijną kompozycję, a linie i płaszczyzny prowadzące kamienic są oprawą dla dominant.



Ryc. 5. Fragmenty planów Warszawy z 1779 r, 1794 (zbiory AGAD 1*) porównanie patrz ryc 1 wklejony fragment kościół św. Jerzego z panoramy Warszawy Jana Jerzego Feyge – (Z. Bieniecki 'Obraz Warszawy z 1701 r. w rysunkach Jana Jerzego Feyge')

W tym samym czasie co kościół św. Ducha, powstał również nie istniejący dziś, św. Jerzego, (o którym pisałem wcześniej – pierwsza połowa XIV w). Należy nadmienić, że ten kościółek początkowo

drewniany, a od 1454 r. podobnie, jak i zabudowania klasztorne, murowany, w stylu gotyckim, przynależał do Opactwa Kanoników Regularnych w Czerwińsku.

Na pierwszy rzut oka, relikty kościoła św. Jerzego położone są w pewnym oddaleniu od dawnego szlaku prowadzącego do Zakroczymia i Czerska.

Jeżeli analizując plan, przedłużymy lekko zakrzywioną linię zabudowy początkowego odcinka, południowo-wschodniej pierzei, poszerzonej części Freta, której kształt wiąże się z początkami powstania tego zespołu, okaże się, że ta odległość mogła być dużo mniejsza, a kościół nie był lokowany na uboczu szlaku.



Ryc. 6. Ciąg ulicy Freta w kierunku północnym (w głębi 'Kamienica Fontany')

I rzeczywiście tak było – reliktem dawnego szlaku jest północny odcinek ul. Koźlej.

Po wytyczeniu nowych ulic i wypełnieniu kwartału zabudową, główną funkcję zespołu przejęła ul. Freta, a Koźla przekształciła się w ulicę o charakterze zaplecзовym i utraciła dawne znaczenie – fragmentu ważnego szlaku komunikacyjnego na Mazowszu, stając się jedynie wewnętrzną drogą dojazdowo-gospodarczą. Ciekawe pod względem historycznym jest zakończenie tej ulicy skręcającej pod kątem prostym w kierunku Rynku. Ten unikalny, przebieg kończący się znacznym przewężeniem, poszerzonym o zachowane dziś przejście w podcieniach Freta 27 w kierunku Rynku, spowodowany był wypełnieniem tkanką urbanistyczną przestrzeni ciągnącej się do ul. Świętojerskiej (późniejsze oficyny kamienic Freta 17-27 oraz teren i zabudowania przykościelne).

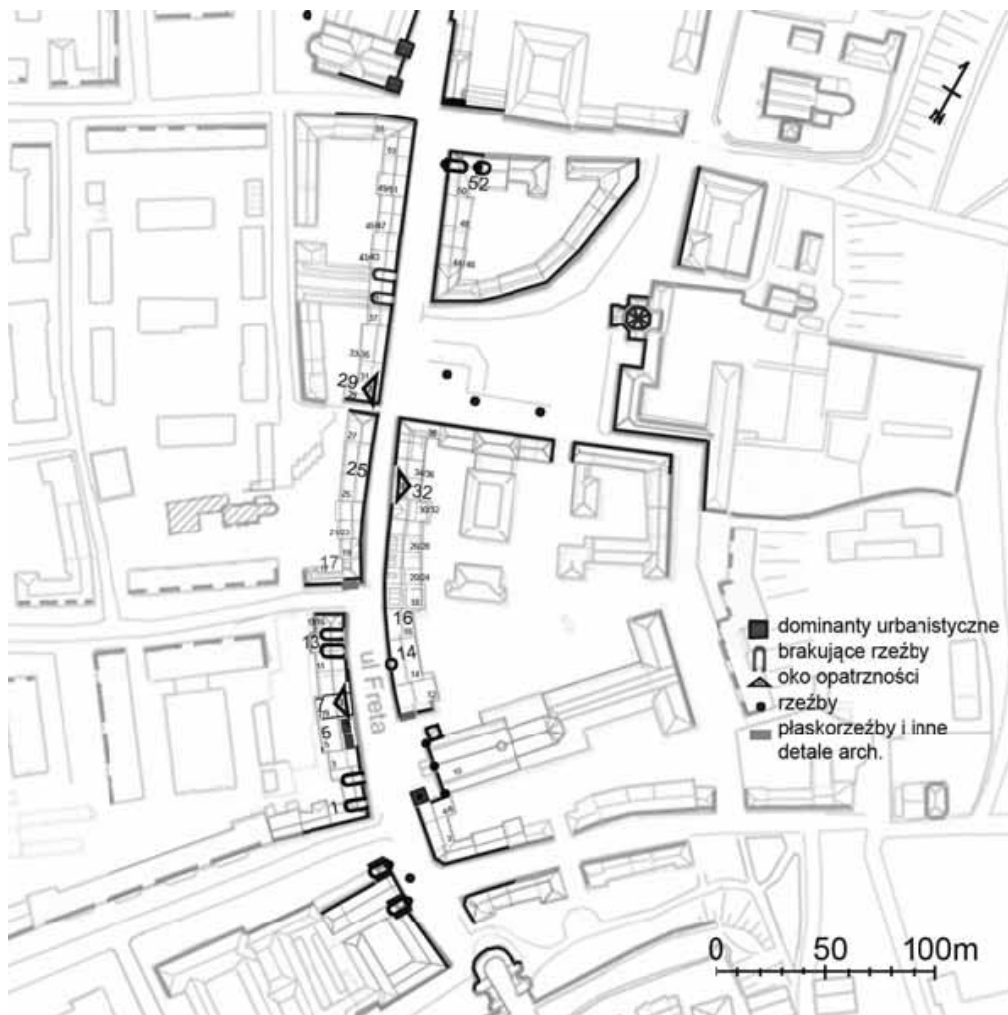
W okolicy kościoła powstały zabudowania drewniane przesłaniające jego bryłę (rys. Jana Jerzego Feyge). Prawdopodobnie dlatego w wieku XVI pojawiła się konieczność podwyższenia bryły zarówno kościoła oraz wieży, (podwyższenie to zilustrowane jest na panoramach Warszawy, gdzie bryła jest wyraźnie wyeksponowana). Jednak na głównym ciągu ul. Freta, ze względu na istniejące kamienice kanoników od strony południowej oraz zwartą zabudowę od strony wschodniej ul. Ciasnej kościół, już był tylko widoczny z Freta od strony ulicy Świętojerskiej.

Bryła i wnętrze było przebudowywane i modernizowane. co podkreśla jego znaczenie historyczne. Jeszcze na początku XIX w. kościół św. Jerzego był ważnym ośrodkiem sakralnym i odgrywał bardzo dużą rolę w życiu społecznym Warszawy.

Na podstawie analiz i usytuowaniu kościoła św. Jerzego można wnioskować, że przestrzeń ulicy miała nieco odmienny kształt od obecnego przebiegu, zwłaszcza na fragmencie charakterystycznego przewężenia w części środkowej pomiędzy szerszą częścią ulicy i Rynkiem Nowego Miasta. Przewężenie to nadaje uroku całemu założeniu.

Idąc od strony południowej na północ doznajemy szczególnie estetycznych wrażeń przechodzenia przez zróżnicowane pod względem przestrzennym wnętrza urbanistyczne. Szczególne w momencie otwarcia na przestrzeń Rynku Nowego Miasta o unikatowym kształcie i pięknej białej bryły kościoła św. Kazimierza, arch. Tylmana z Gameren, która obecnie podkreślona jest również modulacją koloru brązu-czerwieni na tynkach i dachach pierzei otaczających kamienic. Bryła tego kościoła powstawała również etapami (1684 skrzydło pałacu Adama i Małgorzaty Kotowskich, 1692 klasztor i kościół na planie krzyża greckiego).

Charakterystyczne jest, że przy większych zgromadzeniach mieszkańców Warszawy, większość osób udaje się w kierunku wnętrza rynku i dalej w okolice kościoła Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny, nie kontynuując spaceru prostą trasą ulicy Freta, pomimo że ten kierunek wydaje się również atrakcyjny.



Ryc. 7. Ul. Freta – ciąg czasoprzestrzenny, elementy plastyczne

Zakończenie kompozycyjne ulicy, od strony północnej na fragmencie nieco szerszym, stanowi dominanta kamienicy Jakuba Fontany (1770), a dalej w głębi wieże kościoła św. Franciszka które stanowią również dominantę ulicy Zakroczymskiej, będącej dalszym ciągiem wspomnianego szlaku.

Nieco inny odbiór opisywanej ulicy, występuje w drodze powrotnej – od ul. Kościelnej oraz Zakroczymskiej w kierunku Barbakanu. Odczuwa się wtedy wrażenie coraz bardziej zmniejszającej się przestrzeni i większą uwagę kierujemy na detale architektoniczne, rzeźbiarskie i malarskie.



Ryc. 8. Kamienica Freta 27 (z zaznaczeniem wysokości VII kondygnacji – przed wojną na podst. fot. z 1942 r. – (Kamienica Freta 29 'Pod Okiem Opatrzności' – Freta 37 'Kamienica Kopanki' (na medalionie zastąpiono inicjały AK na JI)

NIEODTWORZONE DETALE ZESPOŁU URBANISTYCZNEGO

Podczas odbudowy Nowego Miasta część substancji zabytkowej została odtworzona. Na wielu kamienicach dokonano jednak modyfikacji i uproszczeń. Część ocalałych elementów detali przeniesiono podczas odbudowy na teren Starego Miasta.



Ryc. 9. Freta 5 – kamienica 'Pod Samsonem'.
Płaskorzeźby: Samson walczący z lwem (Jakuba Maraszewskiego – 1770 r.)
i Dalila obcinająca włosy Samsonowi (rekonstrukcja)

Nie wszystko udało się zrekonstruować ze względu na brak przekazów między innymi materiałów ikonograficznych. W tej sytuacji na wielu fragmentach występuje architektura tylko inspirowana tkanką historyczną.

Jak już wspomniałem, pod względem urbanistycznym realizacje te w większości należy uznać za działania właściwe, a nawet bardzo cenne, zwłaszcza że przy okazji odbudowy dokonano korekty dysharmonizujących nadbudowanych brył kamienic. (np. Freta 27 –przed wojną – VII-piętrowa, Freta 35 – V-piętrowa).

Moim zdaniem błędem było jednak wytyczenie ostrej granicy działania w strefie układu historycznego. Brak strefy przejściowej w rejonie, w którym nie można by było realizować architektury o dowolnym kształcie brył, co niestety, odbiło się negatywnie na układzie przestrzennym rejonu otaczającego.

Przykładem jest dawny szlak ul. Koźlej i wyznaczona do dziś na osi ulicy strefa ochrony konserwatorskiej. Wschodnia strona ulicy posiada ciąg architektury nawiązującej do detalu historycznego, natomiast zachodnia strona to czterokondygnacyjne budynki z płaskim dachem. Ponadto istnieje wiele obiektów, wpisanych do rejestru zabytków, które zatraciły swój pierwotny charakter (np. Freta 43 – Kamienica Magierowskiego, utraciła neorokokową dekorację, podobnie Freta 32 – Kamienica Brejna, Freta 21 – Kamienica Kawęczyńskich i inne).

Spośród odtworzonych w sposób właściwy znalazły się bardzo cenne kamienice o charakterze pałacowym 'Pod Samsonem' (Freta nr. 5), 'Pod Łabędziem' (Freta 25), wspomniana 'Kamienica Fontany' (Zakroczyńska 2) i inne. Wzdłuż ulicy Freta jest również wiele obiektów plastycznych, które nie zostały zrealizowane, a powodem były przyczyny polityczne

Oprócz kamienicy 'Pod Madonną' (Freta 14), gdzie przywrócono medalionowi dawną tematykę (poprzednio 'Kobieta z książką'), na terenie ulicy brakuje rzeźb i innych elementów plastycznych o tematyce szlacheckiej i religijnej.

Spośród wielu można wymienić brak rzeźb i elementów plastycznych.

- w kamienicy Dulfosowskiej (Freta 1) – rzeźby 'Najświętszej Marii Panny' oraz 'Jana Nepomucena',
- w kamienicy Opelewskiego (Freta 13) – brak figur: 'Chrystusa Zbawiciela' i 'św. Jana Chrzciciela' (zastąpione poprzednio postacie hutnika i rybaka – Danuty Kolarskiej nie istnieją) –
- w kamienicy 'Pod Samsonem' (Freta 5) po wojnie zachowały się płaskorzeźby przedstawiające Samsona. Początkowo nie odtworzono napisu: 'Soli Deo honor et gloria' (Bogu jedynemu cześć i chwała),
- w kamienicy o charakterze pałacowym: 'Pod Łabędziem' (Freta 25) brakuje symbolu nazwy, związanego z herbem szlachcica Pawła Głuszczyńskiego,



Ryc. 10. Ul. Długa 3 – kościół św. Ducha – rzeźby św. Pawła Pustelnika oraz św. Antoniego Opat.
 Ul. Freta 14 – kamienica 'Pod Madonną' (autentyczny portal z piaskowca,
 drzwi obite blachą z ornamentami rocaille –1753 r. płaskorzeźbiony medalion Madonny (rekonstrukcja
 na podstawie ocalałych części – poprzednio kobieta z książką)

– usunięto również rysunki w kształcie trójkąta w kamienicach:

Pod Okiem Opatrzności (Freta 7) – Dybińskich,

Pod Okiem Opatrzności (Freta 29) – Kubasiewiczów – arch. Jakuba Fontany,

Wizerunku 'Oka Opatrzności' oraz masek nad parterem, dekoracji okien.



Ryc. 11. (Freta 52) kamienica „Pod Matką Boską Łaskawą”
 – w niszach rzeźby „Diany” oraz dzik Danuty Kolarskiej
 – Oryginalna historyczna rzeźba (związana z okolicą – 1852
 – modlitwy podczas epidemii cholery) znajduje się w ogrodzie oo. Franciszkanów

– kamienicy Brejna (Freta 32).

– w kamienicy 'Pod Matką Boską Łaskawą' (Freta 52) brakuje na pierwszym piętrze figury tej samej nazwy oraz na drugim piętrze rzeźby 'Baranka Bożego'.

Figurę przeniesiono na teren klasztoru oo. Franciszkanów, a nisze wypełniono rzeźbami o innej tematyce.



Ryc. 12. Freta 1 „Kamienica Baryczków”, dawna Gięłda Kupiecka, podczas odbudowy rzeźby „N M. Panny i św. Nepomucena” zastąpiono nieistniejącymi dziś posągami Cerery i Merkurego – Freta 13

Oprócz wyżej opisanej wymiany, idąc dzisiejszą ulicą Freta napotykamy opustoszałe nisze i wnęki po dawnych rzeźbach, których usytuowanie w nawiązaniu do detalu architektury, rzeźb znajdujących na obiektach sakralnych, tworzyło pewną sekwencję wizualnych doznań.

Opisując problem form plastycznych na Nowym Mieście, nie sposób pominąć również dekoracyjnych elementów, które powstały w takcie powojennej, odbudowy zwłaszcza tych, które zbyt nie narzucały wrażenia dysharmonii. Jedną z nich było sgraffiti 'trójki murarskiej' (Freta 12 ilustr. 4a) Bohdana Urbanowicza i Wojciecha Sadleja czy sgraffiti i napis neonu 'Podkomorzanka' na kamienicy Kalińskich (Freta 17 – z pierwszą cukiernią w Warszawie, założoną przez Szwajcarów) i inne przykłady.

Część wymienionych form plastycznych wymaga renowacji, inne już nie istnieją, a przyczyną stała się np. prozaiczna awaria przestarzałego centralnego ogrzewania. Instalacja została zmodernizowana, natomiast kosztowna renowacja musi niestety być odłożona ze względów ekonomicznych. Poważnym zagadnieniem staje się więc problem eksploatacji, polityki prowadzenia remontów i ich finansowania (np. obowiązujące przepisy nie pozwalają na przyznawanie dotacji w przypadku remontu instalacji w budynkach zabytkowych. Należy zaznaczyć, że dotacje pokrywają tylko w części koszty, znacznie większe niż w zwykłym budynku). Jest to o tyle ważne, że wszelkiego rodzaju awarie doprowadzić mogą do kolejnych strat, ocalałych jeszcze ścian konstrukcyjnych i detali architektonicznych oraz wystroju kamienic.

Wnioski

Wybór opisywanego przeze mnie 'elementu szczególnego w otoczeniu' nie jest przypadkowy. Piszę o nim, ponieważ nasze współczesne realizacje zagospodarowania przestrzeni, na podstawie opracowań Miejsowych Planów Zagospodarowania Przestrzennego w coraz większym stopniu zaczynają przypominać układy zwykłych podziałów geodezyjnych, na których w sposób bardziej lub mniej przypadkowy powstaje architektura. Jednym z najważniejszych elementów staje się źle interpretowany czynnik ekonomiczny – maksymalne wykorzystanie terenu pod względem intensywności zagospodarowania działki.

Przyczyn tej realizacji nudnych założeń urbanistycznych jest wiele. Moim zdaniem jedną z nich jest ostrożność w stosowaniu Ustawy o Zamówieniach Publicznych, a więc i konstrukcja tej Ustawy, która eliminuje w trakcie przetargów zespoły ambitnych projektantów, proponujących rozwiązania ciekawsze, a nie najtańsze pod względem projektowym. Pozornie zapis ustawy nie wyklucza wyboru droższej oferty, ale bardziej pragmatyczne jest, nienarażanie się na dyskusje i dochodzenia. Wybierany jest zatem wariant zaprojektowany najtaniej. A najtaniej nie znaczy najlepiej.

W 'Ustawie o Planowaniu Przestrzennym' brak zapisu o obowiązku opracowania interpretacji przestrzennej zapisu planistycznego. Wprawdzie zakres ten wymagany jest na wielu Wydziałach Architektury, to jednak w zapowiadanej sytuacji braku konieczności posiadania odpowiednich kwalifikacji do sporządzania planów, należy się spodziewać, że w znacznym stopniu będzie pomniejszane znaczenie kompozycji urbanistycznej, co może skutkować redukcją kształtowania wrażliwości w tym kierunku również w środowisku akademickim.

Ważna jest dbałość o utrzymanie kontynuacji procesu dydaktycznego polegającego na znajomości nie tylko historii sztuki i architektury, ale również historii budowy miast.

W coraz większym stopniu, mamy do czynienia z bardzo negatywnym zjawiskiem utraty wartości estetycznych, wypracowanych przez twórców oraz historię poprzednich pokoleń.

Również opisywany obszar będący pod wpływem ul. Freta 'elementu krystalizującego plan', na fragmentach podlega ciągłym naciskom inwestorskim w kierunku negatywnego zagospodarowania przestrzeni, gdzie zabudowa współczesna ma charakter dominujący. Przykładem są propozycje zagospodarowania terenu byłego kina Wars (na szczęście nierealizowane), oraz terenu dawnego kościoła św. Jerzego, gdzie przy propozycji budynków punktowych, dokonywano prób pominięcia rozwiązań uwzględniających układ historyczny, poprzez formalne porównanie do zabudowy sąsiedniej czterokondygnacyjnej ul. Koźlej. A wartość wizualna tej zachodniej strony ulicy, o czym już pisałem, jest negatywna.

Bibliografia

Materiały źródłowe w zbiorach *:

- [1] Archiwum Główne Akt Dawnych.
- [2] Archiwum Miasta Stołecznego Warszawy,
- [3] Muzeum Historyczne Miasta Stołecznego Warszawy.
- [4] Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej – Zakład Architektury Polskiej.
- [5] Kościół św. Katarzyny na Służewie w Warszawie.
- [6] Archiwum Urzędu Mazowieckiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków.

Publikacje:**

- [1] Wejchert K., *Elementy Kompozycji Urbanistycznej*. Arkady, W-wa, 1970.
- [2] Bieniecki Z., *Obraz Warszawy z 1701 roku w rysunkach Jana Jerzego Feyge*, BHS-1977.
- [3] Gach P., *Kasaty zakonów na ziemiach Rzeczypospolitej i Śląska*, W-wa, 1984.
- [4] Gawalkiewicz M., *Ulica Freta*, Stolica 1982.

- [5] Kałamajska-Saeed M., (praca zbiorowa,) *Katalog Zabytków Sztuki Miasto Warszawa część 2 Nowe Miasto* Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk W-wa, 2001.
- [6] Kołakowski E., *Wystawa plenerowa – Kościół św. Jerzego. Czy naprawdę zapomniany?*, W-wa 2008.
- [7] Komisja Badań Dawnej Warszawy, *Szkice nowomiejskie*, W-wa, 1961.
- [8] Maj J. ks., *Kościół św. Katarzyny na Służewie*, W-wa, 1994.
- [9] Moczydłowski J., *Freta z lat wojny i okupacji*, Stolica 1964 (12).
- [10] Szypowska M., Szypowski A., *Gdy wchodzisz na Nowe Miasto*, W-wa 2005 [11]. Wydawnictwa Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości.
- [12] Zieliński J., *Analiza reliktów kościoła św. Jerzego i innych elementów zabudowy sprzed 1939 r. na posesjach przy ul. Świętojerskiej 4/6/8 (dawne numery 4-12)*. W-wa 2001 r.
- [13] Zieliński J., *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy*, W-wa 1996.

RETROSPECTIVE SURVEY OF THE HISTORY
OF FOUNDATION, CONSTRUCTION AND DEVELOPMENT
OF THE NATIONAL DENDROLOGICAL PARK “SOFIYIVKA”

IVAN. S. KOSENKO
National dendrological Park “Sofiyvka”
of the National Academy of Sciences of Ukraine
12a Kyivska Str., Uman’ 20300, Ukraine,
sofievka@ck.ukrtel.net

RETROSPEKTYWNY PRZEGLĄD HISTORII UTWORZENIA, BUDOWY I ROZWOJU NARODOWEGO ARBORETUM „ZOFIÓWKA”

Streszczenie

Niniejszy artykuł zawiera zestawienie historycznych danych opublikowanych na temat założenia, rozbudowy i utrzymania parku „Zofiówka”, a także wynikające z nich wnioski dotyczące poszczególnych sekcji parku oraz przywrócenia ich pierwotnego charakteru.

РЕТРОСПЕКТИВНИЙ ОГЛЯД ІСТОРІЇ ЗАСНУВАННЯ, БУДІВНИЦТВА ТА РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОГО ДЕНДРОЛОГІЧНОГО ПАРКУ «СОФІЇВКА»

Резюме

На підставі літературних даних з історії заснування, будівництва та утримання «Софіївки» зроблено висновки щодо реституції окремих ділянок парку та повернення йому в цілому автентичності.

RETROSPECTIVE SURVEY OF THE HISTORY OF FOUNDATION, CONSTRUCTION AND DEVELOPMENT OF THE NATIONAL DENDROLOGICAL PARK “SOFIYIVKA”

Abstract

The article presents an outline of historical data that have been published on the establishment, development and maintenance of “Sofiyivka”. The author also offers some conclusions concerning particular sections of the park and the ways of restoring their original character.

In the course of more than 200-year history of “Sofiyivka” a lot of works from various fields of science anyhow touched the problem of its history. In different sources appeared the information which was absolutely discrepant; naked facts or just various opinions as for the park semantics and its stylistic features, distinct names of its creators were named as well. Thereby, with the purpose of forming a concept for further park development, the relevance of detailed and comprehensive research of literary data as for the history of “Sofiyivka” foundation, construction and development occurred.

Grygoriy Yuhymovych Khraban was one of the first Ukrainian researchers in the field of the history of foundation, construction and development of “Sofiyivka”. On the basis of the archival materials he scarified the numerous works dedicated to “Sofiyivka”.

Having looked through the essays, notes and memoirs in the periodicals, newspapers, sections, magazines, dictionaries and other editions of the second half of the past century, G.Y.Khraban noted that, different authors borrowed from each other numerous erroneous information as for the primary period of “Sofiyivka” construction; since 1836, the park was under the jurisdiction of the Department of military settlements of Russia, after the confiscation of it from Oleksandr Potocki and got the name Tsarina’s Garden; here at Zaremba named as the park architect, so as the other irrelevances.

Since 1957, G.Y. Khraban started to study the literary sources about “Sofiyivka” which were published earlier; he used the data from the Central State Historical archive in Kyiv (CSHAK), and stated the scientifically grounded history of “Sofiyivka” in his numerous articles, magazines and newspapers.

I want to quote the letter which was sent for me by G.Y.Khraban on June 30, 1986 [A letter..., 1986] in order not to be unsubstantiated. In this letter, referring to different authors, he enumerated the confusions in the names of numerous park objects mentioning Theodor Themery, who studied “Sofiyivka” during 22 years, so I am cite: “...So that to close the confusion, you need to discuss this problem during the scientific council of the park and to install the primary names...”.

Just this letter, so as a private dialogue with Grygoriy Yuhymovych stimulated us to start the thorough study of the park history. We made the author group composed of I.S. Kosenko, G.Y. Khraban, V.V. Mitin, V.F. Garbuz; the aim of this group was to publish the monographic work as for the foundation, construction and development of the park “Sofiyivka” from the very beginning of its foundation and up to the end of 1980, including the period of restoration after the natural disaster, which happened at the night from 3-d to 4-th April, 1980. The monograph was published in 1990 on Russian language, and it is a rare book nowadays [Kosenko et al., 1990]. At this monograph so as in the next one, published in 1996 [Kosenko et al., 1996], G.Y.Khraban wrote the chapter “Archive

documents and literature about “Sofiyivka”. These materials were published earlier in the different central magazines, regional and local newspapers and monographs, as it was stated above. The well-founded historical data which open the truth about the talented architect Ludwig Metzel and his assistant Olive by name were stated in it, inversely the works of I.Kosarevskiy, O.Lypa, V.Ivashchenko and others.

The analyses of the most famous publications about “Sofiyivka” of varied authors, including the works of G.Y.Khraban, survived in the State archive of the Cherkassy Region (SACR), and noted at the work of V.V.Sokyrskya “Historian Grygoriy Yuhymovych Khraban”. His walk of life and scientific inheritance” [Sokyrskya, 2012] are given below. At this work the main stages of the life and scientific activity of G.Y.Khraban as archeologist, historian and regional ethnographer were investigated comprehensively, and the whole list of his works was given.

Stanislaw Trembetski’s poem “Sofiyivka” was the first and highly artistic description of the park [Trembecki, 1815, 1822]. Since 1802 and till the end of his life in 1812 poet had been living in Tulchin – the residence of the count Stanislaw Schensnyi Potocki. His poetic guide book through “Sofiyivka” was published in 1806; even his manuscript was presented to C.Sch.Potocki in 1802.

The poem of S.Trembetski in Polish had been republished for several times. Adam Mitskevych the classic of Polish poetry, who said that the poem “Sofiyivka” was the poetic masterpiece, wrote the preface and comments for the edition 1822 [Trembecki, 1822]. The presence in the poem of S.Trembetski more than forty names of heroes, places and events, which were taken from the legends of Ancient Greece and Rome, helped us to come to conclusion that this park was built on the classic basis and over the ground of the legends stated above. It was confirmed by the other authors and we will say about it further.

G.Y.Khraban gives the detailed reference to the work of the count Ogyust de Laggard de Shambonas “The trip from Moscow to Vienna” published in 1824, in Paris [Laggard de, 1824]. At this work de Laggard described his residence in Tulchin and wrote: “...One very famous man lived in this palace but I couldn’t saw him as he died. His name was - Trembetski; he considered to be a Polish Homer. Among the other authors, who deserved recognition, his poem “Sofiyivka”, which had been written when he was eighty four, was stated” * (translation from French by I.L.Denysko).

In 1815 the Napoleon’s army was defeated and European monarchs convened in Vienna so that to decide the Europe destiny and Warsaw in particular. Among the participators of the congress De Laggard conducted the subscription to S.Trembetski’s poem “Sofiyivka”, which was published in

source language and in French by his own translation [Trembetski, 1815]. 121 copies of this book were issued. It was published on the delicious paper, gilt-edged and in magnificent cover; besides, it was beautifully illustrated with the “Sofiyivka” views. There were the reproductions of seven pictures of the Scottish painter Villiam Alan, who visited Uman and Tulchin so as de Leggard in 1811. This edition helped to promote Uman park all over Europe.

De Laggard stayed in Uman for nearly two months. In his work “The trip from Moscow to Vienna” the significant information as for “Sofiyivka” state in 1811 is indicated. The obelisk which was built in honor of Sofia with the inscription “Love gives to Sofia”, the Main Grotto, the Temple from ancient trunks, which were not clarified from bark on the Leucadian Rock, Athenian school, Egyptian temple, hidden with the water curtain, and other famous park objects were stated at this work. It is mentioned, that there were a lot of flowers and grass lawns during this period of “Sofiyivka”. I am citing the translation from the original in French language: “Sofiyivka. July. If anything could stop my pain, “Sofiyivka” view should do it: this is the result of love; this beautiful place may speak over its creator. What a wonderful combination of flowers and grass-lawns! A lot of water which is streaming or flowing! Air is saturated with thousands scents; birds singing, murmur of waterfalls take us to the power of sweet dreams; it seems that not only nature created the fruits on the trees. All the feelings are in bliss all together; the soul is enclosed with the exciting senses. Oh! Why I am not Trembetski or Delile so that I can describe this beautiful place!” and further: “...Let’s stop for a moment in the greenhouse which is look like the best in the Europe and situated on the top of the hill, from which the whole “Sofiyivka” is open for us. Taking into consideration that conservation of exotic plants in the conditions of this climate requires great thoughtfulness I am just impressed with the number and beauty of plants which are growing in this greenhouse. Near three thousands pineapples so as the other rare fruits from different continents are gathered here yearly. This incondite essay should be completed with beautiful art which gives to this nice garden a numerous number of vases, marble and bronze statues, different observation positions, each of all is the beautiful picture and water which changes at every turn...” (translation from French by G.Y. Khraban).

A famous Russian traveler I.M.Dolgoruky, who visited “Sofiyivka” in 1810, also wrote about it. His work “Glorious diamonds over the hills or my travel somewhere” [Dolgoruky, 1810] is the first one which was published by Russian author; we will stop on it and cite: “If you want to have a true concept of the Elysian Fields, or the paradise on the earth, come to see “Sofiyivka” and to amaze a genius of creation. Here art and nature, combining all their forces, created a wonderful picture. What a harmonic consent in their surprising combination of joint work! Nothing can be compared with what one can see there: everything fascinates and captivates visitors. However, do not think that I would like to present you some unreal beauty. This garden is one of the happy and logical consequences of human art.

What a nice combination of fragrances! What an air for breathing!". We need to admit that this work of I.M.Dolgoruky [1810] was published in French by translation of G.Pospelov at the magazine "Europe reporter" №6 in 1811.

In 1843 the literary miscellany by Silvestr Groza "Description of "Sofiyivka" was published in the town of Wilno [Grosa, 1843]. O.Lypa just made a reference to this work in his monograph without any attention to it [Lypa, 1948]. But we shall bear in mind that during 1806-1812 S.Groza studied at Uman Basilian Monastery and knew the park very well, besides he was acquainted with L.Metzel itself and with his assistant Olive. According to S.Groza [1808] so that to lead the water from the Upper Pond to the Lion Grotto (Calypso Grotto) and Great Waterfall, the cast-iron pipes made at Tula plant were installed instead of the temporary one. S.Groza confirms the fact described by Trembetski and de Laggard that there was a hut (little house) built from the oak-tree which got the name shepherd's house and was destroyed later. From the "Description" of S.Groza we know that tsar Oleksandr I visited "Sofiyivka" in 1820. When Uman district was getting ready to welcome tsar Oleksandr I, Country Pavilion was placed near the Lower Pond (Flora Pavilion exists till our days).

In 1978 "Description of "Sofiyivka" by Silvestr Groza was republished in Cracow in the collected volume of R.Prshybylski "The Garden of romanticists". Concerning the landscape thematic R.Prshybylski wrote: "...describing and taking pleasure in nature, the romantic author consciously or ignorantly struck off the objects or things which were not suitable with his soul. He saw only those things which were in his heart instead of ordinary, impartial landscape..." [Przybylski, 1978]. The preparation for arrival of Oleksandr I to Uman in 1820 is confirmed by archival documents which were published by V.Domanitskiy [Domanitskiy, 1901].

The most detailed description of "Sofiyivka" belongs to Theodor Themery, who published his "Guidebook across "Sofiyivka" by French in 1846 in Odessa [Themery, 1846]. At this work the author calls "Sofiyivka" as "... miracle of Ukraine". Park description is combined with the fragments from the poem of S.Trembetski "Sofiyivka" by de Laggard translation in French, sometimes with quotes from the poem of Zhak Delile "The gardens or the art to decorate rural landscapes" [Delile, 1782], so as with the T.Themery poems. The data from the Greek Mythology and the information about the famous waterfalls, grottos and groves are given in the notes of the guide book. The materials about the plants of "Sofiyivka", which were given by Anton Andrzhevski – professor of Kremenets Lyceum, who did the inspection at Uman Basilian Monastery, visited "Sofiyivka" in order to describe the plants of the park [Andrzhevski, 1960], included at this work as well. From the guidebook of T.Themery we learn about the period when the park was under the jurisdiction of the Department of military settlements. T.Themery mentions the names of gardeners who took care of the park P. Ferre and after his death

Bosse. We need to pay attention to this work when we are talking about the park maintenance in future. T.Themery describes the territory near the Flora Pavilion and writes: “The flowers scent takes our breath away...”, - and than in the form of poem, - “...brings the aromatic fragrance of flowers...”. About the Assembly Square T.Themery writes: “...It’s a pity to leave this beautiful place which attract with astonishing flower scent and vivacious landscape”, and near the Loketek Grotto: “Beside your legs the water of the Styx River is fall down into the dark precipice and at the same time the flower scent, forest verdure overhead gives a rare charming to these places”. As for the Terrace of Muses we read the following: “This terrace is decorated with flowers and two benches are installed here,...two granite vases are filled with flowers decorate the entrance”.

T. Themery pays a lot of heed to the Elysian Fields: “...Beautiful place seems to be fenced off with different trees: there is a green carpet with the little glades of flowers, exotic plants and dahlia path”. Then T. Themery writes: “...In spite of the shine of this adornment the real fancier who visited these places till 1830 is eager to complain for changes:

Où sont ces bonlingrins, ces tapis de verdure
Dignes d’être fonlés par le sage Epicure,
Quand escorté des siens, il parlait tour-à-tour

Sur la philosophie, l’art et l’amour?
Pourquoi et fleurs comme soldats debout tranquillement,
Comme certains défilé militaire?
Je préfère voir les pelouses, les prairies et de verdure,
Flux qui modifient la volonté de la nature.
Et puis, comment tsyatskovani sous forme de chaînes
Les fleurs sont lissés route.
Après tout Sofievku créé amour
Laissez la nature règne ici
Et vous, qu’est-ce znedavna gère le jardin
Metzel Quaint toujours dostoyin,
Avocat avec votre esprit, laissez toujours votre guide,
La crainte du châtimeut vit dans le ciel”.

And then: “Perhaps, but without sorrow we will recede an idea to cross the flower glades and come up to the statue made of white marble, it is Stanislaw Poniatovski nephew – Yuzef Poniatovski”.

Citing of Z.Delile, T.Themery writes: “The trees are bending their branches up to the soil and their leaves mix with the beautiful flowers”. Walking along the alley and having passed the Lion Grotto: “...let’s make some steps and we will find ourselves near the nice green carpet which is framed with the dense forest. This is a wonderful and desert place with numerous flowers and birds”. I am going on citing T.Themery so that to convince the readers and appreciators of “Sofiyivka” that it was really founded on the basis of artificial biocenosis made of floral, grass, woody and shrub compositions, besides it had a delicious high and distant views. Now then: “... having a rest in the boat which makes the trip along the underground river from the quiet (calm) sea to the Amsterdam Lock and find yourselves outsides...our eyes which are tired from darkness now are having rest as there are the outstanding nature colours and fragrant flowers around – this is the greenhouse. There is a marvelous parterre before the greenhouse, which is full of flowers and stretches far into the conservatory...let’s go there...we see the terrace with the exotic plants which a rare and interesting. What a beautiful place! There is a big round table surrounded with little benches in the shade of thick leaves which invites you to relax and dream admiring this splendid view. It was really a brilliant plan. So that to have possibility to admire this view there was logical necessity to truncate the tops of some trees. There was the main gardener of “Sofiyivka” Bosse who did it. Now you can see the fountain, the new pavilion and even the hill where the Umanka River is flowing. Having admired this view we are walking along the path and find ourselves on the Terrace of Muses, but let’s stop for a moment on the terrace before it. Let us walk to the right and then walk down to the left along the path and you will find yourselves on the first terrace. There is a beautiful view from here... Terrace Belvedere is made with great taste, besides there are a lot of trees and flowers which spread a sweet balsamic scent up to the iron bridge..., there are the benches and flowers a bit higher on the Terrace Belvedere, and the new alley as well”. “...So, we stand up from the bench and go to the right. But we can’t persuade ourselves not to admire a beautiful flower-bed behind us; moreover we need to pay attention to the fine path which leads us to the top of the hill where the octagonal pavilion is built.”

Then, T.Themery gives the data of famous botanist by then A.Andrzhjevski, as for the plants collected in “Sofiyivka”: “...The botanical resources of “Sofiyivka” are worth to remember. During Potocki time the greenhouses were divided between “Sofiyivka” and Tulchin, which had some preference, as it was count residence. Nevertheless, “Sofiyivka” exceeded it with its plants and especially with the exotic one. You are often surprised here with the big plane trees, nice honey locust which are raised over the other trees near the stream flowing in the valley, starting from the Grotto of Thetis it leads up to the place where it disappears under a lot of cliffs. Two beautiful pine trees (*Pinus strobus L.*) shade the melancholy place of the Elysian Fields. American hawthorn, chestnut trees, ash trees, arborvitae, fir trees, acacias, broom fascinate the sight and captivate with the beauty of its forms. Not long ago the saddletree was rare, and nowadays it renovates from root, that’s why it deserves to remember it. All

these wonderful trees belong to the period when the park was founded. A lot of others which could make this list wider died during the winter 1829, though these losses are restored nowadays even with excess. The collection of rare plants is increasing continually. Parterre is shining with the most valuable and the newest among the flowers. The honey locust which is growing on the bank of the river so as the cassowary and magnolia from the greenhouse is of great beauty and greatness. Is it possible to enumerate all the exotic plants and resources collected in “Sofiyivka”? It will take the whole volume of the catalogue and this is not my purpose. The geographical position of Uman gives it the privilege before the whole right-bank of Ukraine which was named as the country of wheat or Russian Egypt. However, this resources and fertile lands are not just bare steppe. Uman soils are covered with gorgeous forests. Maple trees, ash trees, a lot of species of elm trees, alder trees, lime trees, hornbeams and others are the basis of these forests. Besides, there are a lot of oak trees and it lead for many miles with grove. In the center of prairie, which we call like steppe, the rich vegetation is occurred. There are the plants of the Western Europe, Crimea and Siberia concentrated in these big forests. What a great field for botanists! Having visited these places they took the rich collections which became well-known all over the scientific world. The whole variety of this place and the whole completeness of the world of plant are come open on the territory of “Sofiyivka”. The uncovered places are steppe zone, forest tracts were made artificially, but they are not absolutely differing from the natural one. At least, cliffs – the most beauty of “Sofiyivka”, where the mosses, lichens and numerous plants, which like the shady coolness of granite, especially stonecrops and bugles, found its refuge”.

There is the biographical data of “Sofiyivka” architect Ludwig Metzel in the memoirs of A.Hrzhonshchevski [Chrzaszczewski, 1857], who served in Potocki estate and was acquainted with L.Metzel itself. The complete information about L.Metzel and the place where “Sofiyivka” was founded you may find in the book of Polish publicist K.Voytsitski [Wojcicki, 1856]. The author gives such a funeral inscription: “Ludwig Metzel, was a state adviser, the chief of engineering and waterways connection, bearer of the order of military Cross, the member of the Warsaw scientific society. He was born in Gdansk in 1764, died on November 21, 1848 in Warsaw. Here is the place where the architect of “Sofiyivka”, celebrated by Trembecki, is sleeping”. K.Voytsitski also describes the assistant of L.Metzel Olive by name, who took the park when L.Metzel went to Warsaw in 1812 and was in correspondence with him up to his death in 1827.

So that to finish the theme about the real architect of “Sofiyivka” L.Metzel we need to indicate the work of G.Y Khraban “The first architect of “Sofiyivka”, which was published in the Ukrainian historical magazine №9 [Khraban, 1971]. In this issue the author relied on the literary sources and reliably proved that the real and first architect of “Sofiyivka” was Ludwig Metzel, instead of a serf Zarembo by name, who was devised by V.Ivashchenko in his essay devoted to 100-anniversary of “Sofiyivka”

[Ivashchenko, 1895] and celebrated later by O.L.Lypa [1948], I.O.Kosarevski [1951], M.Budnyk and O.Rogotchenko in the novel “The garden on the sworn cliffs (Zaremba)”, published by publishing house “Molod” in 1970 [Budnyk, Rogotchenko, 1970].

G.Y.Khraban, so as we are, got acquainted with the “Notes and memoirs of Russian traveler” Olympiada Shyshkina who visited the park in 1845 and wrote: “...it is a wonder: more than words can tell...” [Shyshkina, 1848]. From the description of the park by O.P.Shyshkina we learn that “...the water fought upwards...more than nine sages high”.

There is important information in the essays of V.Yashuzhynski [1853, 1854]. In his work “Uman and Tsarina’s Garden” he stated that the road which connected the center of the town with the garden was laid out in 1853.

In 1882 at the magazine “Kiev antiquity” the essay of O.Smoktiy “Uman and Sofiyivka” was set. This essay told that in 1768 there was the camp of insurgents, at the place of the beautiful park, which disposed there when Uman fortress was captured. The author named this groove Karpivka. This camp was really existed in the groove with such name but it was near the village Gorodetske and not at the territory of “Sofiyivka”. This groove has the same name nowadays. Talking about the Flora Pavilion, O.Smoktiy writes that there was “country pavilion made of the bark of tree”. At the same time S.Groza affirmed that during Potocki time the hut made from the bark of the tree was installed on the Leucadian Rock, whereas, on the place of Flora Pavilion the pavilion covered with the bark of tree was built. Moreover, O.Smoktiy citing the memoirs of old inhabitants is stated that there is an underground tunnel in the park which takes part from the Great Waterfall and leads to the town. [Smoktiy, 1882].

In 1894 the article of V.V.Pashkevych “Uman Tsarina’s Garden” was published [Pashkevych, 1894]. It’s worth to admit, that it was the first work of the Russian author from the history of “Sofiyivka” foundation and the history of the Main School of Horticulture (MSH) and its reformation. As the author of this work had been working as a lecturer of Uman School of Horticulture and Agriculture during 1885-1892, and at the same time he was the main gardener of “Sofiyivka”, that’s why his information seems to be the most believable. There are a lot of reliable information as for the main objects of “Sofiyivka” like “the Valley of Giants”, “Diana’s mirror”, “Labyrinth”, “Grass Snakes” are given at this article; generally the names of status and busts which were installed in “Sofiyivka” at that time enumerated properly. But when we started to do the analysis of this article more carefully we came to the conclusion that V.V.Pashkevych made a lot of mistakes and uncertainties which were repeated for several time in the our editions and in the editions of Soviet time as well. The evidence of it is that

V.V.Pashkevych denominating some historical dates or events uses the phrases like that: "...if I am not mistaken...it seems in 1853...it seems in 1848...". It affirms the fact that he didn't use any literary, historical or archival sources, and we will say about it below.

At first, V.V.Pashkevych didn't indicate the concrete date when the construction of "Sofiyivka" was started, instead of it, he denominated "...at the beginning of 90-th years of the last century", as the next researches established that the park construction started in autumn 1796. Then, in his work he wrote that S.Potocki and Sofia selected the place for the park foundation together during their walk in the outskirts of the town of Uman, and that it was Sofia who determined this place. S.Potocki brought his beloved Sofia in a year when the park was already built. According to the archival documents the idea to build a park belonged to Sofia. S. Potocki and L. Metzel went hunting quite frequently in the outskirts of the town of Uman. Once, Potocki started a conversation with Metzel about the possibility of creating a park there, which he decided to call "Sofiyivka" in honor of his future wife Sofia. Later Sofia agreed that the place was very good for the park. The author of the project of "Sofiyivka", both topographic and architectural, and the manager of all the construction work, was a talented Polish artillery engineer, captain Ludwig Metzel (he served in Rich Pospolyta in 1764-1848), and not Belgian engineer de Metzel, as V.V. Pashkevych wrote (p.168). Then, V.V. Pashkevych writes: "...in the 20-th years of this century (if I am not mistaken) Sofiyivka garden was confiscated by the government and handed over under the jurisdiction of the Departement of military settlements of the South-Western Region". Certainly, V.V. Pashevych is mistaken here, as according to the archival materials when the tsar's troops occupied Warsaw in 1831, it became a known fact in Petersburg that O. Potocki (son of Sofia and S.Sch. Potocki) joined Polish uprising. According to the Tsar's decree from March 22, 1831, all the estates of "mutinieer" Potocki were sequestrated, but his commissioner Vikentiy Rasevych managed Uman estate. In June 10, 1831 all Potocki's properties as it was mentioned above, were confiscated and handed over to the local state chambers; on Murch 13, 1832 province authority nominated its manager – Guards captain Markevych. Only on October 21, 1832 tsar Nicholas I ordered: "...to reserve all Potocki's properties as confiscated". Since that time all Potocki's properties were handed over under the jurisdiction of Kyiv state chamber: from 1836 till 1859 the park was under the jurisdiction of the Department of military settlements. A new name of the park appeared in the literature, namely, Tsarina's Garden [Kosenko et al., 1990).

V.V. Pashkevych in his work on the page 173 writes: "...the garden was planned in English style but purely with Russian shade of meaning, as we see it nowadays. We can see it in the thickness of plantations, so as in the insignificant extension of lawns and open terrains. This peculiarity is very natural for the continental climate, where the thick shade protect from the cold and strong winds in summer. An English style, though, is not strictly sustained; probably the refusals from it were made

later, during the time of military settlements. But these refusals are not connected with the central part of the park and don't break the harmony and generous, elevated genre.

By the way, it's worth to mention that in the early works, such as an article about "Sofiyivka" of F.Baziner, published in 1851 in the magazine of Ministry of state property [Baziner, 1851], where the author enumerated some species of plants which were growing in the park: Judas tree, paulownia, chestnut tree, catalpa, Sharon rose, ulmus, Weymouth pine, creeping juniper, white spruce, eastern plane, Norway maple, white linn, three-thorn acacia, flowering ash, tree of heaven, staghorn sumac, Scotch pine, white poplar, pussy willow, is notified that these trees are badly distributed and placed mainly at the close locality or in the middle of thick forest where it is heavily observed.

In the work of L. Pohylevych "The story about population locality of Kyiv province" published at the printing house of Kyiv-Pechersk Lavra in 1864 mentioned that: "...no matter that Uman garden is very manifold and has picturesque location, the fault of it is that trees and bushes are arranged incorrectly, any observation sites for garden and it picturesque views were built, as for the plants there are few of them, both exotic and native one"[Pohylevych, 1864]

V.Y. Kurbatov also writes about this fault in his work "Gardens and parks: history and theory of the art of horticulture": "...The banks are so much covered with dense plantings that some structures are just hide with it. There are no wide prospects, and sometimes the adornments installed equally with them are just disappearing. One of the wide prospects which should be admitted is that through the pond with fountain up to the obelisk and pergola" [Kurbatov, 1916].

The very famous scientist, theorist of horticulture and park's art Arnold Regel used the publication of V.V.Pashkevych describing "Sofiyivka" in his own work "Refined horticulture and artistic gardens" [Regel, 1896]. A.Regel reiterated practically all the mistakes as for "Sofiyivka" architect, the time of its foundation, the chronology of transferring under the jurisdiction of military settlements at the first part of XIX century.

Information from the article of V.V.Pashkevych that tsarina Olexandra Fedorivna had bought "Sofiyivka" and presented it to the Main School of Horticulture, which existed in Odessa was absolutely mistaken and reflected in the monograph by A.Regel. At this monograph A.Regel erroneously writes that Flora Pavilion is a Belvedere, and the Leucadian rock so as the part of Caucasian Hill is the Valley of Giants..

In 1895 appeared "A historical essay about Uman and Tsarina's Garden (Sofievka)" by V.Ivashchenko

[Ivashchenko, 1895]. This work emphasizes the genius of “Sofiyivka” architect L.Metzel but still has a lot of mistakes which were made at the previous issues of park history. In particular, he thought that L.Metzel was the manager of Potocki’s estates, and when he got the task to start the park construction in honor of Sofia, he went abroad so that to improve his knowledge about the European parks and gardens. V.Ivashchenko affirmed that all the works as for the park construction had been started in 1795 under the control of one of Potocki serves – Zaremba, and L.Metzel came back to Uman just in 1797.

The work of V.Ivashchenko influenced the history of “Sofiyivka” and Uman essentially. The value of this work is that the author described the park over 100 years after its foundation. During the time of V.Ivashchenko the name of Flora Pavilion was forgotten: he wrote that the Main Alley is come to the end with the pavilion in Greek style. The Seven-Jet Fountain is called like the fountain “from splashes”, and he stated that there was the statue of Winter (Odysseus) in early times. At the page 49 V.Ivashchenko writes: “At first the whole territory of the garden had classic names from the Greek and Roman Mythology, nowadays these names are forgotten or replaced with the other one...” In 40-th years of the XIX century “Nikitin Grotto” was built (in the honor of the commander of South settlements General Nikitin), later it was renamed for the “Appolo Grotto”, which tumbled down presently and was destroyed (restored just in 2004). V.Ivashchenko indicated the names of some park objects, such as: “Bathing Nymph”, “Grass Snakes”, “Hippocrene’s fountain”, grotto “Diana’s mirror”. He stated that opposite the Diana’s grotto the statute of the Appolo of Belvedere can be seen in beauty, and not long ago the ground here was planted with trees while the statue itself was installed in the “Nikitin Grotto” and then on the Leucadian rock.

Overwhelming majority of the literary sources about “Sofiyivka” which were published after 1917 didn’t have any new information about the park and their authors, they just repeated the inventions about the time of its foundation, and that S.Potocki, L.Metzel and Sofia went abroad during the period when the park was built, that’s why Sofia didn’t know anything about the park construction, when they came back in a year the park was already built and presented to Sofia thanks to Zaremba. Taking into consideration all of that we will not comment them in our article and just enumerate it in the list of literature [Anonymous author, 1888, Bonetskyi, 1927, Catalog..., 1905, Komarnycki, 1984, Komarovski, 1897, Kosarevskiy, 1961, Kocherezhko, 1969a, 1969b, Poggenpol, 1933, Rolle, 1993, Smilianski, 1954, Yankovskyi, 1908]. We are going to consider some of them, which explain some problems anyway. Especially, at the first works about “Sofiyivka” we discover the data about the problem of providing the hydrotechnical structures with water. Thus, I.M.Dolgorukiy in 1811, as we stated above, wrote: “...I should say that the garden lose the half of its beauty when the water is not murmur”. The same information we see in the work “Uman town “Sofiyivka” (The history of Uman. – Uman slaughter. – Sofiyivka)”. It’s a pity but this work doesn’t have any

author and date of publication, but there is information that fountains hadn't work daily, and park had been illuminated just on holidays; if you were a traveller you needed to wait the day of Sts. Peter so that to appreciate the park's beauty in the whole.

V. Pazhyh [1892] at the work "Sofiyivka" garden near Uman. Warsaw" denotes: "...Sofiyivka is open daily for visitors. On Sunday and on holidays the orchestra is play there, after the two o'clock in the afternoon all the water structures are function".

H.P. Yashchurzhyński [1913] at the work "The town of Uman" wrote that fountains had been working just on holidays. Here was stated that a lot of names in the garden drifted with classic mythology. The author enumerated twelve literary sources which he used, and gave a short report about the works which had been done during 1837-1847. He marked that there were magnificent flowerbed at the Elysian Fields in early times.

P.N. Andreev [1898] at the work "Illustrated guide-book along the South-Western formal railways" wrote about "Sofiyivka" the following: "...in the front part of this pond there is an immense fountain which jet out from the middle of the stone", and then: "...the tourist who was going to visit Sofiyivka should come to Uman just on holidays when all the fountains worked and one could see the garden in its whole beauty".

As for the problem of water supplying in "Sofiyivka" and exact date when the "Snake" sculpture was installed on the stone of the Lower Pond, it's worth to name the work of V. Ivashchenko [1895] for one more time, who stated that "...from the middle of the stone a great fountain was jetting out".

As for the "Snake" installation we shall recollect the work "Jubilee celebrations of the 50th anniversary of the Main school of agriculture and horticulture foundation and anniversary congress of its pupils". A.P. Osipov one of the authors of this article and school leaver of 1867 denotes that all the ponds were densely populated with plenty of swans; and near the park's entrance from the side of town the fountain stream was seen over the forest verdure. The work of serfs which was free of charge gave the possibility to maintain magnificence and improvement of the park; but soon the serfdom was abolished so as the military settlements were destroyed, and the garden began to decline as it's maintain resources were insignificant [Osipov, 1867].

J.I. Naymark the lecture of Kyiv Institute for the Study of Engineering, Buildings and Constructions in the periodical "Architecture of the Soviet Ukraine" reported that Uman garden of the 3^d International, renamed from 1923 according to the Resolution of People's committee of the UkrSSR, is the famous

masterpiece of the landscape gardening and modern park's architectures should know a lot of with the help of its composition means [Naymark, 1939]. At the article of I.Kyslyi of the same periodical is underlined that "...the park of the 3^d International ("Sofiyivka" in the past) is exceptionally valuable example of the landscape style in the art of horticulture of Ukraine of the end of XVIII – the beginning of XIX centuries. The park is built on the basis of Greek and Roman Myphology. Every composition or a small architectural form is not only beautiful; it also expresses the idea of a legend or an event; all of this is well thought and interconnected, smoothly blending into a symphony of beauty. According to the architect's plan the park is an illustration to some parts of the poems "Iliad" and "Odyssey" by Homer [Kyslyi, 1939]. S.Trembecki in his poem "Sofiyivka" [1815, 1822] noted the artistic sense of the elements of the park's compositions which were made on the basis of Greek and Roman Myphology and history. He took the direct part in the creation of the semantic image of "Sofiyivka" and he was the first who reflected it in his poem.

Properly speaking, all what was stated above gave a push for investigations in the field of park objects and history of their creation; the aim of it was to return their names which were taken from Greek and Roman Myphology [Artamonov, 1973, Khafner, 1984, Kun, 1998, Levin, 1980, Mythological dictionary, 1991, The myths of the peoples of the world, 1987, 1988, Nemirovskiy, 1992, Reading book of foreign literature, 1973]. All of this was laid out at the monographs [Kosenko, 2003, 2007, 2010; Kosenko, Shyf, 2006, 2007, 2010].

A hand-written essay "Sofia garden – the park of the 3^d International nowadays" written in 1940 by Leonid Kazarinov [Kazarinov, 1940], who was one of the assistants of the main gardener from 1892 till 1953, is still have been preserved in the park museum. There are a lot of emendations in the manuscript. The value of this manuscript is that it was made by park employee who had been working there during more than sixty years. Especially, there is information about the flood in "Sofiyivka" in 1870. Unfortunately, L.Kazarinov supposed that L.Metzel was the Belgian engineer and affirmed that park construction was started by the serf Yosyp Zaremba, while L.Metzel went on a mission abroad. Imitating I.Kyslyi [1939] the author mentions the name of the object "Stone of Death" (the stone which is half of its size above water) in his hand-written essay. The legend goes that hundreds of serfs died when a huge stone fell down from the place it was located. It could happen during the construction of the park. [Kazarinov, 1940].

We can't pass by over the monograph of O. Lypa "Sofiyivka. Uman State dendroreserve (1796-1946)", devoted to the 150 anniversary of "Sofiyivka" construction [1948]. According to the author's remarks he had been studied the park, its flora, architectural structures and various arrangements during 15 years. This monograph is the significant contribution into the scientific perception of "Sofiyivka" as the most famous masterpiece of the world landscape gardening, but it also has some faults so as the works of

the privies authors. Particularly, O.Lypa was going on to suppose that L.Metzel was the manager of O.Potocki estates and sustained the version about his mission abroad during which the serf Zarembo replaced him. There are a lot of mistakes in the translation of the "Guidebook" by T. Themery and in the names of the park as well. In particular, he writes that in 1838 the main gardener P.Ferre made the terrace, the glade and the alley to the Chinese pergola. The Chinese pergola is situated in the western part of the park. The name "Chinese pergola" was first mentioned in O.L. Lypa book [1948]. T. Themery named it an octagonal pavilion. In a brief report about the work done in the garden in 1838 -1847 (April), we can read: "In 1848 a wooden pergola in Chinese style with wooden boards was built..." It is worth mentioning that in his hand-written essay L.O. Kazarinov wrote that the terrace Belleview was made by V.V. Pashkevych. This statement of the man who had worked in the park for 60 years once again proved that both before the revolution and till the present time the history of the park is known very well. Describing the park, in 1846 T. Themery noted that gardener Ferre arranged this picturesque landscape in 1840, and V.V. Pashkevych began to work in the park in 1890. The same mistakes had been done in the monograph of Bulgarian scientist in green construction (making parks), doctor of landscape art L.I. Stoichev [1962].

I.O. Kosarevski in 1951 published the monograph "State dendroreserve Sofiyivka" where the role of architectural means in the composition of "Sofiyivka", in its planning, drawing on relief, the water system, architecture of forms and sculptures is described [Kosarevski, 1951] Though, in I.O. Kosarevski's publication the statue of Orpheus installed on the Belvedere is called Appolo. Although, T. Themery [1846], V. Ivashchenko [1895] and L. Kazarinov [1940] wrote about the statue of Orpheus at this place. I.O. Kosarevski was the author of several guidebooks about "Sofiyivka", which were published on Russian, Ukrainian and English languages. Each of them tell us about Zarembo and Belgian "de" Metzel [Kosarevski, 1970].

In 1962 the publishing house AS of USSR published brochure of the park scientists D.Kryvulko, M. Reva and G. Tulupiy "Dendrological park Sofiyivka" [Kryvulko et al., 1962], where the new investigations as for the park history were taken into consideration. But "talented serf gardener and a person of natural gifts Zarembo" is also mentioned here.

While the park scientists Z.G.Goloverda, Z.J.Ivanova and B.S.Sydoruk in their work of 1976 hadn't mention Zarembo and recognized L.Metzel as the only author of the project of "Sofiyivka", both topographic and architectural, and the manager of all the construction work [Goloverda et al., 1976].

There were various opinions as for the stylistic peculiarities of "Sofiyivka" in the different literary sources.

So, the famous Polish historian Gerard Cholek [Ciolek, 1978] in his work “The Gardens of Poland” mentioned “Sofiyivka” and wrote that it is the most famous park of the sentimental and romantic style which was built on the basis of Greek and Roman Mythology so as the park “Arcadia” near Neborove.

D.S.Lykhachov considered “Sofiyivka” and Vorontsov Park in Alupka so as Vyborgski Park of the barons Nikolai near the Saint Petersburg to be the examples of late romanticism; they were definitely affected by Ossian moods [Lykhachov, 1982].

The works of Polish historian S.Loжек who used the funds of the Central State Historical archive, which were given to him by Nadia Surovtseva, made a great contribution into the history of life of the park’s founder S.Sch. Potocki and his wife Sofia [Loжек, 2005].

To sum up all what was stated above we want to emphasize that G.Y. Khraban, on the basis of profound decisive analysis of the archival materials and literary sources of various authors, made a great contribution into the recreation of the real history of “Sofiyivka” foundation, staged construction and conservation till nowadays.

At the same time there were some mistakes at the works of G.Y. Khraban which we and other researchers refuted. The first one is the location of the underground Styx River in “Sofiyivka”. G.Y. Khraban, who translated T. Themery’s “A guidebook across “Sofiyivka” from French thought that Great Waterfalls fall down from the Styx River. T. Themery uses the name “The Styx River” for the bed of the Kamianka River, which flows from Thetis’ grotto and, winding among the stones of the Valley of Giants, or the country of Cyclops, makes the Lower Pond or the Ionian Sea. According to the imagination of ancient Greeks there are seven rivers, which flowed in the underground kingdom of dead souls and one of them is Styx River. Studying them in legends, we came to the conclusion that the underground river is called Acheron, and its end is Acheron Lake rather than Dead Lake, as we thought before, from this place it joins heavy water of the Cotsita River (a river of weeping) and flows into the Styx River. [Kosenko, 2003, 2007].

The next mistake of G.Y. Khraban is that he supposed that there wasn’t any official document about the renaming of “Sofiyivka” in “Tsarina’s Garden”. However, M.M.Velychenko in his report “Present for empress. Lost monuments of “Sofiyivka” park.”, which he read during the International congress in St. Petersburg informed that the park renaming into the “Tsarina’s Garden” and its devolution under the property of tsarina Oleksandra Fedorivna is confirmed by archival documents and cites: “...tsar Nicholas I decree from April 21, 1836: “For Minister of War. The garden in Kyiv province near Uman, which is called “Sofiyivka” with all the properties I give as a present to her imperial Majesty and my gracious wife, Madame empress Alexandra Fedorovna, renaming it into Tsarina’s Garden. Signed

up actually by his imperial Majesty “Nicholas”. Correctly. General-Adjutant Kleinmihel. St. Petersburg. April, 21, 1836”.

It confirms that “Sofiyivka” from 1832 till 1919 had the name Tsarina’s Garden [Velychenko, 2006].

There is one more insignificant but heavy remark. G.Y.Khraban referring to the work of O. Shyshkina, denoted that this work told us that water of the Great fountain came right out of the stone and not from the Snake’s mouth. We have been adapted this work but didn’t find such expression. As this work was published in 1848 and we still don’t know an exact date of installing the “Snake”; such a treating gives the reason to think that it was installed up to 1848 and then disappeared somewhere.

In our works which were stated above, so as in the selected works “Sofiyivka” during thirty years” [Kosenko, 2011] mentioned about the maintenance of “Sofiyivka” during the Soviet period, the restoration works after the calamity in 1980, following construction, conservation, surveillance and formation of it as scientific institution of the National Academy of Science of Ukraine.

On the basis of this literary survey we come to the next conclusions as for the formation, surveillance and further development of “Sofiyivka”, which should be used in the following work:

1. As we see from the numerous publications, “Sofiyivka” in its prototype was famous with its grass plots and flowerbeds; but from the very beginning of the second part of XVIII century it gradually had been overgrowing with the wood of trees and bushes and lost the visage of European landscape or English park. In addition, according to the Resolution of People’s committee of the Ukr.SSR №26/630 of 18.05.29 “Sofiyivka” became the reserve (the park was called a garden of the 3^d International). Thus, protected treatment of the park excluded any landscape cuttings which were so necessary for the park with artificial biocenosis. The concept of park conservation and maintenance which was worked out according to the demands of Florentine Charter by the park administration in due time, we should take as basis, I think. After a calamity in 1980 we got just suburban forest park which we succeeded to draw to look like the landscape park; but we still haven’t continued the works concerning prospects location, haven’t increase the grass plots area haven’t made the flower compositions.
2. According to the all what was stated above, I think it shall be reasonable to concentrate the work of the laboratory of landscape design and projection of the park on the purposeful estimation of dimensional compositional decisions as for the each separate area with the following discussion of it during administrative and scientific council meetings. On the ground of the historical data of

“Sofiyivka” appearance at the beginning of its foundation and creation, to apply all the measures for the implementation of this concept with evolutionary modification of “Sofiyivka” into the real landscape park, authentic to its initial look.

3. Under the historical and literary sources there was the lack of water in the Kamianka River so that to supply the hydrotechnical structures of the park even at the first years of “Sofiyivka” existence; it is confirmed with the facts stated above. Our task is to establish the powerful pumps for reverse water supply from the Umanka River as soon as possible; and the other thing is to return the territory of airport for afforestation and to ensure the economical conditions of hydrotechnical structures.
4. To establish the date when the “Snake” fountain was installed and the reasons of its disappearance after 1867. Now we just can guess, citing the manuscript of L.O.Kazarinov, that it could be carried away after a calamity in 1870, as it was in 1980; but we don’t know exactly when it was renewed, where and who produced it.
5. In our previous investigations we distinguished five periods in the development of “Sofiyivka”, according to its subordination and name, later six, and in accordance with the information which has been given at this work, we think that it’ll be right to discriminate the next seven periods in the history of “Sofiyivka” development:

The first (1796-1832) – the period when the park was founded and its solemn opening. The park got the name “Sofiyivka” and was the property of Potocki family.

The second (1832-1836) – the park was handed over to Kyiv state chamber. From April, 21, 1836 till 1923 according to the Tsar’s Nicholas I decree got the name Tsarina’s Garden (Queen’s Garden).

The third (1836-1858) - the park was under the jurisdiction of the Department of military settlements of Russia. The name Tsarina’s Garden was kept.

The fourth (1859-1929) – on the 30th of March 1859 according to the tsar’s decree the park was given to the Main School of Horticulture, the school was moved from Odessa to Uman. From 1923 according to the resolution of Uman People’s committee the park was renamed into the “Garden of the 3rd International”.

The fifth (1929-1955) – on the 18th of May 1929 “Sofiyivka” (“Garden of the 3rd International”) became the state reserve. The garden was subordinated to various departments such as People’s Commissar, department of reserves, department of architecture, which were established at the Council of people’s commissars of former UkrSSR. In 1945 the political and statesman Mykyta Sergiyovych Hrushchov visited the park. The park was given its full name – Uman State reserve “Sofiyivka” and it was subordinated to the Department in the matter of reserves, zoos and zoological gardens of RNK USSR.

The sixth (1955-1980) – on the 26th of September 1955 according to resolution of the Cabinet of

Ministres of Ukraine a dendroreserve “Sofiyivka” was transferred to the system of the Academy of Science of Ukraine and was subordinate (had to report to) in its research work to the Central Botanicals Garden of Ukraine’s AS. But during the long time “Sofiyivka” was supposed to be a dendroreserve, it confirms the work “Dendrological park “Sofiyivka”, published in 1976 (1976).

The seventh (1980- till present time) – “Sofiyivka” is going on to be under the jurisdiction of the National Academy of Science of Ukraine. In 2005 “Sofiyivka” has been given the status of the scientific and research institute of the National Academy of Science of Ukraine.

- According to the decree of the President of Ukraine №240/2004 from 28th of February 2004, dendrological park “Sofiyivka” of the National Academy of Science of Ukraine got the National status; thereafter the dendrological park “Sofiyivka” of NAS of Ukraine was called National dendrological park “Sofiyivka” of NAS of Ukraine.
- In 2005 “Sofiyivka” has been given the status of the scientific and research institute of the National Academy of Science of Ukraine according to the decree of the Presidium of the National Academy of Science of Ukraine №68 from 6th of April 2005.

The author sincerely thanks to all the park’s workers such as: V.M.Grabovyi, T.P.Balabak, G.V.Nikityuk, I.P.Didenko, G.U.Sivko, T.I.Ivanova, A.A.Kuzemko and G.A.Tarasenko for the help given during the preparation of this research.

References

- [1] Andreev P.N. *“Illustrated guide-book along the South-Western formal railways”*. – Kiev: The typography of S.V.Kulzhenko, 1898. – 596 p.
- [2] Andrzhevskiy A.L. *The calculation of plants of Podolsk province and adjacent areas* // Univ. news – 1862(1860). - №7.
- [3] Anonymous author. *Uman and Sofievka* // “Niva”. - №48. – SPb, 1888.
- [4] Artamonov S.D. *The history of foreign literature of XVII-XVIII centuries*. – 4-th edition. M.: Prosveshchenie, 1973. – 412.
- [5] Baziner F. A. *Brief description of Tsarina’s garden near the town of Uman, Kiev province* // Moscow. - 1851. - 4, p. II. - P.79-84.
- [6] Bonetskiyi S. *Woody and shrubby species of the park of Illrd International (former “Sofiyivka”) near Uman* // Agr. Botany. - Kharkiv: Rad.selianyn, 1927. - 1, issue 4. - P.189-194.

- [7] Budnyk M., Rogotchenko O. *The garden on the sworn cliffs* (Zaremba). – K: Molod, 1970
- [8] *Catalog of trees and bushes of Uman Tsarina's garden in 1905*. - Uman: I.Tseitlin's printing-house, 1905. - 50 p.
- [9] Chrząszczewski A. *Wyciąg z pamiętnika Pamiętniki Ochockiego J. D.* — Wilno, 1857. — V. 4.
- [10] Ciołek G. *Ogrody polskie*. — Warszawa, 1972.
- [11] Goloverda Z.G., Ivanova Z.J., Sydoruk B.S. *Dendrological reserve "Sofievka"*. – Dnepropetrovsk: Promin. – 1976. – 48 p.
- [12] Groza S. *Opisanie Zofiówki*. — 1843. — Cit. on: Przybylski (1978). — Kraków, 1978. — S. 225.
- [13] Delile J. *Les jardins, ou l'art d'embellir les paysages*. — A Paris, 1782.
- [14] Dolgoruki I.M. *Glorious diamonds over the hills or my travel somewhere in 1810*. – M., 1870.
- [15] Domanitskyi V. *The preparations for Alexandr I welcoming in Uman*. – Kiev. Starina. – 1901.
- [16] Ivashchenko V. *A historical essay about Uman and Tsarina's garden (Sofievka)*. - Kiev, 1895.
- [17] Kazarinov L.O. *A hand-written essay "Sofia garden – the park of the 3^d International nowadays"*. – 1940.
- [18] Khafner G. *The prominent portraits of antiquity: 337 portraits in the word and imagery*. – M.: Progress, 1984. – 311 p.
- [19] Khraban G.Y. *A first architect of Sofiyivka // Ukr. histor. magaz.* – 1971. - №9. – P. 103 – 108.
- [20] Kyslyi I.Y. *The park of the 3^d International in Uman. // Architecture of the Soviet Ukraine*. – 1939. - №9. – P. 17.
- [21] Komarnycki M.F. *A marvel garden "Sofiyivka"*. – Uman, 1984.
- [22] Komarovski E.F. *The notes. // The historical news*. – 1897. – November. – P. 427 – 428.
- [23] Kosarevskiy I.A. *The State reserve "Sofiivka"*. - K.: Publishing house of the Academy of architecture of UkrSSR, 1951. – 117 p.
- [24] Kosarevskiy I.A. *The parks of Ukraine: The methods of creation of the park landscape*. – K., 1961.

- [25] Kosarevskiy I.A. *Sofievka. A brief guidebook*. – 7-th edition. – K., - 1970.
- [26] Kosenko I.S., Khraban G.E., Mitin V.V., Garbuz V.F. *Dendrological park "Sofievka"*. - K.: Naukova dumka, 1990. - 155 p.
- [27] Kosenko I.S., Khraban G.E., Mitin V.V., Garbuz V.F. *Dendrological park "Sofiyivka"*. - K.: Naukova dumka, 1996. - 182 p.
- [28] Kosenko I.S. *Dendrological park "Sofiyivka": Monography* – Uman: "Proniks" – 2003. – 230 p.
- [29] Kosenko I.S. *Dendrological park "Sofiyivka"*. – K.: Academperiodyka. – 2007. – 195 p.
- [30] Kosenko I., Shyf. E. *Myths and legends of park "Sofievka"*. First book. – Uman: Remark, 2006. – 142 p.
- [31] Kosenko I.S. *National dendrological park "Sofiyivka"*. – K.: Academperiodika. – 2010. – 196 p.
- [32] Kosenko I., Shyf. E. *Myths and legends of park "Sofievka"*. Second book. – Uman: Remark, 2007. – 301 p.
- [33] Kosenko I., Shyf. E. *Myths and legends of park "Sofievka"*. First book, second edition, improved and supplemented. – K.: Academperiodika, 2010. – 165 p.
- [34] Kosenko I.S. *"Sofiyivka" during the thirty years (1980-2010)*. – Kyiv. – 2011. – 138 p.
- [35] Kocherezhko Y.M. *A hand-written essay. A notarial will of Zaremba*. Uman, February 1969a.
- [36] Kocherezhko Y.M. *A hand-written essay. Josyp Zaremba – the architector of the park "Sofiyivka"*. Uman, March 1969b. – 6 p.
- [37] Kryvulko D.S., Reva M.L., Tulupiy G.G. *Dendrological park "Sofiiivka"*. - K.: Publishing house of AS of UkrSSR, 1962. - 83 p.
- [38] Kun N.A. *Legends and myths of ancient Greece*. – M.: Planeta detstva, 1998. – 608 p.
- [39] Kurbatov V.Y. *The gardens and parks. The history and theory of the art of hoticulture*. - Publishing house of M.O.Volf – p. 630 – 632.
- [40] Levin Y.D. *Ossian in the Ryssian literature*. – L.: 1980, - 324 p.
- [41] Lykhachov D.S. *The gardens poetry: For the semantics' of gardens' and parks' styles*. – L., 1982. – 341 p.

- [42] *A Letter of G. Y. Khraban to the director of dendrological park "Sofiyivka"* AS USSR mr. Kosenko I.S. – 1986. – 3p.
- [43] Lagarde de. *Voyage de Moscou a Kiev... ou lettres adresses a J. Griffith.* — Paris, 1824.
- [44] Lojek Ye. *A history of a beautiful bitynka: Novel / Transl. from Polish D. Andruhiv.* – K.: Yunivers, 2005. – 448 p. – (Biographies).
- [45] Lypa A.L. *"Sofiivka": Uman State reserve (1796-1949).* - K.: Publishing house of AS of UkrSSR, 1948. - 110 p.
- [46] Madam. *Description of Uman garden // News of Russian literature.* – M., 1804. – P. 220 – 221.
- [47] *Mythological dictionary.* - M.: Sov. Encyclopedia, 1991. - 736 p.
- [48] *The myths of the peoples of the world. Encyclopedia.* - M.: Sovetskaia encyclopedia, 1987. - v.1. A - K. - 671 p.
- [49] *The myths of the peoples of the world. Encyclopedia.* - M.: Sovetskaia encyclopedia, 1988. - v.2. K - Ya. - 719 p.
- [50] Naymark J.I. *Architecture of the small forms of the Uman park-reserve // Architecture of the Soviet Ukraine.* – 1939. - №9. – P. 22 – 23.
- [51] Nemirovskiy A.I. *Myths of ancient Hellas.* - M.: Prosveschenie, 1992. – 319 p.
- [52] Osipov A.P. et all. *Jubilee celebration of the fiftieth anniversary of Uman School of Agriculture and Horticulture and the jubilee congress of his students // Life and Art,* 1895. – №11.– P.34.
- [53] Pazhyh V. *Park Sofievka near Uman.* – Warsaw, 1892.
- [54] *Paris and its localities.* A complete Russian guidebook for those who are going to the international exhibition in 1889. Moskva. 1889.
- [55] Pashkevich V.V. *Uman Tsarina's garden // News of imperial Russian society of horticulture.* Spb., 1894. - №3. - P.167-179.
- [56] Poggenpol V.A. *Phenological observations, which had been done during 22 years (from 1886 till 1907) in Uman Kyiv Region // Geological and geographical magazine VUAS.* – 1933. - №4(8). – P. 85 – 96.
- [57] Pohylevych L. *A story about the populated areas of Kiev province.* Kiev. – K.: Publishing house of Kyiv-Pechersk Lavra, 1864.

- [58] Przybylski *Ogrody romantyków*. – Kraków, 1978.
- [59] Regel A. *A fine horticulture and artistic gardens*. – 1896.
- [60] *Reading book of foreign literature: XVIII c.* – M.: Vyscha shkola., 1973. – V. 1. – P. 350 – 353.
- [61] Rolle J. *A beauty destiny*. Transl. from Polish – K.: Ukr. Pysmennyk, 1993. – 52 p.
- [62] Shyshkina O. *Notes and memoirs of Russian traveler through the South of Russia in 1845. – 1848*.
- [63] Smilianski L. *Garden. Wings. Tale*. – K., 1954.
- [64] Smoktiy A. *The town of Uman and Sofievka // Kiev. starina*. – 1882. - №4. – P. 420 – 437.
- [65] Sokyrskya V.V. *Historian Grygoryy Yuhymovych Khraban. His walk of life and scientific inheritance: monography / Sokyrskya Vlada Volodynyrivna*. – Uman: PE Zhovtyi. – 2012. – 226 p.: Bibliography: P. 173 – 223.
- [66] Stoychev L.I. *Park's and landscape art*: Transl. from Bulgarian. – Sofia, 1962.
- [67] Themery T. *Guide de Sophiowka, surnomme la merveille de l'Ukraine...* — Odessa, 1846.
- [68] Trembecki S. *Sophiowka: Poeme polonais, traduit vers francais par le comte de Lagarde*. — Vienne, 1815.
- [69] Trembecki S. *Zofijówka: Wstęp i objaśnienia Adama Mickiewicza*. — Poznan, 1822.
- [70] Yankovskyi D.P. *A monument of the town of Uman*. – Uman: typ. Shapiro, 1908 – 14 p.
- [71] Yaschuzhinskiy V. *Uman and Tsarina's garden // Kiev province news*.-January 10 and 31, 1853, January 16, 1854.
- [72] Yaschuzhinskiy V. *Uman town*. – Uman: Typ. Energia, 1913. – 30 p.
- [73] Velichenko M.N. *Present for empress. Lost monuments of "Sofiyivka" park*. Materials of XII tsar's and country conference / SMR "Tsar's village". S. – Petersburg: Ermitazh, 2006. – P. 43-60.
- [74] *Wójcicki K. W. Cmentarz Powązkowski pod Warszawą*. — Warszawa, 1856. — T. 2.

REFLEKSJE WOKÓŁ KRAJOBRAZU JANOWCA NAD WISŁĄ

PRZEMYSŁAW KRAJEWSKI

**Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania, Warszawa, ul. Wawelska 14
przem.krajewski@gmail.com**

Some Thoughts on the Landscape of Janowiec by the Vistula River

Abstract

The article is an attempt at describing a particularly interesting landscape that surrounds Janowiec, a village on the bank of the Vistula River. The region of the Lesser Poland Gorge of the Vistula has been the site of human activity for one thousand years due to fertile soil and abundant limestone. The author focuses on mutual influences between nature and culture, and suggests a connection between the Vistula landscape on the one hand and the over 500-year-old architecture of St Margaret's Church and the Janowiec Castle on the other.

Streszczenie

Tematem eseju jest podjęcie próby opisu unikatowego w skali kraju pejzażu wokół Janowca nad Wisłą. Tereny Małopolskiego Przełomu Wisły, ze względu na doskonałą glebę oraz obecność na miejscu obficie tu występującego kamienia wapiennego, stanowiły od tysiąca lat miejsce ludzkiej aktywności. Refleksje tu zawarte odnoszą się do relacji między naturą a kulturą i podejmują próbę ukazania powiązań nadwiślańskiego krajobrazu a obecną tam od ponad 500 lat historyczną architekturą kościoła św. Małgorzaty i Zamku Firlejów.

WSTĘP

Każde spotkanie z tym miejscem zachwyca niezwykłą ekspresją szerokiej panoramy nadwiślańskiego pejzażu. Fragment Małopolskiego Przełomu Wisły oglądany z wysokiej skarpy janowieckiego wzgórza dostarcza nam wielkiej zmysłowej przyjemności. Światło odbite od zielonych roślin uprawnych i traw wydaje się łagodne, lecz wrażenia te potęgują się szczególnie w chwilach, kiedy wysoko nad rozległą ziemią przeciągają chmury rzucając rozliczne cienie na łąki i pola. To dynamizuje oglądany pejzaż i sprawia, że zaczynamy go widzieć z niedostępnej perspektywy lotu ptaka. Ten rodzinny krajobraz, realny, a jednocześnie bardzo polski, bezustannie nasuw refleksje o konieczności istnienia trwałego porządku w ludzkich sprawach i działaniach. Porządek ten wyznaczają rytmy codziennych polowych prac stosownych do stale powracających pór roku.

Próba opisu pejzażu wokół Janowca nad Wisłą powinna uwzględniać wybór miejsca obserwacji. Patrząc ze skarpy zamkowej w kierunku południowym, dostrzegamy niekończącą się przestrzeń nadwiślańskiej równiny, pośrodku której wije się majestatyczna, srebrząca się w swych zakolach Wisła, naprzemiennie ukazując lub skrywając swój nurt w gęstwinie przybrzeżnych zarośli. Z kolei, stojąc na dolnym tarasie wiślanej doliny, oglądamy zadbane pola i łąki, malowniczo porozrzucane w pejzażu grupy drzew, sady oraz ludzkie zagrody zamknięte od południa dominującym pięćdziesięciometrowym wapiennym wzgórzem z górującym nad nim monumentalnymi ruinami renesansowego zamku i stojącego u jego podnóża kościoła. Wzajemne powiązania i odniesienia tych brył w przestrzeni krajobrazowej Janowca stanowią od blisko 500 lat element szczególny w tym niezwykłym pejzażu.

ZAMEK W JANOWCU NAD WISŁĄ I JEGO TWÓRCY

Usytuowany nad Wisłą, w jej środkowym przełomowym odcinku, Janowiec posiada niezwykle i unikatowe walory krajobrazowe. Uważam, że jego położenie oraz odniesienia do okolicznego pejzażu są tu zdecydowanie bardziej wyraziste i czytelne niż w leżącym po przeciwnej stronie Wisły Kazimierzu Dolnym, wtulonym w kotlinę między rozstępujące się w tym miejscu wzgórza. Kazimierz z tej właśnie przyczyny jest zamknięty perspektywicznie dla kierunków równoległego przemieszczania się wzdłuż rzeki. Janowiec natomiast, jest wspaniale eksponowany w pejzażu nadwiślańskiego przełomu, ze szczególnym uwzględnieniem majestatycznych ruin wzgórza zamkowego, widocznych nawet z odległych na ponad 10 km punktów widokowych. Budzi nasz podziw trafna decyzja umieszczenia w tak znakomicie wybranym miejscu tego wybitnego ze względu na rolę, jaką odegrał w danej kulturze, rezydencjonalnego założenia.

Początki zamku, będącego przez ponad 150 lat we władaniu rodziny Firlejów sięgają okresu 1508-1526, kiedy to został wybudowany nowoczesny obiekt obronny, przystosowany do używania broni palnej. Inicjatywa budowy pierwszego zamku bastejowego w Polsce wyszła od Mikołaja Firleja, hetmana wielkiego koronnego. Powstała na początku XVI w. nowoczesna bastejowa fortyfikacja, nawiązywała rozwiązaniami konstrukcyjnymi do podobnych obiektów budowanych ówczesnie na południu Europy, szczególnie na Węgrzech – gdzie wobec zagrożenia tureckiego potrzeba wznoszenia tego typu fortyfikacji była nakazem chwili. Zamek janowiecki nie był pierwotnie przeznaczony na rezydencję Firlejów, znajdowała się ona w Dąbrowicy usytuowanej w niedalekiej odległości od stolicy województwa lubelskiego. Powstała na początku XVI w. bastejowa fortyfikacja była w ówczesnej Polsce dziełem unikatowym. Jej zalety zostały szybko docenione. Powstające na przełomie I i II połowy XVI w. liczne zamki bastejowe na południowo-wschodnich kresach Polski takie jak Trembowla, Jaślowiec, Buczacz, Brzeżany, Sidorów, Klewań i Międzybóż, znajdujące się obecnie na Ukrainie, inspirowane były rozwiązaniami militarnymi zastosowanymi w janowieckiej warowni. Do fortyfikacji Firlejów jako materiału budowlanego użyto opoki górnokredowej wydobywanej w miejscowych kamieniołomach usytuowanych na zboczu wzgórza zamkowego. Trzeba tu odnotować, że dość szybko, bo już na przełomie XVI i XVII w. zamek janowiecki zaczął tracić swoje znaczenie militarne. W II poł. XVI w. Andrzej Firlej, kanclerz lubelski, którego nagrobek znajduje się w janowieckiej świątyni, dokonuje przebudowy zamku, powierzając prace projektowo-realizacyjne włoskiemu architektowi i rzeźbiarzowi przybytemu z Florencji Santiemu Gucciemu.

Obecność włoskich artystów w naszej kulturze obserwujemy od czasów małżeństwa króla Zygmunta Starego z włoską księżniczką Boną Sforza. Santi Gucci (1530-1600) był już przedstawicielem następnych generacji artystów z Italii pracujących w Polsce. Współpracował na stałe z dworem królewskim w Krakowie, projektując architektoniczne i rzeźbiarskie zamówienia monarchów i najwyższych dostojników państwa polskiego. Może warto tu wymienić kilka zrealizowanych przez niego dzieł, aby uświadomić sobie jego wpływ na kulturę artystyczną na terenie Polski. Gucci był twórcą następujących pałaców i zamków królewskich: w Łobzowie pod Krakowem, w Grodnie i w Niepołomicach. Pracował dla Myszkowskich w Książu Wielkim i Pińczowie. Pracował dla Firlejów w Janowcu. Jest autorem wybitnych prac rzeźbiarskich, nagrobka króla Zygmunta Augusta i królowej Jagiellonki w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu, nagrobka króla Stefana Batorego w kaplicy w Katedrze Wawelskiej.

Dość wcześnie, bo w 1575 r. po wykonaniu nagrobka króla Zygmunta Augusta, został Santi Gucci naczelnym artystą dworu królewskiego, tak że w ciągu następnych dwudziestu lat nie omijało go żadne większe zamówienie króla Stefana Batorego czy królowej Anny Jagiellonki. Projektowane i realizowane w Polsce obiekty architektoniczne artysty wykazują bardzo silne powiązania z ówczesną architekturą florencką. Jego działalność w Janowcu wiązała się z eksploatacją i obróbką obfi-

tych złóż kamienia tu usytuowanych. Pracując dla Andrzeja Firleja, architekt w latach 1565–1570 rozbudowuje istniejący zamek o jednotraktowy pałac zaopatrzonej od strony wewnętrznej dziedzińca w krużgankową galerię i luźno powiązany z wcześniejszymi fortyfikacjami i zabudowaniami. Krużgankowa galeria zainspirowana została wawelskim pierwowzorem. Powstał wówczas wielki renesansowy dziedziniec zamku, wraz z charakterystycznym, wystającym przed mury zamkowe od strony południowej ryzalitem mieszczącym reprezentacyjne wnętrza właściciela. W toku dalszych modernizacji zamku dokonywanych przez kolejnych właścicieli, wolnostojąca bryła pałacu Firleja została wchłonięta przez powiększone skrzydło południowe rezydencji. Miało to miejsce w I poł. XVII w, w czasie władania zamkiem przez Jana Karola Tarłę, kiedy to powstało wspaniałe górujące nad okolicą skrzydło południowe oflankowane od wschodu i zachodu zachowanymi do dzisiaj cylindrycznymi wieżami. Wnętrza ówczesne, na które składała się przede wszystkim wspaniała amfilada pomieszczeń usytuowanych w skrzydle południowym, uzyskały bardzo bogaty wystrój sztukatorski o cechach wczesnego baroku rzymskiego. W II poł. XVII w. z inicjatywy Lubomirskich, kolejnych właścicieli Janowca, prace architektoniczno-budowlane prowadzone były przez Tylmana z Gameren, wybitnego polskiego architekta ostatniej ćwierci XVII w.

W 1780 r. ostatni z Lubomirskich, Marcin, sprzedał podupadający zamek Mikołajowi Piaskowskiemu. W czasie wojen napoleońskich w 1809 r. zamek został znacznie zniszczony i od tego czasu systematycznie popadał w ruinę, a licznie zmieniających się w ciągu XIX w. właścicieli nie stać było na utrzymanie tej niezwykle kosztownej w eksploatacji rezydencji. Obiekt ten w wyniku niszczycielskiej działalności zapoczątkowanej w XIX wieku i kontynuowanej praktycznie do lat 80. XX w. dochował się do naszych czasów w formie malowniczych ruin.

O wysokim poziomie artystycznym Santiago Gucciego w projektowanych przez niego detalach architektonicznych wyposażenia pałacu Andrzeja Firleja świadczą dzisiaj jedynie fragmenty kamieniarki pozyskiwane podczas eksplorowania odgruzowanych piwnic zamkowych. Są to kapitele kolumn oraz odkryty niedawno kamienny portal, eksponowane w miejscowym muzeum.

NAGROBEK BARBARY I ANDRZEJA FIRLEJÓW W JANOWIECKIM KOŚCIELE

Drugim obiektem o wyjątkowej klasie artystycznej związanym z działalnością Gucciego w Janowcu jest wspaniały nagrobek późnorenesansowy Barbary i Andrzeja Firlejów usytuowany w prezbiterium kościoła parafialnego pw. św. Małgorzaty. Główne wnętrze dwunawowego, a przez to niezwykle oryginalnego przestrzennie kościoła emanuje niezwykłym światłem wpadającym przez południowe okna zaopatrzone w proste geometryczne witraże. Kierujemy się ku prezbiterium, gdzie po lewej stronie głównego ołtarza umieszczony jest w ścianie kościoła unikatowy pię-

trowy nagrobek małżonków Barbary ze Szreńskich i Andrzeja Firleja wyrzeźbiony w latach 1586–87 przez Santiogo Gucciego. Projekt nagrobka powstał z inicjatywy Barbary w 1585 wkrótce po śmierci Andrzeja Firleja. Nagrobek jest zachowany w dobrym stanie, wykazuje wiele odniesień do utworów rzeźbiarskich zastosowanych przez Gucciego w kaplicy Batorego na Wawelu. Wykonany został przez artystę z pińczowskiego kamienia jako podwójny pomnik piętrowy. Charakteryzuje się bardzo subtelnymi proporcjami. Obie figury umieszczone na płytach cechuje wyraźna tendencja dążenia autora do całościowego wypełnienia kompozycyjnego płyty, dlatego leżące postacie przedstawione są w nienaturalnym układzie anatomicznym. Nagrobek ten wykazuje bardzo wiele analogii z dziełami rzeźbiarskimi Gucciego spotykanymi w kaplicy Batorego w Katedrze Wawelskiej.

PANORAMA JANOWCA W IKONOGRAFII

Monumentalna dostojność panoramy Janowca, wraz z dominującym na wzgórzu zamkiem, po raz pierwszy pojawia się w ikonografii w czasie potopu szwedzkiego w latach 1655–57.

Autorem pierwszego znanego widoku tego miejsca był generalny kwatermistrz okupującej Polskę armii szwedzkiej Erik Jonson Dahlberg (1625–1703). Cieszył się on opinią bardzo dobrego oficera, ale przede wszystkim dał się poznać jako znakomity rysownik utrwalaający widoki polskich miast, twierdz i zamków oraz licznych towarzyszących wojnie polsko-szwedzkiej wydarzeń historycznych. Wartość jego pracy ma wyjątkowe znaczenie dla kultury polskiej, jego niezwykle szczegółowa, dokładna i precyzyjna dokumentacja rysunkowa doskonale przedstawia obraz ówczesnego życia w Polsce. Pierwszy znany wizerunek Janowca jako miejsca wyjątkowego został utrwalony we wczesnej ikonografii przez wybitnego artystę cudzoziemca. Paradoksalnie ten pierwszy wizerunek Janowca nad Wisłą został uwieczniony na rysunku przez oficera armii okupacyjnej, który zafascynowany jego unikatowym położeniem w nadwiślańskim pejzażu, przysłużył się w ten sposób naszej kulturze.

Kompozycja Dahlberga, operując silnie efektem światłocieniowym prezentuje, dominujący nad okolicą częściowo zrujnowany zamek z charakterystyczną renesansową attyką umieszczoną na koronie murów. Poniżej wzgórza zamkowego został umieszczony widok miasteczka, z dwoma charakterystycznymi, wyróżniającymi się obiektami: kościołem parafialnym św. Małgorzaty oraz nieistniejącą już, zniszczoną w czasie II wojny światowej, murowaną żydowską bożnicą. W oddaleniu zaprezentowana została szeroka panorama przełomu Wisły w kierunku wschodnim z umiejscowionym nad prawym brzegiem Wisły miastem Kazimierzem i leżącymi na horyzoncie wiejskimi zabudowaniami. Oglądany ze skarpy zamkowej krajobraz daleko wykracza poza granice prostego opisu.

Trudno określić i zamknąć w słowach majestat i wspaniałość tego miejsca. Nie dostrzega się jednak w tym pejzażu żadnych dramatycznych napięć, gwałtownych spiętrzeń i tarć mas ziemi, tak często spotykanych w krajobrazie pofalowanym wzgórzami czy górami. Wyrastając wysoko ponad dolinę Wisły wapienne wzniesienie, z resztkami odcisniętych w miękkiej skale skorupiaków, świadczy o tym, że miejsce to przez setki milionów lat nie było zalane wodami morskimi.

Wisła, jako zasadniczy element odniesienia w tym krajobrazie, pełniła przez wieki rolę głównej arterii komunikacyjnej Rzeczypospolitej. Działo się to w szczególny sposób na przełomie złotego i srebrnego wieku (w latach 1550-1650), kiedy spławiano nią do Gdańska zboże i drewno.

Można powiedzieć, że całe lasy płynęły rzeką na północ. Z budulca pochodzącego z trzebionych małopolskich i podkarpackich pradawnych puszczy budowały się floty hanzeatyckie, holenderskie i angielskie. Mawiano wówczas: „Gdzie spojrzeć, wszędy rąbią albo buk do huty, albo sośninę na smołę, albo dąb na szkuty”. Bardzo często to wysokogatunkowe drewno pochodzące z rabunkowo wycinanych polskich puszczy po najniższych cenach sprzedawane było przez szlachtę pośrednikom handlowym w Gdańsku i ponownie przez nich odprzedawane na targach w Europie Zachodniej, gdzie osiągało już stosowne do swojej wartości walory finansowe. Już od dziesiątków lat Wisła przestała pełnić rolę głównej arterii komunikacyjnej Polski i przybrała formę ścieku. Przeciskając się Małopolskim Przełomem w okolicach Janowca i Kazimierza zawężyła swoje koryto, tworzy malownicze zakola i zakręty, dobrze widoczne ze wzgórza zamkowego zabudowanego ruinami Firlejowskiej fortecy.

Podsumowanie

Dzisiejszy Janowiec, długo jeszcze fascynować będzie rodzimością tego wspaniałego przebogatego i naturalnego pejzażu. Nawet chwilowe przebywanie w tym krajobrazie stanowi moment wythnienia od wielkomiejskiej codzienności.

Zadziwiające, że dobroczynny wpływ takich działań dostrzegali już w siedemnastym wieku liczni specjalizujący się w malowaniu wiejskiego pejzażu holenderscy malarze. Ci znakomici pejzażyści, wśród których wymienić można Jana van Goyena, Salomona van Ruysdaela czy Simona de Vliegera wprowadzili do kultury światowej monochromatyczny pejzaż z mistrzowsko uwiecznionymi zjawiskami atmosferycznymi, posiadając niezwyklej zdolność do rzeczowego ujmowania przyrody.

Oglądany ze wzgórza rozległy pejzaż nadwiślański często kojarzy się ze wspaniałymi obrazami holenderskich pejzażyistów: dostrzec tam możemy niezwykle bogactwo światłocienia, przebijające się

przez chmury światło słoneczne, pejzaż pogrążony w cieniu chmur czy rozległe pola, gdzie powietrze jest rześkie i zdrowe, a wokół dostrzec można rozłożone w krajobrazie ludzkie osady. Ale niezwykłość Janowca, polega na obecności w tym miejscu od kilkuset lat wybitnych dzieł artystycznych znakomitego florenckiego artysty, który wybrał Polskę jako miejsce pracy twórczej. Dzieł o najwyższej randze artystycznej, która wyznaczyła i stworzyła na dziesiątki lat kierunki poszukiwań twórczych architektów i rzeźbiarzy.

Tożsamość miejsca Janowca nad Wisłą pozostaje stała bez względu na upływ czasu. Najważniejsze odniesienia krajobrazowe stwarzają tu: przełom Wisły przez wapienne wzgórza położone na jej obu brzegach oraz sposób użytkowania leżących wokół terenów rolniczych. Należy także zwrócić uwagę na historyczne elementy architektury obecne w tym pejzażu od 500 lat, będące stałymi odniesieniami kulturowymi wybitnie związanymi ze środowiskiem przyrodniczym Janowca.



Fot. 1. Widok ze skarpy zamkowej na przełom Wisły w kierunku południowym (fot. P. Krajewski)



Fot. 2. Widok zamku od strony północnej (fot. P. Krajewski)



Fot. 3. Widok kościoła św. Małgorzaty i zamku w kierunku północnym (fot. P. Krajewski)



Fot. 4. Widok z wału wiślanego w kierunku północno-zachodnim (fot. P. Krajewski)



Fot. 5. Widok ze wzgórza zamkowego na przełom Wisły w kierunku południowo-wschodnim (fot. P. Krajewski)



Fot. 6. Widok ze wzgórza zamkowego na przełom Wisły w kierunku południowym (fot. P. Krajewski)



Fot. 7. Widok na Kazimierz nad Wisłą przesłonięty grupą topoli (fot. P. Krajewski)



Fot. 8. Widok ze skarpy zamkowej w kierunku południowym (fot. P. Krajewski)

Bibliografia:

- [1] Chrzanowski T., *Żywe i martwe granice*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 1974.
- [2] Chudzikowski A., *Krajobraz holenderski*, Wydawnictwo Sztuka, Warszawa 1957.
- [3] Fishinger A., *Santi Gucci architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Ministerstwo Kultury i Sztuki Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków, Kraków 1969.
- [4] Kozakiewicz H. i S., *Renesans w Polsce*, Arkady, Warszawa 1976.

CREATION OF THE EXHIBITION AREAS
OF THE NATURAL GRASSLAND VEGETATION
IN THE NATIONAL DENDROLOGICAL PARK "SOFIYIVKA"
(NAS UKRAINE)

ANNA KUZEMKO, INNA DIDENKO, TATIANA SHVETS, ALEXANDER BALABAK
National dendrological Park "Sofiyvka"
of the National Academy of Sciences of Ukraine
12 a Kyivska Str., Uman' 20300, Ukraine
anya_meadow@mail.ru

TWORZENIE TERENÓW WYSTAWOWYCH NATURALNEJ ROŚLINNOŚCI TRAWIASTEJ W KRAJOWYM PARKU DENDROLOGICZNYM "ZOFIÓWKA" NARODOWEJ AKADEMII NAUK UKRAINY

Streszczenie

W artykule przedstawiono projekt utworzenia obszarów wystawowych stepów i łąk jako elementów w strukturze krajobrazu Narodowego Arboretum „Zofiówka”, zarządzanego przez Narodową Akademię Nauk Ukrainy. Autorzy omawiają charakterystyczne cechy ekologiczne obszarów wybranych na sztuczne zbiorowiska roślinne, uzasadniając wybór roślin rodzimych dla prawobrzeżnego lasostepu Ukrainy oraz roślin o dużych walorach dekoracyjnych, które znajdują się na listach zagrożonych gatunków (w Czerwonej Księdze Gatunków Zagrożonych, Europejskiej Czerwonej Księdze, Czerwonej Księdze Ukrainy i w wykazie gatunków wymagających ochrony w regionie Czerkasy). Omówiono również rolę obszarów wystawowych w ochronie roślin rzadkich i zagrożonych, objętych ochroną *ex situ*, oraz w edukacji ekologicznej.

Резюме

Представлено проект створенню експозиційних ділянок степової, лучної та петрофітної рослинності як елемента в структурі ландшафту, який реалізується у Національному дендрологічному парку «Софіївка» НАН України. Охарактеризовано екологічні особливості ділянок, обраних для створення штучних фітоценозів. Підібрано асортимент рослин, аборигенних для Правобережного Лісостепу України. Перевагу надано високодекоративним видам рослин, що занесені до охоронних списків різного рангу – Червоного списку Міжнародного союзу охорони природи, Європейського Червоного списку, Червоної книги України та списку видів, які потребують охорони на території Черкаської області. Розглянуто значення створюваних ділянок для збереження рідкісних та зникаючих видів рослин в умовах *ex situ* та для екологічної просвіти.

Abstract

The article outlines the project of creating exhibition steppe and meadow areas as distinctive elements in the landscape of the National Dendrological Park "Sofiyivka," managed by the National Academy of Sciences of Ukraine. The authors discuss ecological features of the areas selected to hold artificial plant communities and the resulting choice of the vegetation of the Right-Bank Forest-Steppe of Ukraine as well as highly decorative plants included in lists of threatened species (the IUCN Red List, the European Red List, the Red Data Book of Ukraine, and the list of species in need of protection in the Cherkassy province). The role of the exhibition areas in the conservation of rare and endangered species *ex situ* and in environmental education is also discussed.

INTRODUCTION

Dendrological Park "Sofiyivka" is one of the most striking examples of landscape parks of the late 18th and early 19th century in Ukraine and Europe. The main idea of the landscape park is compliance with nature. Unlike regular parks that contrasted with the natural environment and are clearly marked in it, the parks of the landscape, quite the contrary, merge with the environment, their borders are erased, become invisible [Vergunov & Gorokhov, 1996].

We are actively working to reconstruction the original style "Sophievka", which provided for the establishment long-range and short-range perspectives, presence of significant areas of an open space [de Lagarde, 1824, Themery, 1846], so acutely raised the question of the formation of grassland park communities. In this regard the aim of our study was to develop a project of the creation of the grassland communities in the park that would were highly decorative and are not contrary to the style of the park and its original concept.

National Dendrological Park "Sofiyivka" of the NAS of Ukraine is located in the Right-Bank Forest-Steppe of Ukraine, so it is natural that the zonal vegetation types of the territory is the forest and steppe vegetation. Large areas in floodplains occupied by meadow vegetation. In addition, this area lie at the Ukrainian crystalline shield that causes rock outcrops, especially granites, in the river valleys. It should be noted that having a picturesque granite outcrops in the Kamenka River Valley has played a key role in choosing the place where to establish the park.

Thus, the three types of grassland vegetation dominated in the Right Bank Forest-Steppe of Ukraine, have been selected as a benchmark to create the exhibition areas of natural grassland vegetation in the park.

MATERIAL AND METHODS

When choosing an assortment of plants for these areas we took into account the floristic composition of communities in natural conditions by analyzing of the geobotanical relevés of vegetation from the «Ukrainian Grasslands Database» (code EU-UA-001 in Global Index of Vegetation-Plot Databases) [Kuzemko 2012]. Preference was given to the decorative flowering indigenous plants, especially included in the lists of different conservation levels (IUCN Red List – IUCN RL, European Red List – ERL, Red data Book of Ukraine [2009] – RBU and the list of species that need of protection in the Cherkassy province [Shevchyk, Kuzemko, Chorna, 2006] – RR). Also were taken into account environmental conditions of the park areas, which planned to create exhibitions: moisture regime, lighting, chemical and mechanical composition of the soil.

Latin names of the plants are given in accordance with the «Vascular plants of Ukraine. A nomenclatural checklist» [Mosyakin & Fedoronchuk, 1999].

RESULTS

Steppe communities are prevailing among the open park cenoses. To create the exposition area of steppe vegetation, we have chosen a site in new western part of the park (“Blooming field” area), which is a steppe slope of valley of the stream – a tributary of the Kamenka River of southwestern aspect (Fig. 1, Fig. 2).



Fig. 1. Location of the exhibition sites of grasslands vegetation in the map of the National Dendrological Park “Sofiyvka” NAS of Ukraine (yellow – steppe site, green – meadow site, blue – petrophyte sites)



Fig. 2. Steppe site at the satellite image of “Blooming field” area

In the herbaceous cover of the area dominated *Agrimonia eupatoria* L., *Festuca valesiaca* Gaudin, *Festuca rupicola* Heuff. , *Knautia arvensis* (L.) Coult., *Medicago falcata* L. To improve the decorativeness of the site, we carried out the work to remove the weeds – *Convolvulus arvensis* L., *Elytrigia repens* (L.) Nevski, *Phalacrolooma annuum* (L.) Dumort., *Sonchus arvensis* L., and started work on planting of highly decorative steppe plants to which we refer:

- Adonis vernalis* L. (RBU)
- Anthericum ramosum* L.
- Aster amellus* L.
- Astragalus dasyanthus* Pall. (IUCN RL)
- Asyneuma canescens* (Waldst. & Kit.) Griseb. & Schenk (RR)
- Bellevalia sarmatica* (Pall. ex Georgi) Woronow (RR)
- Bupleurum falcatum* L.
- Cephalaria uralensis* (Murray) Schrad. ex Roem. & Schult. (RR)
- Clematis integrifolia* L. (RR)
- Euphorbia lingulata* Heuff.
- Euphorbia stepposa* Zoz ex Prokh.
- Ferulago galbanifera* (Mill.) W.D.J.Koch (RR)
- Fritillaria ruthenica* Wikstr. (RBU)

Galatella linosyris (L.) Rchb.f. (RR)
Galatella villosa (L.) Rchb.f. (RR)
Geranium sanguineum L.
Hyacinthella leucophaea (K.Koch) Schur (RR)
Iris hungarica Waldst. & Kit. (RR)
Iris pumila L. (RR)
Jurinea ledebourii Bunge (RR)
Koeleria cristata (L.) Pers.
Leopoldia tenuiflora (Tausch) Heldr. (RR)
Linum austriacum L. (RR)
Linum flavum L. (RR)
Linum hirsutum L. (RR)
Muscari neglectum Guss. ex Ten.
Nigella arvensis L.
Onobrychis arenaria (Kit.) DC.
Onosma visianii Clementi
Ornitogalum umbellatum L.
Oxytropis pilosa (L.) DC. (RR)
Paeonia tenuifolia L. (RBU)
Phlomis pungens Willd. (RR)
Pulsatilla grandis Wender. (RBU)
Pulsatilla pratensis (L.) Mill. (RBU)
Ranunculus illyricus L.
Ranunculus polyanthemos L.
Salvia austriaca Jacq. (RR)
Salvia nutans L. (RR)
Salvia pratensis L.
Stipa capillata L. (RBU)
Stipa pennata L. (RBU)
Stipa pulcherrima K.Koch (RBU)
Vinca herbacea Waldst. & Kit. (RR).

Meadow land occupied smaller area in the park and spread in the Kamenka River floodplain and its tributaries. To create the exposition area of meadow vegetation we selected the site in the floodplain of the Kamenka River near the main entrance to the park from the Sadova Street (see Fig. 1, Fig. 3).



Fig. 3. Meadow site at the satellite image of main entrance from Sadova Street

This area has excessive moistening due to flooding by flood-water and location on the waterproof granite platform. The flora of this part of the site characterized by predominance of *Alopecurus pratensis* L., *Festuca pratensis* Huds., *Lolium perenne* L., *Taraxacum officinale* Wigg., *Potentilla anserina* L., *Ranunculus repens* L. etc. Forming of the exhibition site in the area began in 2006, when there was planted *Narcissus poëticus* L., but later these works were suspended. To improve the decorativeness of the site we plant here the following plants:

- Allium angulosum* L.
- Bistorta officinalis* Delarbre (RR)
- Briza media* L.
- Caltha palustris* L.
- Coccyganthe flos-cuculi* (L.) Fourr.
- Potentilla palustris* (RR) (L.) Scop.
- Dactylorhiza incarnata* (L.) Soó (RBU)
- Dactylorhiza majalis* (Rchb.) P.F.Hunt & Summerhayes (RBU)
- Deschampsia cespitosa* (L.) P.Beauv.
- Epipactis palustris* (L.) Crantz (RBU)
- Filipendula ulmaria* (L.) Maxim.
- Fritillaria meleagris* L. (RBU)

Fritillaria meleagroides Patrin ex Schult. & Schult. (RBU)
Gentiana cruciata L. (RR)
Gentiana pneumonanthe L. (RR)
Gladiolus imbricatus L. (RBU)
Gladiolus tenuis M.Bieb. (RBU)
Holcus lanatus L. (RR)
Iris sibirica L. (RBU)
Lysimachia vulgaris L.
Lythrum salicaria L.
Molinia caerulea (L.) Moench
Orchis laxiflora Lam. (RBU)
Orchis militaris L. (RBU)
Orchis morio L. (RBU)
Orchis palustris Jacq. (RBU)
Ranunculus lingua L.
Sanguisorba officinalis L.
Symphytum officinale L.
Trollius europaeus L. (RR)
Valeriana officinalis L.
Verathrum album L. (RR).



Fig. 4. Petrophyte site at satellite image of the “Stone Ridge” area.

For the formation of petrophytic plant communities we selected two sites – granite outcrops in the historic part of the park on the shore of the Lower Pond (so-called island of Ithaca or Caucasian Hill) , and in the new western part of the park on the Stone Ridge site (see Fig. 1, Fig.4, Fig. 5).



Fig. 5. Petrophyte site at satellite image of the “Caucasian Hill” area

Currently granite outcrops in the park practically without vegetation, and occasionally on them occur *Poa bulbosa* L., *Poa compressa* L., *Sedum spurium* M.Bieb., as well as representatives of weeds, preferably among annuals. However, in literary sources [Themery, 1946] we find the information that in the early 19th century, vegetation of rock outcrops of the park was quite colorful and diverse. To create the exhibition areas of petrophytic vegetation we selected the following assortment of plants:

Asplenium trichomanes L. (RR)
Aurinia saxatilis (L.) Desv. (RR)
Cystopteris fragilis (L.) Bernh.
Dianthus hypanicus Andr. (ERL, RBU)
Gagea bohemica (Zauschn.) Schult. & Schult.f.
Polypodium vulgare L. (RR)
Sedum acre L.

Sedum sexangulare L.
Sempervivum ruthenicum Schnittsp. & C.B.Lehm. (RR)
Silene hypanica Klokov (ERL, RBU)
Steris viscaria (L.) Raf.

Most plants, selected to the exhibition sites are present in the collection of herbaceous perennials of the National Dendrological Park "Sofiyivka" of the NAS of Ukraine. In addition, we collect plant material during expeditions to different parts of the Right-Bank Forest-Steppe of Ukraine.

Conclusions

Creation of sites of the natural grassland vegetation in the National Dendrological Park "Sofiyivka" except a pure aesthetic purposes also pursues environmental goal, since it contributes to the conservation of rare and endangered species ex situ, and goal of environmental education, as introduces visitors of the park with the most valuable representatives of indigenous natural grassland vegetation, contributing to the formation of environmental outlook and careful attitude for nature in their native land.

References

- [1] Didukh Ya.P. (ed.) *Red data Book of Ukraine*. Plant World. Globalkonsalting, Kyiv, 2009. (in Ukrainian).
- [2] Kuzemko A. *Ukrainian Grasslands Database // Biodiversity & Ecology*. Special Volume: Vegetation databases for the 21st century, edited by Jürgen Dengler et al. 2012. 430.
- [3] *Lagarde de. Voyage de Moscou a Kiev... ou lettres adresses a J. Griffith*. Paris, 1824.
- [4] Mosyakin S.L., Fedoronchuk M.M. *Vascular plants of Ukraine. A nomenclatural checklist*. Kiev, 1999.
- [5] Shevchyk V.L., Kuzemko A.A., Chorna G.A. *The list of the rare vascular plants, that need a protection in the Cherkassy region // Nature Conservation in Ukraine*, 2006, 12, Iss.1, 11-17. (in Ukrainian).
- [6] Themery T. *Guide de Sophiowka, surnomme la merveille de l'Ukraine*. Odessa, 1846.
- [7] Vergunov A.P., Gorokhov V.A. *Vertograd: Gardening art in Russia (from the origins to the early twentieth century)*. Kultura, Moscow, 1996 (in Russian).

ELEMENT SZCZEGÓLNY W ARCHITEKTURZE KRAJOBRAZU.
WYSPA PONZA, WŁOCHY

TOMASZ LESZCZYŃSKI
Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania, Warszawa, ul. Wawelska 14
e-mail: t.a.leszczynski@gmail.com

PARTICULAR ELEMENT IN LANDSCAPE ARCHITECTURE. PONTINE ISLAND, ITALY

Abstract

The paper concerns history of Pontine Island Italy. It describes changes in landscape done by generations of colonists. Name of island is of Greek origins – Pontos, Pontia. According to local legends Ponza was named after Pontius Pilate. In ancient times the island was also called Tyrrhenia. Ponza was first colonized by Etruscans (Tyrrhenoi) and later by Greeks and Romans. The island was heavily forested with giant trees in ancient times but the forest is gone and trees are extinct and the hills are covered with man - made terraces. Most of these terraces are no longer being used. The island has many odd natural rock formations. There are a port and Greek Necropoli ruins at the middle of the island. The Roman Tunnel connects the beach Chiaia di Luna to the road. In Roman times there was a port. There were several villas on island. The sacred murenaio in excavated volcanic stone was one of the best kept secrets of the Mediterranean. It is a grotto at water level in the white tufa walls of the Promontorio della Madonna. Pontius Pilate's family owned a grotto, which is still named after him. It was connected with Augusto's Summer Residence by complicated system of arches. There are Etruscan ruins on parts of the island jumbled with roman ruins. The island has many archeological ruins visible all over. The new port was erected in times of Bourbones by A. Winspeare and F. Carpi. The landscape of island was changed by ages but still remains beautiful. I considered that the Island can be described as a particular element in landscape architecture.

Streszczenie

Referat dotyczy historii wyspy Ponzy leżącej we Włoszech. W opracowaniu opisuje się zmiany w krajobrazie dokonane przez pokolenia kolonizatorów. Nazwa wyspy pochodzi od greckiego słowa Pontos, Pontia. [5] Według lokalnych legend wzięła swą nazwę od imienia Poncjusza Piłata. W dawnych czasach miała również nazwę Tyrrhenia. Ponza najpierw była kolonizowana przez Etrusków (Tyrrhenoi), a później przez Greków i Rzymian. Dawno temu była bardzo zalesiona, lecz z czasem lasy zanikły, a wzgórza zostały pokryte wybudowanymi przez człowieka tarasami. Większość tarasów nie jest już teraz używana. Wyspa ma wiele skał o oryginalnych dziwnych kształtach. W środkowej części znajduje się Bagno Vecchio – stary grecki port i nekropolia. Rzymski tunel łączy plażę Chiaia di Luna z drogą. W rzymskich czasach był tam port. Na wyspie było wiele willi. Święte murenaio wydrążone w wulkanicznych skałach było jednym z najlepiej strzeżonych sekretów Morza Śródziemnego. Murenaio to grotta w poziomie wody wydrążona w białych wulkanicznych skałach na Cyplu Madonna. Rodzina Poncjusza Piłata była właścicielem grotty i stąd nazwa Grota Piłata. Grota była połączona z letnią rezydencją cesarza Augusta przęsłami i schodami. Na części wyspy są etruskie ruiny pomieszane z rzymskimi. Wyspa ma wiele archeologicznych zabytków. Nowy port wybudowano w czasach Burbonów przez A. Winspeare i F. Carpi. Krajobraz wyspy zmieniał się przez wieki, nadal pozostając bardzo piękny. Uznałem, że wyspa może być określona jako element szczególny w architekturze krajobrazu.

WSTĘP

Celem pracy jest opisanie zmian krajobrazu wyspy Ponzy. Opracowanie obejmuje zmiany krajobrazu wyspy od paleolitu po czasy współczesne. W zakresie opracowania znalazły się zmiany roślinności (wyginięcie olbrzymich drzew, roślinność na uprawianych tarasach) (fot. 12). Zmiany krajobrazu w obrębie skał polegające na wycinaniu grot i basenów – murenaio (fot. 5, 6). I wreszcie zmiany krajobrazu przez tworzenie obiektów architektonicznych (fot. 2). Uznałem że wyspa może być elementem szczególnym ze względu na swoje wyjątkowe formacje skalne wyróżniające ją wśród innych wysp (fot. 13). Wiele też innych elementów składa się na to, że jest piękna i oryginalna. Ważne też było ciekawe położenie geograficzne co spowodowało, że wyspa była w kręgu kultury Etrusków, Greków, Rzymian. Istotne też zmiany na wyspie przyniosły czasy władania Burbonów. Krajobraz jest tym, co postrzegamy. Jest wynikiem działania sił przyrody i pracy człowieka. Działania człowieka odmieniającego krajobraz związane są z funkcją miejsca. Dom, port, akwedukt, świątynia. Czasem jest to obiekt wyłącznie spełniający jakąś funkcję, czasem wraz z rozwojem cywilizacji zaspokaja też potrzeby estetyczne. Wybrzeże Ponzy to malownicze połączenie przylądków, grot i zatok. Nazwa wyspy pochodzi prawdopodobnie od greckiego słowa Pontos, Pontia, co oznaczało ziemię mostów lub dobry port. Inna wersja mówi, że nazwa wywodzi się od rzymskiego zarządcy wyspy Poncjusza Piłata. Wyspa znajduje się 33 kilometry na południe od przylądka Circeo i jest pochodzenia wulkanicznego.

PONZA OD NEOLITU PO CZASY ETRUSKÓW I GREKÓW

Obecność człowieka na Ponzy sięga roku 5000 p. n. e. [11] W najbliższej na lądzie miejscowości San Felice Circeo na wysuniętym w morze cyplu znaleziono liczne na to dowody archeologiczne. Na sąsiedniej wyspie Palmarola zachował się zespół grot mieszkalnych z okresu neolitu. Pierwszymi kolonizatorami na wyspie byli Etruskowie. [9] Z ich obecnością na wyspie kojarzy się Lazurową Grotę – Grotte Azzurre w pobliżu małego portu w rejonie Santa Maria. Pierwotną nazwą wyspy była też Tyrrenia, a Etrusków nazywano Terrhenoi. Morze Tyrreńskie to po grecku Morze Etruskie. Etruskowie przybyli do Italii z Lidii w Azji Mniejszej. Ich pismo przypomina pismo greckie. W sztuce możemy dostrzec liczne podobieństwa. Etruria nigdy nie utworzyła jednego państwa. Był to zespół państw miast. Na południu dominowały nadmorskie osady, takie jak Cerveteri i Tarquinia [2]. Inne większe miasta to Volsini (Orvieto) i Perugia (Perugia). Kraj między Tybrem a Arno rozwijał się szybciej niż inne rejony i tworzył oryginalną sztukę. Arystokracja etruska z VIII-VI w. p. n. e. budowała obszerne grobowce nakryte kopcem, tak zwanym tumulusem. Komory grobów tumulusowych były budowane z kamienia i nakrywane pseudokopułą. Wnętrza zdobiły malowidła. Najpiękniejsze dzieła sztuki etruskiej pochodzą z grobowców. Umiano wykonywać oryginalne

nalne sarkofagi z terakoty. Etruskowie tworzyli rzeźby, używając głównie terakoty i brązu, a nie jak Grecy marmuru, gdyż nie mieli dostępu do złóż tego kamienia. W grobowcach znaleziono piękne złote ozdoby. Grzebienie, bogato zdobione przedmioty i lusterka pokryte delikatnym rysunkiem. Oryginalnym wyrobem Etrusków były czarne naczynia – bucchero. W połowie VII w p. n. e. powstały pierwsze domy na planie prostokąta z dachem z terakotowych dachówek. Domy i dachy zdobiono płytami i pięknymi akroteriami, wykonanymi z terakoty. Domy przypominały greckie domy z Koryntu. Późniejsze miały kształt prostokąta z dziedzińcem przed frontem domu, który później przekształcił się w atrium. Etruskowie wiele zawdzięczają sztuce Greków. Wpływy te jednak przetworzyli na język własnej twórczości. W malarstwie pojawiają się sceny figuratywne z greckiej mitologii. Jedno z miast etruskich Cerveteri było tak zamożne, że dysponowało własnym skarbcem – świątynią w Delfach. Cechą charakterystyczną świątyni etruskiej było to, że w odróżnieniu od greckiej, która przybrała monumentalną kamienną formę, świątynia etruska zachowała swój pierwotny skromny charakter. Budowli niewielkich rozmiarów o kamiennych fundamentach i elewacji z suszonych lub słabo wypalanych cegieł. Do budowy szkieletu budynku, wiązań dachu i belkowania używano drewna. W późniejszej architekturze etruskiej upowszechni się łuk. Umiejętność tę przejmą od Etrusków Rzymianie i stanie się to kamieniem milowym w rozwoju architektury Rzymu. Stopniowo Etruskowie zajęli całą środkową część półwyspu, a na południu dotarli do terenów zajętych przez ich rywali Greków. W VI w. p. n. e. królowie etruscy rządili Rzymem, który później podbił Etrurię. Etruskowie dysponowali w Toskanii bogatymi złożami metali. Zasłynęli z wykonywania pięknych dzieł sztuki użytkowej, takich jak kandelabry, lusterka, pojemniki na ozdoby z rzeźbami i rysunkami (cisty). Szczególnie piękne są etruskie portrety z brązu. Jedną z najstarszych rzeźb etruskich pochodzi z Ponzy i jest w Muzeum Archeologicznym w Neapolu. Etruskowie i Grecy budowali świątynie tym samym bogom. Etruskowie wzniesli świątynię Apollina w Wejach pod Rzymem, a Grecy w Pompejach. Rzymskie Muzeum Etrusków w Villa Giulia ma wspaniałe zbiory ich sztuki. Jakiś czas temu nabyło sąsiadującą Villa Poniatowski, która ma się stać częścią muzeum. Następna fala kolonizatorów na wyspie to Fenicjanie i Grecy VIII-VII w. p. n. e. W muzeum w Neapolu są obiekty z tego okresu. Ale również z okresu prehistorycznego (2000 r. p. n. e.) znajdujące w grotach na Capri i na Ponzy, które to wyspy były wtedy zamieszkałe. Również w okolicy Paestum natrafiono na ślady cywilizacji prehistorycznej. W VIII w p. n. e. na południu Włoch rozpoczyna się kolonizacja grecka. Najbardziej znane miejscowości to Kroton, Locri, Paestum. Paestum to miasto greckiego boga Posejdona. Neapol to greckie Neapolis. Na Sycylii główne miasta to Syrakuzy, Selinunt i Segesta. W tych greckich miastach żyło wielu sławnych obywateli. Pitagoras w Metaponto, Archimedes w Syrakuzach. Te rozproszone kolonie greckie nazywane były Wielką Grecją. Szczególnie dużo o sztuce i architekturze Greków możemy dowiedzieć się z wykopalisk archeologicznych w Pompejach. Do czasu wybudowania akweduktu za cesarza Augusta w Pompejach było trudno o wodę. Dlatego pod domami budowano du-

że zbiorniki na wodę, tak zwane cysterny. Jeden bardzo stary opuszczony dom na Ponzy ma taką budowę. Pod domem jest duża cysterna na wodę, co sam stwierdziłem (via Pizzicato). W latach 525–474 p. n. e. o tereny na południu Włoch Grecy walczyli z Etruskami. W 474 r. p. n. e. miało miejsce zwycięstwo Greków w bitwie morskiej pod Cuma. Położenie Ponzy powodowało, że znajdowała się ona również w zasięgu tych konfliktów. W greckich miastach na Sycylii zachowało się wiele wspaniałych greckich świątyń. W Agrigento (greckie Akragas) znajduje się Dolina Świątyń, a w niej świetnie zachowana Świątynia Concordii (Zgody) wybudowana około 450 r. p. n. e. Wspaniale zachowane doryckie świątynie są też w miejscowości Selinunt i Segesta. Również na Ponzy są ślady kolonizacji greckiej. Po obecności Greków na wyspie pozostały: nekropolie w rejonie Guarini oraz nekropolia niedaleko dawnego greckiego portu – Bagno Vecchio (fot. 10). Grecy pozostawili też mały akwedukt w rejonie Forna powiększony później przez Rzymian. Znajduje się w dobrym stanie. Pozostałości domostw z tamtych czasów nie zachowały się, z wyjątkiem tych wykutych w skale. Natomiast w morzu znajdowane są fragmenty posadzek i dekoracji ściennych greckiego lub etruskiego pochodzenia. Kolejna społeczność, która przybyła na wyspę, to Volsci. Jedyne ślad, jaki pozostał po tym okresie, to mury cyklopów w okolicy cmentarza w rejonie Madonna. W dawnych czasach wyspa była zalesiona olbrzymimi drzewami. Lasy zostały zastąpione przez tarasy zrobione z kamieni przez człowieka. Na bardzo wielu uprawiano warzywa i winogrona oraz rosły drzewka figowe (fot. 12). Obecnie duża część murków tarasowych rozpada się, gdyż nie jest konserwowana, bo zaprzestano uprawy rolnej. Po ilości tarasów pokrywających znaczną część wyspy można sądzić, że były one dawniej bardzo ważnym źródłem zaopatrzenia w żywność. Tarasy w zdecydowany sposób odmieniły krajobraz wyspy. Tarasy w regionie Monte Guardia to jedyne miejsce, gdzie dziś kontynuowana jest produkcja rolna, a wśród winnic można spotkać osiołka z dużymi koszami winogron. W rejonie tym zachowały się jedyne na wyspie resztki porastających ją dawniej wielkich drzew. Na zboczu góry wśród winnic w odosobnieniu stoi malutki kościółek Madonna della Civita. Domy na wyspie budowane są w stylu, który nazywany jest cupola araba. To dom z płaską kopułą. Ponza to podobno też wyspa Aeaia z *Odysei* Homera oraz też wyspa bogini Circe. Na lądzie na wysokim cyplu w San Felice Circeo można oglądać duże głazy, które są pozostałością po jej świątyni. Legenda mówi, że bogini Circe tam spędzała lato, zaś w zimie mieszkała w grocie na Ponzy. Grota ta nazywa się obecnie – Maga Circe. Bogini Circe. Znajduje się na zachodnim wybrzeżu wyspy pomiędzy Capo Bianco a plażą – Chiaia di Luna (fot. 1). Nieopodal rejonu Madonna jest też grota innej mitycznej postaci Ulissea. W morzu dookoła wyspy wyławiane są od czasu do czasu stare amfory. Amfor używano do przechowywania i przewożenia płynów. Do mieszania wina z wodą służył krater. Wino pito w Grecji rozcieńczone wodą w stosunku 1 do 3. Picie czystego wina uważano za objaw barbarzyństwa. Wino pito z płaskich naczyń o nazwie kyliks. Na odkrytych nie tak dawno (1968 r.) malowidłach w pobliżu Paestum takie właśnie naczynia są namalowane. Fresk przedstawia ucztę i w tym

względnie jest podobny do fresków Etrusków, którzy też lubili malować przyjęcia. Jednak znalezione naczynia wskazują na greckich artystów. Malowidła są w świetnym stanie i mają wielką wartość, gdyż niewiele greckich fresków zachowało się do naszych czasów. Wazy dekorowano w Grecji w stylu czarnofigurowym lub czerwonofigurowym. Na pomalowanym pokostem podkładzie, często jakiejś postaci, wykonywano przed wypaleniem rysunek ostrym rysikiem. Po wypaleniu pokostowy podkład stawał się czarny, stąd nazwa styl czarnofigurowy. Z kolei styl czerwonofigurowy wziął swą nazwę od tego, że pozostawiona bez pokostu postać po wypaleniu była czerwona. Odmienne zdobiono wykorzystywane na potrzeby kultu zmarłych wąskie i wysokie lekity. Te naczynia malowano pod wpływem malarstwa sztalugowego na białym gruncie. Piękny lekity z około 450 r. p. n. e. znajduje się w Muzeum Archeologicznym w Neapolu. W 1985 r. na głębokości 30 m niedaleko Ponzy odkryto wrak rzymskiego statku transportowego z I w. n. e. Znalezione tam różne wyroby ceramiczne oraz wiele amfor. Grube pękate, którymi przewożono oliwę, i wąskie wyższe, którymi transportowano wino. Wiele znalezionych na lądzie i w morzu obiektów można oglądać w małym muzeum na Ponzy.

PONZA. EPOKA RZYMSKA

Wyspy Poncjańskie stały się kolonią rzymską w 312 r. p. n. e. (okres Republiki). Ten okres to dla wyspy czasy pomyślne. Powstawały wtedy piękne willie rzymskich patrycjuszów. W okresie Cesarstwa Wyspy Poncjańskie przeżywały też momenty dramatyczne. W różnych okresach stawały się miejscem zesłania ważnych osób. Wyspa Ventotene, gdzie dziś możemy oglądać pozostałości cesarskich willi na cyplu Eola to miejsce zesłania Juli, córki cesarza Augusta. Agrypiny żony Germanika i pierwszej żony cesarza Nerona, Oktawii. [1] Na wyspie pozostały fragmenty rzymskiego portu oraz części willi częściowo wydrążonej w miękkim tufie. Z kolei Ponza była przez krótki czas miejscem zesłania Agrypiny Młodszej, matki Nerona. W miasteczku Anzio, z którego wygodnie jest płynąć na wyspę, do dziś stoją ruiny willi Nerona. W tym miejscu wcześniej stała rezydencja cesarza Augusta. Willa służyła wielu cesarzom aż po epokę Septymiusza Sewera. Z tej willi Nerona w Anzio pochodzi słynna rzeźba Apolla Belwederskiego znajdująca się obecnie w Muzeum Watykańskim. [8] Też rzeźba Gladiator – Borghese, obecnie w Luwrze była kiedyś ozdobą tej willi. Na Ponzy willa Augusta należała do najwspanialszych. August finansował i wspierał pisarzy i poetów. Wczesny okres Cesarstwa był złotym wiekiem literatury. W tym czasie pisali Horacy i Wergiliusz. *Eneida* Wergiliusza opisuje założenie Rzymu przez Trojańczyka Eneasza. Witruwiusz napisał *Traktat o architekturze*, który później w czasach renesansu odegrał bardzo ważną rolę. W willach stały greckie rzeźby, gdyż w okresie Republiki, kiedy Rzymianie złupili miasta greckie w południowej Italii i na terenie Grecji, do Rzymu zaczęły napływać liczne greckie rzeźby. Willa Augusta na wyspie stała powyżej zachowanej do dzisiejszych cza-

sów grotty – murenaio, nazwanej później grotą Piłata (fot. 9). To skomplikowany zespół basenów i kanałów służący do poławiania i hodowli ryb. Unikatowy zabytek w swoim rodzaju. Groty w okresie świetności wyłożone były marmurem, a w basenie głównym na zanurzonych kolumnach stały cenne rzeźby. Kompleks basenów odkrytych pełnił rolę przyciągania i połowu ryb, które były selekcjonowane i rozprowadzane do różnych basenów zakrytych. Znajdowały się tam długie kanały zamykane bramami. W ten sposób regulowano przepływ wody morskiej. Bardzo cenione w tamtych czasach mureny wykorzystywane były też do tajemniczych praktyk wróżenia. Był to prawdopodobnie zwyczaj etruski, a odbywał się w basenie prawym. Basen ten doświetlony był z góry dużym świetlikiem. Świetlik zorientowany był w kierunku Konstelacji Smoka, która według wierzeń miała mieć pozytywny wpływ na rozmnażanie się ryb. Podobnie funkcjonowały dobrze zachowane baseny rybne na wyspie Ventotene. Wycięte w skale dwa baseny otwarte i dwa baseny zamknięte połączone były kanałami. W rejonie Frontone też zachowały się takie baseny – Pescheria Romana (fot. 4, 5, 6).

PONZA. EPOKA BURBONÓW

Pomiędzy okresem rzymskim a czasami Burbonów Ponza przeżywała różne koleje losu. Była też przez pewien okres wyspą piratów. A najstynniejszy z nich Czerwonobrody – Barbarossa był władcą mórz. Okres Burbonów to dla wyspy dobre czasy. W okresie od 1771 do 1773 roku zrealizowano ważne prace publiczne pod dyrekcją Antonia Winspeare'a i przy współpracy architekta Francesca Carpi. Wybudowano wtedy port z obronną wieżą – latarnią morską (fot. 2, 7, 8). Port otaczają wznoszące się na zboczu domy mieszkalne (fot. 8). Pastelowa kolorystyka tych domów została ustalona słynnym dekretem o kolorach Ferdynanda IV Burbona (1751–1825). To było prekursorskie działanie plastyczne. Port to jedno z najładniejszych założeń w basenie Morza Śródziemnego. Relacje między wyspą a otaczającym ją morzem są zmienne i zależą od miejsca obserwacji. Inaczej odbieramy bezmiar morza z położonego wysoko cmentarza, a inaczej z portu czy małej zatoki. Inne wrażenie robi na nas wyspa oglądana z rejonu Santa Maria, skąd widać latarnię morską i wznoszące się nad portem domy, a inne z dopływającego do wyspy statku. Te atrakcyjne, zmienne i wyjątkowe widoki pozwalają na zaklasyfikowanie wyspy jako elementu szczególnego w otoczeniu. Razem z portem wzniesiono wieżę Burbonów, cmentarz na końcu regionu Madonna (fot. 15, 16, 17), pałac gubernatora, obecnie siedzibę władz, i magazyny, obecnie budynki karabinierów. Wybudowano neoklasycystyczny kościół oraz twierdzę – Forte Papa w rejonie Forna. W tym czasie na Ventotene powstał mały port, nazwany Pozzillo, wzniesiony nad dobrze zachowanym portem rzymskim. Niedaleko latarni morskiej w rejonie cypla Madonna (fot. 14) znajduje się nieduży prywatny ogród botaniczny. Powstał na Belvedere, miejscu wybranym ze względu na piękny widok. W czasach Burbonów wybudowano tam neoklasycystyczny budynek. Właści-

wości gleby pozwoliły posadzić różne drzewa i krzewy charakterystyczne dla archipelagu. Znajduje się tam teraz kolekcja pięknych kwiatów, w tym dzikich orchidei.

Podsumowanie

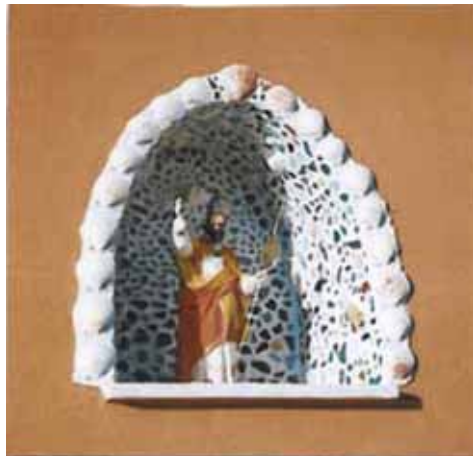
Referat opisuje, jak człowiek przekształcał wyspę. Porośnięta niegdyś wysokimi drzewami, była stopniowo odmieniana, a jej krajobraz uległ wielkim zmianom. Pierwsi osadnicy tworzyli groty mieszkalne na zboczach gór. Cały taki zespół grot mieszkalnych zachował się na wyspie Palmarola. W naturalnych zatokach Chiaia di Luna (fot. 1) i Bagno Vecchio (fot. 10) lokowano porty. W małych zatoczkach Cala Fonte (fot. 11) i Piscine Naturali (fot. 13) powstawały porty rybackie, a wydrążone wokół nich groty służyły rybakom. Zatokę Piscine Naturali ochrania cypel Punta Corte, na którym tarasowo wzniesiono domy (fot. 20). Z drugiej strony zamyka zatokę Capo Bosco – Cypel Drzew, nazwany tak dlatego, że rosły tam olbrzymie drzewa (fot. 19). Budowano podziemne akwedukty ciągnące się przez całą wyspę. Stopniowo lasy znikwały zastępowane przez liczne tarasy, na których uprawiano warzywa i owoce. Krajobraz wyspy radykalnie się zmieniał. W rzymskich czasach na wyspie wybudowano liczne rezydencje, a w skałach zaczęto wycinać baseny na ryby. Nazywają się Pescheria Romana (fot. 5, 6, 9). W czasach Burbonów powstał port z latarnią morską (fot. 7, 8). Willa Belvedere (fot. 14) i inne budowle. Nieco później wybudowano też cmentarz (fot. 15, 16, 17). Opisane przeze mnie różne części wyspy pozwalają uznać ją za element szczególnie Cechą charakterystyczną krajobrazu są też punkty widokowe. Cmentarz na Ponzy położony jest na cyplu Madonna wysoko na skale. Jeden punkt widokowy pozostawiający niezapomniane wrażenia jest właśnie tam. W prześwicie między kolorowymi kaplicami widać bezkres morza i przesuające się w oddali żagle. Krajobraz może stać się inspiracją dla dzieł artystycznych. Znany szwajcarski malarz A. Böcklin (1827-1901), o którym wiadomo, że odwiedził Ponzę, stworzył cykl obrazów, na których przedstawił tajemnicze wyspy. Być może to właśnie Ponza stała się inspiracją. Twórczość tego malarza była bardzo znana w XIX wieku. Metafizyczna atmosfera tych prac podziwiana była przez innych artystów. O jego obrazach z aprobatą wypowiadał się znany wybitny malarz włoski G. de Chirico uważany za prekursora surrealizmu.



Fot. 1. Chiaia di Luna – Księżycowa Plaża. Dawniej grecki, a później rzymski port. Zamknięta ścianą skał. Klif o wysokości 100 m. Można tam dojść jedynie rzymskim tunelem (fot. T. Leszczyński)



Fot. 2. Porto – Port. Widoczne nadbrzeże zakończone obronną wieżą – latarnią. W tle dzielnica Santa Maria, gdzie cesarz August doprowadził akwedukt i zbudował port (fot. T. Leszczyński)



Fot. 3. San Silverio – Kapliczka patrona wyspy. Takich małych rzeźb jest na wyspie wiele. Często wkomponowane są w elewacje domu (fot. T. Leszczyński)



Fot. 4. Frontone – Zatoka. Z prawej strony zbocze góry z tarasami zrobionymi w rzymskich czasach (fot. T. Leszczyński)



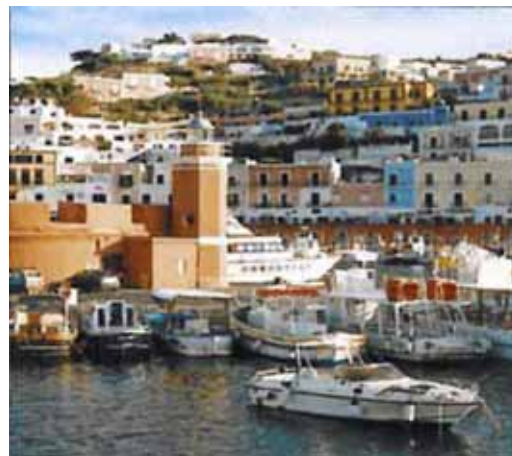
Fot. 5. Frontone – Zatoka. Baseny wycięte w skale przez Rzymian. Służyły do połowu ryb. Pescheria Romana (fot. T. Leszczyński)



Fot. 6. Frontone – Zatoka. Te same baseny. Widok z góry (fot. T. Leszczyński)



Fot. 7. Porto – Port. Obronna wieża z latarnią z 1773 r. (fot. T. Leszczyński)



Fot. 8. Porto – Port. W tle widoczne wzniesione na zboczu domy (fot. T. Leszczyński)



Fot. 9. Grotte di Pilato – Grota Piłata.
Wewnątrz wydrążony w skale skomplikowany zespół basenów do hodowli ryb. Murenaio. Dawniej połączony z położoną powyżej willą Augusta (fot. T. Leszczyński)



Fot. 10. Bagno Vecchio – Dawne Kąpielisko. Stary grecki port. Obok wykute w skale greckie grobowce (fot. T. Leszczyński)



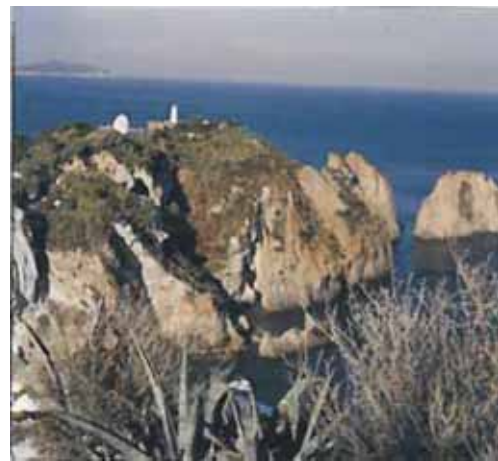
Fot. 11. Cala Fonte – Zatoka Źródła. Mały naturalny port. Grota przystosowana przez rybaków (fot. T. Leszczyński)



Fot. 12. Coltivazione a terrazze – Uprawy na tarasach. Zanim je zaczęto budować, wyspa była porośnięta olbrzymimi drzewami (fot. T. Leszczyński)



Fot. 13. Piscine Naturali – Naturalne baseny. Powulkaniczne skały ukształtowały oryginalne formy. Z prawej strony mały port i groty rybaków (fot. T. Leszczyński)



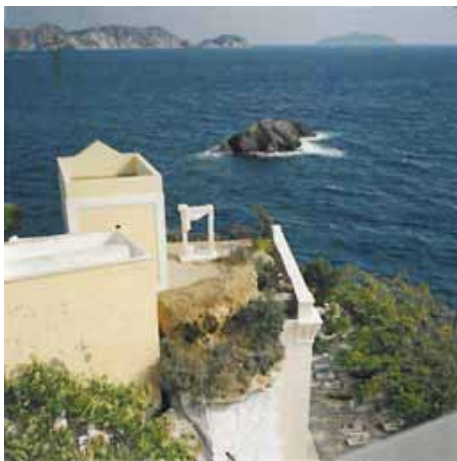
Fot. 14. Punta della Madonna – Cypel Madonna z latarnią morską i ogrodem botanicznym. Na końcu cypla wysoko położony cmentarz (fot. T. Leszczyński)



Fot. 15. Cimitero – Cmentarz. W tle wyspa Gavi i Zannone (fot. T. Leszczyński)



Fot. 16. Cimitero – Cmentarz. Schody (fot. T. Leszczyński)



Fot. 17. Cimitero – Cmentarz. Widok z góry
(fot. T. Leszczyński)



Fot. 18. Via Parata – Uliczka Zapora.
Widać stare grotty. Na górze pozostałości wili
z czasów rzymskich
(fot. T. Leszczyński)



Fot. 19. Capo Bosco. Przylądek Drzew. Nazwany
tak od wiekowych drzew niegdyś tam rosnących
(fot. T. Leszczyński)



Fot. 20. Punta Corte – Cypel. Domy na zboczach
są w stylu mającym nazwę cupola araba. To domy
z płaską kopułką. Elewacje w pastelowych kolorach
(fot. T. Leszczyński)

Bibliografia

- [1] Bon C.: *Ventotene*. De Luca Editore. Rzym 1984.
- [2] Cataldi M.: *Tarquinia*. Ministero per i Beni e la Attivita Culturali. Rzym 2001.
- [3] Conti F.: *Historia starożytnego Rzymu*. Radwan. Warszawa 2004.
- [4] De Franciscis A.: *National Archeological Museum of Naples*. Carcavallo. Neapol 2000.
- [5] Mazzella G.: *In barca per Ponza*. Edizioni al Brigantino. Ponza 1998.
- [6] Mazella G.: *A piedi per Ponza*. Edizioni al Brigantino. Ponza 1996.
- [7] Nappo S.: *Pompeje*. Arkady. Warszawa 2000.
- [8] Panetta M.: *Neron*. Muza SA. Warszawa 2001.
- [9] Praca zbiorowa.: *Etruskowie i Rzymianie*. Bertelsman. Warszawa 2001.
- [10] Praca zbiorowa.: *Pittura Etrusca*. De Luca Edizioni. Rzym 1989.
- [11] Sottoriva P.: *Le isole pontine*. Istituto Geografico De Agostini. Novara 1979.
- [12] Sgubini A.: *The Villa Giulia National Etruscan Museum*. Ministero per i Beni e la Attivita Culturali. Rzym 2001.

DOM WEDLA JAKO OBIEKT SZCZEGÓLNY W OTOCZENIU MIEJSKIM

AGNIESZKA MARCZEWSKA

Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania, Warszawa, ul. Wawelska 14

e-mail: agnieszka.marczewska@interia.pl

WEDEL'S HOUSE AS A SPECIAL ELEMENT IN URBAN SURROUNDINGS

Abstract

The Jan Wedel House built between 1935-1936 at Puławska 28, was one of the first buildings of a luxurious, yet modern tenement of the thirties in the twentieth century. Its unique rank is made up of both location desired by the investor as well as bold art and design solutions of architect Juliusz Żórawski. For critics of architecture it is an early example of the famous five points towards a new architecture of Le Corbusier and the fulfillment of the postulate of uniting architecture with elements of sculpture, painting, and well-designed greens. From the beginning it was noticed as a special element in the environment of the newly built district. It has survived the years of war intact, the most cruel to the building proved to be the years after, when the value of its spatial body and its environment was devastated. Currently, more and more widely recognized, because of its architectural potential and history, the Jan Wedel House is one of the places necessary for the preservation of the identity of the modernist Old Mokotów.

Streszczenie

Dom Jana Wedla zbudowany w latach 1935-36 przy ul. Puławskiej 28 był jednym z pierwszych budynków o charakterze luksusowej, a zarazem nowoczesnej kamienicy czynszowej lat trzydziestych XX wieku. Na jego wyjątkową rangę złożyły się zarówno walory wybranej przez inwestora lokalizacji, jak i śmiałe rozwiązania plastyczne i konstrukcyjne architekta Juliusza Żórawskiego. Dla krytyków architektury jest wczesnym przykładem realizacji pięciu słynnych zasad nowoczesnej architektury Le Corbusiera oraz spełnieniem postulatu jednoczenia architektury z elementami rzeźby, malarstwa i starannie zaprojektowanej zieleni. Od początku zauważany jako element szczególny w otoczeniu nowej budującej się dzielnicy, przetrwał lata wojny w stanie nienaruszonym. Najokrutniejsze dla budynku okazały się czasy najnowsze, kiedy to zde-wastowano wartość przestrzenną bryły i jej otoczenia. Obecnie, coraz szerzej dostrzegany ze względu na potencjał architektoniczny oraz historię, Dom Wedla stanowi jedno z miejsc niezbędnych dla zachowania tożsamości modernistycznego Starego Mokotowa.

WSTĘP

Po odzyskaniu niepodległości Warszawa jako stolica II Rzeczypospolitej wznosiła się w sposób imponujący. Jej obszar, w porównaniu do stanu sprzed I wojny powiększył się czterokrotnie. Liczba mieszkańców wzrosła o blisko 50%. Toteż najbardziej palącą potrzebą polityki miasta stało się radykalne zwiększenie dostępności mieszkań.

Nowoczesność – tożsama z aspiracjami rozwijającego się państwa, miała stać się zasadą planowania nowych terenów miejskich. Atrakcyjną rezerwą dobrze zlokalizowanych działek były obszary dawniej otaczające obiekty carskich umocnień oraz pola ćwiczebne. Na tym obszarze mogły powstać kompleksowo rozplanowane dzielnice, które do dzisiaj, mimo zniszczeń wojennych i późniejszych naliciałości, wyróżniają się dominującym wyrazem stylistycznym tamtego czasu.



Fot. 1. Dom Wedla, Warszawa, ul. Puławska 28 (fot. A. Marczevska 2013).

W pierwszym dziesięcioleciu II Rzeczypospolitej zaczęło szeroko rozwijać się budownictwo spółdzielcze obejmujące poszczególne środowiska zawodowe. W następnej dekadzie, poprzez odpowiednio przygotowane ustawodawstwo, udało się również zaangażować w budownictwo mieszkaniowe znaczące kapitały prywatne. Druga połowa lat trzydziestych XX wieku to czas odrodzenia idei kamienicy czynszowej w unowocześnionym wydaniu. W odróżnieniu od tych z ubiegłego stulecia, nowe domy dochodowe miały oferować lokale jasne, dobrze przewietrzane i absolutnie komfortowe. Jednym z pierwszych domów w tym standardzie była kamienica Jana Wedla zbudowana przy ulicy Puławskiej 28 zaprojektowana przez architekta Juliusza Żórawskiego.

77-letnia historia tego domu stała się równie dramatyczna i skomplikowana, jak dzieje otaczającego ją miasta i społeczeństwa, na co złożył się cały szereg uwarunkowań.

LOKALIZACJA – PIERWSZY KROK DO SUKCESU

Malownicze, ciekawie ukształtowane tektonicznie tereny Mokotowa – przedmieścia Warszawy przez wieki przyciągały znamienite rody inwestorów i przedsiębiorców. W 1771 r. Elżbieta Lubomirska skupuje grunty mokotowskie, od drogi na Piaseczno po drogę do Wilanowa, przekształcając je w reprezentacyjne założenie parkowe. Ogród i pawilony projektu Szymona Bogumiła Zuga otaczały wzniesiony w 1775 r. Pałacyk Mokotowski, późniejszy Pałac Szustra, architekta Efraima Schroegera, przebudowywany w 1825 przez Henryka Marconiego, a w 1852 przez Adama Idźkowskiego, następnie odbudowany po zniszczeniach II wojny światowej.

Poszczególne fragmenty jej włości przechodziły w ręce kolejnych nabywców i wciąż rozkwitały świetnością rodów. Na nabytych gruntach zwierzyńca Karol Tomatis, szambelan króla Stanisława Augusta, buduje w 1780 r. pałac projektu Dominika Merliniego, dzisiejszą Królikarnię. W świetnym otoczeniu pojawiają się nowe siedziby arystokracji wznoszone przez czołowych architektów:

- dwór w parku Sieleckim, z 1821 r. wg projektu Jakuba Kubickiego, od 1911 mieszczący Szkołę Artystyczno-Plenerową Austina, obecnie ul. Zbyszka Cybulskiego 3
- pałac na Henrykowie, z 1830 projektu prawdopodobnie Henryka Marconiego, ul. Puławska 107a
- dwór w Ksawerowie, z 1840 projektu Wojciecha Bobińskiego, ul. Ksawerów 13.

Nieopodal powstały obiekty masowej rekreacji: Tor Wyścigów Konnych na Polu Mokotowskim (1841), Zdrojowisko Sauvana w Wierzbnie (1841), Zakłady Hydropatyczne Jana Mateckiego, pawilony letniskowe, wypożyczalnia łodzi i centrum rozrywki „Promenada” w Ogrodzie Szustra.

Wraz z intensyfikacją nowej zabudowy, jaka nastąpiła po likwidacji przez władze carskie czterech fortów obronnych znajdujących się na terenie obecnego Mokotowa, w latach 1909-11 uchylono wszystkie ograniczenia budowlane i restrykcje dotyczące strefy ochronnej fortyfikacji¹. Mokotów z osady rolniczej zaczął szybko przekształcać się w rolniczo-przemysłową, czemu sprzyjało również przeprowadzenie w 1898 linii wąskotorowej Kolejki Grójeckiej szlakiem szosy Nowoaleksandryjskiej (obecna ul. Puławska) od ronda Keksholmskiego (pl. Unii Lubelskiej) w kierunku Góry Kalwarii. Jest to też czas pierwszych parcelacji ziem pod zabudowę typowo miejską, np. parcelacja folwarku przez Szustrów będących od 1845 nowymi właścicielami pałacyku i parku. Zainteresowanie działkami wzrastało, zwłaszcza po wcieleniu Mokotowa do Warszawy 8 kwietnia 1916 r.

Wkrótce nastąpiły czasy wolnej Polski, w której władze stolicy z rozmachem kreśliły plany przyszłego nowoczesnego miasta. Jego najbardziej wizjonerską częścią miała stać się Dzielnica Marszałka Piłsudskiego – pomnik ku czci bohatera utworzono na terenach Pola Mokotowskiego. Była to koncepcja monumentalnego założenia przestrzennego, które przejęłoby funkcję reprezentacyjną jako alternatywa dla trudnego urbanistycznie historycznego śródmieścia². Takie przesunięcie centrum życia miasta w kierunku południowym, choć jedynie w planach, nobilitowało sąsiadującą dzielnicę mieszkalną. Mokotów stał się idealnym miejscem dla skomponowania nowoczesnej, pełnej powietrza dzielnicy będącej realizacją postulatów Karty Ateńskiej z 1933 r. Dzieła tego podjął się prezydent Warszawy Stefan Starzyński (1934-1939), najbardziej zasłużony dla stolicy mokotowianin.

Młoda dzielnica stała się szczególnie popularna wśród inteligencji, wyższych urzędników i przedsiębiorców szukających lokum dla swoich interesów i siedziby mieszkalnej.

Nowa ustawa z 24 marca 1933³ roku promująca rozwój budownictwa mieszkaniowego, nadała niesłuchanego tempa szerokiej działalności inwestycyjnej dotyczącej zarówno zakupu atrakcyjnych działek, jak i wznoszenia na nich domów czynszowych nowocześnie zaprojektowanych i wyposażonych, często luksusowo wykończonych. W dużej części były to kapitały zakładów przemysłowych, zlokalizowanych niejednokrotnie w odległych od Warszawy częściach kraju, a w szczególności przemysłu motoryzacyjnego, zbrojeniowego, cukrowniczego, cukierniczego, celulozowo-papierniczego, firm handlowych, funduszy emerytalnych i ubezpieczeniowych, kadry zarządzającej przemysłem, czy banków.

Jednym z lobbystów i pierwszych beneficjentów nowego prawa był dr Jan Wedel, stąd ustawa zyskała miano „Lex Wedel”. Nabył on na Mokotowie dwie parcele przylegające do alei Puławskiej, tuż przed skrzyżowaniem z ulicą Madalińskiego.

Wybór, można by rzec, doskonały. Aleja Puławska na odcinku od Rakowieckiej do Dworkowej rozbudowana została w szeroki, zielony bulwar, wzdłuż którego obok niskich domów z wcześniejszej epoki powstawały już nowoczesne kamienice. Działki graniczące wciąż były jednak niezabudowane, co dawało swobodę stylistyczną i przestrzenną nowej architektury. Sąsiedztwo było znakomite. Po przeciwnej stronie alei rozciągał się malowniczo opadający w dół skarpy zieleniec „Morskie Oko”. Posiadłość pomiędzy parkiem a pobliską ulicą Dworkową jeszcze w latach dwudziestych zakupił Stefan Jabłkowski, jeden z udziałowców największego w Polsce domu towarowego przy Brackiej 25. Również na rogu Puławskiej i Dworkowej w połowie lat 30. XX w. uruchomiono nowoczesnie urządzone główne dzielnicowe urząd pocztowy.

Od skrzyżowania tych ulic na południe Puławska stanowiła już znacznie węższą arterię ograniczoną linią dawnej podmiejskiej zabudowy z jednej a murem ogrodów Szustra z drugiej strony, ale i tam rozległy plac sąsiadujący z bramą wjazdową do ogrodów przy neogotyckim Gołębniku, nabył kuśnierz Arpad Chowańczak, właściciel najelegantszej w Warszawie pracowni i przechowalni futer w „Kordegardzie” oraz połowy Pałacu Potockich.



Fot. 2. Wyłaniający się narożnik Domu Wedla
(fot. A. Marczevska 2013)



Fot. 3. Widok z parku Morskie Oko
(fot. A. Marczevska 2013)

Układ ulicy Puławskiej w sąsiedztwie wybranej przez Jana Wedla lokalizacji posiadał jeszcze jeden potencjał. Otóż jezdnia, przechodząc w część bulwarową skręcała po lekkim łuku, wobec czego narożnik parceli stawał się wyjątkowo eksponowany. Przewidywany budynek, wysuwający się z linii pierzei, mógł stać się elementem szczególnym w organizacji urbanistycznej ulicy.

Dr Jan Wedel był inwestorem doświadczonym, o dużej kulturze plastycznej, otwartym na współczesną estetykę, nowe rozwiązania techniczne i funkcjonalne. Jego współpraca z wysokiej klasy architektem – eksperymentatorem i artystą w jednej osobie, przyniosła wybitne efekty.

Juliusz Żórawski, któremu został zlecony projekt, był już autorem kilku realizacji o charakterze reprezentacyjnym. Były to wnętrza kinoteatrów: „Atlantic” przy Chmielnej 33, „Axi”, „Amor” przy ul. Elekto-ralnej 45, „Femina” przy ul. Leszno 35⁴, wewnątrz Teatru Miejskiego w Kaliszu oraz nowoczesnych, choć budowanych w tradycyjnej technologii, kamienic: przy ul. Chocimskiej 25 oraz 6 Sierpnia 28 (obecnie Nowowiejska 24). Ta ostatnia została zbudowana jako pierwsza w Warszawie o funkcji „ap-artment house” – oferująca małe luksusowe mieszkania do wynajęcia. Dom o podobnym przeznaczeniu miał stanąć na Puławskiej 28.

Nowy budynek Żórawskiego, prekursorski pod względem konstrukcji i awangardowy w formie, miał ucieleśniać to, czego oczekiwano od nowoczesnej, funkcjonalnej i eleganckiej architektury dojrzałego modernizmu. Stał się jednym z pierwszych budynków wpisujących się w nurt luksusowej architektury mieszkaniowej lat 30. XX wieku i stał się wyznacznikiem najwyższego standardu nowoczesności w budownictwie mieszkaniowym okresu międzywojennego.

Nowocześnie zaprojektowany detal oraz wkomponowane dekoracje w formie dzieł sztuki, wyróżniały nowy projekt wobec surowego funkcjonalizmu lat dwudziestych. One też, w połączeniu z jakością architektury pełnej światła i przestrzeni, starannie utrzymaną zielenią dziedzińców, dzięki bogatemu wyposażeniu oraz nowatorskim rozwiązaniom technicznym, decydowały o unikatowej ekskluzywności mieszkań na wynajem.

Budowę kamienicy przy Puławskiej 28 rozpoczęto w pierwszej połowie 1935 roku⁵.

NAJŚWIEŻSZE ŚWIATOWE TRENDY NA RODZIMYM GRUNCIE

Dom Wedla usytuowany na zamknięciu perspektywicznego widoku głównej ulicy mógł stać się wy-sokościową dominantą zabudowy. Pierwotnie taki zamysł przyświecał projektantowi, lecz nie udało się uzyskać urzędowego pozwolenia na taką realizację. Żórawski wobec tego zastosował zabieg



Ryc. 1. Elewacja wschodnia od ul. Puławskiej
(rys. A. Marczevska)



Ryc. 2. Elewacja zachodnia
(rys. A. Marczevska)



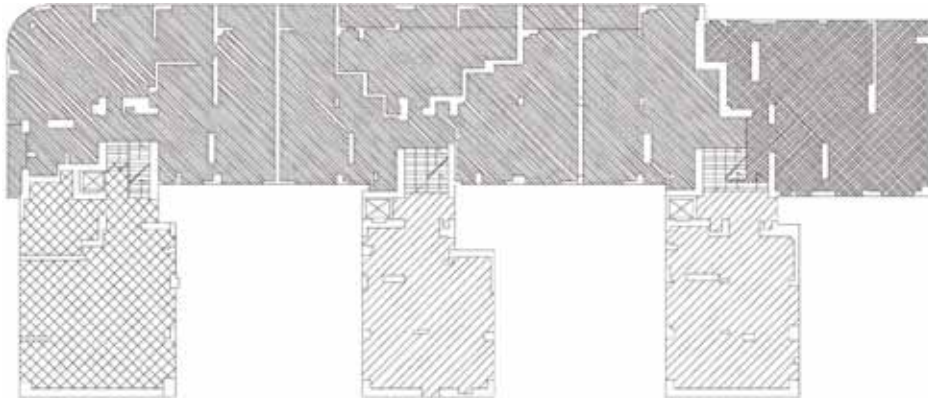
Ryc. 3. Bryła budynku w formie pierwotnej
(rys. A. Marczevska)



Ryc. 4. Elewacje południowa i północna
z oryginalnymi podcieniami (rys. A. Marczevska)



Ryc. 5. Przesunięcie stropów widoczne na prześwietleniu budynku



Ryc. 6. Obrys przesuniętych względem siebie części budynku (rys. A. Marczevska)

stopniowania, dzięki któremu narożnik budynku, choć podporządkowany jednolitej wysokości zabudowy pierzei, dominuje. Jako najważniejsza część kompozycji rdzeń narożnika został zaznaczony wejściem do firmowego sklepu Wedla, łukowatym wywinięciem okien oraz konstrukcją nadbudowanej attyki. Wykończony w ciemnej okładzinie klinkierowej, jest elementem zdecydowanie wertykalnym, zestawionym z wydłużonym masywem jasno otynkowanego bocznego skrzydła – wykusza. Kolejny człon budynku od ulicy Madalińskiego ulega obniżeniu i wycofaniu, podobnie skrzydło od ul.

Puławskiej jest o pół kondygnacji obniżone. Aby uwydatnić tę różnicę wysokości okna strychu tej części zostały wycofane względem elewacji i są niewidoczne z ulicy. W efekcie tylko jedna krótka część kamienicy zredukowana jest o jedno piętro użytkowe, w pozostałej części funkcjonowało pięć przesuniętych względem siebie kondygnacji, co dało efekt narastania wysokości.

Dzięki takim zabiegom przestrzennym dom skomponowany jest w sposób niezwykle plastyczny, przywodzący na myśl tworzenie rzeźby konstruktywistycznej. Studium wzajemnych zależności prostych brył geometrycznych zostało przeprowadzone z wyczuciem proporcji, lecz śmiało – całość oddziałuje dynamiką, zaakcentowany narożnik zawija się po swojej osi i „ucieka” w głąb ul. Madalińskiego. Kompozycja jest też zestawieniem bogatych faktur, rytmów, elementów oddziałujących w sposób graficzny. Siatka klinkierów, kratka atyki, podziały szlachetnych tynków, drobne żłobkowanie terrazytu, rytm wyłotów wentylacyjnych w postaci mosiężnych „spodków”, linie daszków, balustrad, zacienione wnęki loggii, delikatne różnice w głębokości wnęk ponad oknami w części klinkierowej – wszystko to składa się na wyjątkową geometryczną artykulację modernistycznej kamienicy.

Przy złożonej bryle, należy podkreślić konsekwentne zachowanie zgodności zewnętrznego podziału z tym, jak funkcjonuje wnętrze budynku. Zazębianie się poszczególnych części, uskoki odpowiadają wzajemnym przesunięciom kondygnacji i strefom (mieszkalna, użytkowa, komunikacyjna). Cały dom zorganizowany jest na czterech różnych płaszczyznach.

Na poziomie pierwszej kondygnacji rzędna podłogi, przy założeniu, że +/- 0.00 m znajduje się na poziomie wejść do klatek schodowych, kształtuje się następująco:

1. główna część od ul. Madalińskiego 2,84 m
2. wycofana część od ul. Madalińskiego 4,9 m
3. obniżona część od ulicy Puławskiej 4,05 m
4. dwie oficyny w podwórzu 4,45 m.

Elementem łączącym stają się klatki schodowe. Zwłaszcza efektowna przestrzennie jest trzecia klatka schodowa, która na każdym piętrze łączy mieszkania znajdujące się na trzech różnych poziomach.

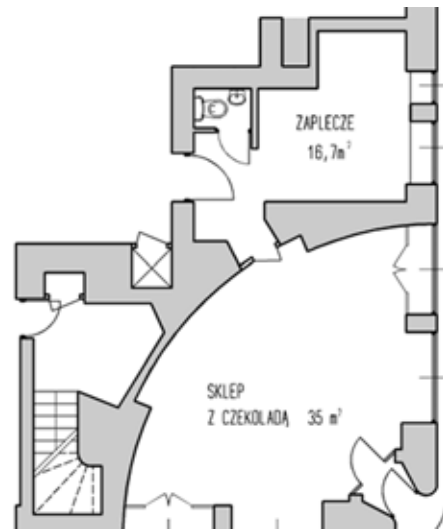
To przenikanie się kubatur jest szczególnie widoczne we wnętrzu sklepu narożnego. Wysokość parteru w części, w której jest ulokowany, wynika z rozplanowania podcieni i jest niewystarczająca dla pomieszczenia jego funkcji. Zatem wejście do sklepu obejmuje dwie kondygnacje.



Fot. 4., fot. 5. III klatka schodowa łączy przestrzenie 3 przesunięte względem siebie piony mieszkań (fot. A. Marczevska 2013)



Fot. 6. Wejście do sklepu Wedla (fot. A. Marczevska 2013)



Ryc. 7. Sklep Wedla plan (rys. A. Marczevska)

Umieszczone jedno nad drugim okna witryn dobrze doświetlają wysokie wnętrza, jednak głębiej, zarys kontuaru powtórzony jest przez nadwieszającą się bryłę. To część dostępnej z pierwszej kondygnacji przestrzeni użytkowej. Ekspozycja powierzchni wiszącej ściany została pokryta malowidłem o tematyce sielanki, obecnie zamalowana. Zaplecza sklepu są niskie. Natomiast sklep znajdujący się od strony ul. Puławskiej oraz jego zaplecze ma już typową wysokość parteru użytkowego (około 3,5 m), gdyż znajduje się w innej bryle budynku. Żórawski, kształtując poszczególne części w sposób niezależny, również jako fragmenty elewacji, uniknął rażących uskoków w linii okien. Różne sekwencje przeszkleń umieszczone są odrębnie.



Fot. 7. Sklep Wedla strefa wejścia
(fot. A. Marczevska 2013)



Fot. 8. Sklep Wedla strefa wejścia
(fot. A. Marczevska 2013)

Tak skomplikowane rozplanowanie budynku stało się możliwe w 1935 roku dzięki zastosowaniu nowej technologii budowlanej. Było to eksperymentalne połączenie stalowej konstrukcji szkieletowej z nośnymi murami klatek schodowych i ścian szczytowych. Wznoszenie budynku było szeroko komentowanym wydarzeniem.

Stanisław Fiszer, współpracownik Żórawskiego z wydziału architektury PW, w recenzji budynku chwalił przejrzystość i prostotę szkieletu składającego się z belek stropowych biegnących równolegle do ścian zewnętrznych, wspartych na podciągach i ścianach poprzecznych (klatki schodowe i ściana szczytowa). Przy tym cały szkielet można było zespawać na miejscu z przyciętych na miarę „kształtówek żelaznych”. Prace nad konstrukcją odbywały się niemal równolegle z wznoszeniem murów. Zalety konstrukcji były ewidentne – przy koszcie nieprzewyższającym kosztu budynku murowanego o tej samej kubaturze, zdobyto cały szereg możliwości, nieosiągalnych w cegle.

Sam Żórawski opisywał swój autorski eksperyment w „Architekturze i Budownictwie” jako pierwszy w Polsce dom o „konstrukcji półszkieletowej specjalnego typu”, w którym wykorzystuje klatki schodowe oraz mury ogniowe wymagane przez przepisy budowlane w celu usztywnienia szkieletu, który „stoi luźno na poduszkach betonowych nieankrowany i bez wiatrownic oraz bez sztywnych węzłów”. Elementy żelazne już w czasie realizacji wydawać się mogły przeinwestowane. Przewidywały możliwość nadbudowy jednego piętra, obliczono zużycie „12 kg żelaza na jeden metr sześcienny budynku”. Stopy słupów zostały odizolowane od fundamentu betonowego przez amortyzatory, składające się z blach ołowianych i azbestu. Słup przed obetonowaniem wypełnio-



Fot. 9. Widok z podcieni na zielone podwórze (fot. Cz. Olszewski 1936)



Fot. 10. Przejście łączące klatki schodowe (fot. Cz. Olszewski 1936)

no „proszkiem otwockim”, co zmniejszać miało przewodnictwo dźwięku. Ściana zewnętrzna wykonana została z 14 cm cegły dziurawki i 5 cm supremy przedzielonej przeponą powietrzną grubości 4 cm – nowoczesna ściana warstwowa. Zastosowano też żeberkowe stropy kleinowskie⁶.

Szkielet z żelbetu pozwolił na awangardowe rozwiązanie podcieni. Słupowe podtrzymanie bryły budynku od ul. Madalińskiego pozostawiało otwarty parter na długości 38 metrów. Było to pierwsze tego typu rozwiązanie zastosowane w zabudowie pierzejowej, realizacja wizji „miasta ogrodu” – najnowszych światowych trendów w spojrzeniu na humanizm w urbanistyce. Fiszer w swoim artykule podkreśla wrażenie lekkości, jakie dają rzadko rozstawione słupy o małym przekroju⁷, a przy tym pozwalające na przepływ światła i powietrza⁸.

Lewitująca” część bryły budynku intrygowała, dawała też nową jakość zagospodarowania zieleni. Wewnętrzny ogród łączył się z miejskimi nasadzeniami wzdłuż Madalińskiego poprzez „wypływający” spod budynku trawnik. Chodnik był odsunięty od budynku i przebiegał wzdłuż ulicy. Obecnie jest cofnięty pod okna kamienicy i oddzielony zieleńcem od jezdni.



Fot. 11. Trawnik od strony ul. Madalińskiego (fot. Cz. Olszewski 1936)



Fot. 12. Chodnik pod oknami budynku od strony ul. Madalińskiego (fot. A. Marczevska 2013)

Podcienia, obecnie zabudowane lokalami użytkowymi, były dość niskie. Fiszer w cytowanym artykule mniema, iż ich wysokość wynika z prostej arytmetyki: od dopuszczalnych 18 m. wysokości zabudowy odjęto 5 kondygnacji po 3,10 m., co daje 250 cm. W rzeczywistości ich światło od frontu wynosi 215 cm, dalej wykonane zostało obniżenie o dwa stopnie (30 cm), zaś wysokość kondygnacji to 325 cm. Jednak wartość ta wystarczałaby „oderwać” kubaturę od gruntu, dodać lekkości całej kompozycji i jednocześnie dać wgląd w wewnętrzne, bogato urządzone dziedzińce. W ten sposób uniknięto też efektu studni i zapleczonego charakteru podwórek, którego nabrały obecnie.



Fot. 13. Widok z wewnętrznego ogródka w stronę ul. Madalińskiego (fot. Cz. Olszewski 1936)



Fot. 14. Obecnie widok w stronę ul. Madalińskiego (fot. A. Marczevska 2013)

Prześwit mógł również zrekompensować intensywną zabudowę parceli. Obowiązujące w tej dziedzinie wytyczne miały wprowadzić nową jakość kształtowania tkanki miejskiej i zapewniać odpowiednio przewietrzane przestrzenie mieszkalne. Na ich tle budynek Żórawskiego budził kontrowersje jako zbyt wyciskający teren działki – parcela o powierzchni 1722 m², zabudowana 1170 m². To, co mogło usprawiedliwiać tak zwartą zabudowę, to sąsiedztwo działki należącej do tego samego właściciela, która została zabudowana jedynie w pierzei ulicy, bez oficyn.

Wyobrażenie o jakości przestrzeni, którą można uzyskać w zabudowie pierzejowej dzięki uwolnionym parterom, daje nam konfrontacja z podobnymi rozwiązaniami powstałymi w tym czasie. Wiele tego typu rozwiązań powstało nieco później po wprowadzeniu przepisów Obrony Przeciwlotniczej i Gazowej (Ustawa Sejmowa z dnia 15 marca 1934 roku) na wypadek wojny chemicznej (chodziło o szybkie przewietrzanie podwórek). Dom Wedla posiadał prześwit wyłącznie z pobudek estetycznych – w tym czasie przepisy OPIG jeszcze nie obowiązywały.

Do wybuchu wojny na całym odcinku alei Puławskiej od skrzyżowania z ulicą Narbutta, do ul. Madałińskiego, ukształtowała się zwarta pierzeja eleganckich kamienic wykończonych w szlachetnym materiale i z największą starannością o detal.

Większość z nich była projektu Juliusza Żórawskiego, w tym dwa rzędy domów dla Towarzystwa Akcyjnego „Granat” przy ul. Puławskiej 24, 24A, 24b wybudowane w latach 1936-37. Ciąg uzupełniała bogato dekorowana kamienica pod nr 26 wybudowana w 1938 przez Jana Wedla według projektu Z. Mączyńskiego.

NIE TYLKO PIĘĆ ZASAD NOWOCZESNEJ ARCHITEKTURY

Dom przy Puławskiej 28 podawany jest jako sztandarowy przykład wczesnej realizacji pięciu słynnych zasad Corbusiera dotyczących nowoczesnej architektury lub wręcz nazywany jest syntezą corbusieryzmu w Polsce. Nowe teorie „ojca nowoczesnej architektury” przeniknęły do środowiska warszawskich architektów bardzo szybko. Mieli oni okazje do osobistych kontaktów z Le Corbusierem podczas zjazdów CIAM (Les Congres Internationaux d'Architecture Modern) i CIRPAC (Comité International pour la Réalisation des Problemem d'Architecture Contemporaine). A w okresie kształtowania się młodej polskiej państwowości idea poszukiwań racjonalnej architektury w budownictwie mieszkaniowym była szczególnie bliska. Ale, przede wszystkim, fascynowały możliwości, jakie dawało zastosowanie nowych technologii i materiałów. Dom Wedla i następne budynki mieszkalne zaprojektowane przez Juliusza Żórawskiego w latach 30. stały się manifestacją tych możliwości oraz atrakcyjnym środkiem artystycznego wyrazu.

Architekt zrealizował zarazem postulat łączenia sztuk: architektury, malarstwa i rzeźby oraz zieleni włączonej w tkankę zabudowy. Na dziedzińcu znalazła się otoczona nasadzeniami sadzawka z fontanną i kamienną kaskadą oraz figura animalistyczna autorstwa Stanisława Komaszewskiego. Artysta ten wykonał również plaketę przeznaczoną nad wejście do sklepu narożnego. Pokażnych rozmiarów malowidło o tematyce góralskiej usytuowane w holu pierwszej klatki schodowej zostało namalowane przez Zofię Stryjeńską. Dziełem tej artystki był również mural nad kontuarem sklepu cu-



Fot. 15. Plakieta z brązu autorstwa S. Komaszewskiego
(fot. A. Marczevska 2013)



Fot. 16. Malowidło w hallu klatki schodowej
(fot. Cz. Olszewski 1936)



Fot. 17. „Taniec góralski” Zofii Stryjeńskiej
obecnie chroni szyba (fot. A. Marczevska)



Fot. 18. „Taniec góralski” detal. Widoczny
współczesny retusz (fot. A. Marczevska)

kierniczego w narożu. Wszystkie elementy dekoracyjne nawiązywały do rodzimej spuścizny kulturowej i zasobów materialnych (polski kamień, klinkier), co było znamienne dla wówczas młodej państwowości. Nawet polujący „tygrys” na wejściowej plakiecie zapędził się w swojskie łąki pełne traw i ptactwa.

Wolny parter w kamienicy przy Puławskiej 28 miał przede wszystkim spektakularne znaczenie estetyczne. Trudno mówić o potrzebie przejazdu pod budynkiem lub korzyściach wynikających z uniknięcia wilgoci, o jakich mówił Corbusier ustalając swoich 5 zasad.

Żórawski wykorzystuje je w jeszcze jeden sposób. Przejście pod budynkiem (zbyt niskie, aby wypełnić je kondygnacją mieszkalną) pozwala mu na odsunięcie klatek schodowych poza jego frontową część. W ten sposób cała część południowa od ulicy wypełniona jest przestrzenią mieszkalną, a okna klatek schodowych nie muszą być uwzględnione w rozplanowaniu elewacji.

Konsekwencją konstrukcji słupowej jest wysunięcie drugiej kondygnacji w formie wykuszu. Jest to bardzo korzystne rozwiązanie zarówno pod względem praktycznym (kolejne „odzyskanie” metrażu mieszkań), jak i estetycznym. Kolumny – najpierw wolnostojące, na poziomie pierwszego piętra częściowo przenikają tkankę niesionej bryły w formie pilastrów. Tak wzmocnione, mimo wysmukłości, nie wydają się zbyt wiotkie. Niskie podcienie zaś znajduje swoją kontynuację pod wykuszem i otwiera się w sposób stopniowy. Rytm eleganckich w proporcjach słupów jest jedną z najciekawszych plastycznie części kompozycji. Efekt otwierania się przestrzeni został zdewastowany przez powojenną zabudowę parterów

Elewacje Domu Wedla możemy podzielić na frontowe (2) i tylne (10). Przy tym struktura funkcji pomieszczeń otrzymała swoje odzwierciedlenie w rodzaju otworów okiennych. W części klinkierowej, której zdecydowany charakter wynika z barwy i struktury okładziny, architekt nie krył różnorodności. Najbardziej zaś uporządkowana część – bryła uniesiona na kolumnach – posiada naprzemienny rytm coraz węższych sekwencji okien i loggii. Jej zdecydowany wertykalny charakter podkreślony został przez poziome pasy terrazytu imitującego bloki kamienne. W celu uniknięcia zaburzenia kompozycji mniejsze okna kuchenne i służbówki zostały odsunięte i kryją się w głębi loggii. Elewacje od podwórka straciły najwięcej wskutek zamurowania przestrzeni przyziemia. Najmocniej oddziałującymi plastycznie ich elementami są przeszklone drabiniaste piony szybów wind oraz okna doświetlające klatkę schodową. One też, podwyższone o kostkę maszynowni dźwigu, oddzielają korpus budynku frontowego od oficyn. Widoczny od zewnątrz zarys windy poruszającej się w tle wysokiego na sześć kondygnacji pionu okien, musiał wydawać się w latach trzydziestych niezwykle nowoczesny. Później otwory okienne szybu windy zostały wypełnione luksferami.



Ryc. 8. Przeszklenie szybu windowego
– rekonstrukcja
(rys. A. Marczevska)



Fot. 19. Przeszklenie klatki schodowej



Fot. 20. Okna szybu windowego wypełnione
pustakami szklanymi
(fot. A. Marczevska 2013)

Wysokie pionowe przeprucia zostały wykonane w ścianach o charakterze konstrukcyjnym. W innych fragmentach elewacji, mimo swobody, jaką dawała konstrukcja szkieletowa, architekt zachował rozsądny umiar w przeszkleeniu powierzchni. Okna pokoi dziennych mają wysokość 164 cm przy szerokości 290 cm, zaś okna pomieszczeń pomocniczych mają średnio wymiary 80x130 cm. Dzięki temu są one optymalnie doświetlone i ustawne. Kuchnie zaś potraktowane są jako pomieszczenia drugorzędne, w których wielkość okien jest proporcjonalna do powierzchni. Zastosowana stolarka okienna była jedną z pierwszych wykonywanych w systemie skrzydeł zespolonych. Ramy o powiększonym, względem okien skrzynkowych, świetle były skrócone ze sobą specjalnym śrubunkiem.

Dachy budynku, ze względu na liczne różnice wysokości, ich rozczłonkowanie i wycofanie strychów – piętrzą się w efektowny sposób. Część połaci ograniczona kratową attyką od ulicy, z drugiej strony osłonięta wyższą bryłą klatki schodowej i ścianą od północy – to taras widokowy.



Fot. 21. Widok na dachy Domu Wedla od strony pn-zach. (fot. A. Marczevska 2013)



Ryc. 9. Dachy Domu Wedla – rekonstrukcja (rys. Agnieszka Marczevska)

Cała przestrzeń tarasu osłonięta jest również od góry betonowym trejażem krzyżujących się belek, które jednocześnie sztywno podtrzymują frontową kratę. Wszystkie elementy pokryte są elewacyjnym klinkierem. Z tarasu, położonego na wysokości dwudziestu metrów nad ulicą, rozpościera się niepowtarzalny widok na zielen skarp i daleko poniżej, aż po tereny położone po praskiej stronie Warszawy. W bok widoczna jest oś ulicy Puławskiej. Zwieńczająca narożnik budynku kratownica budziła kontrowersje od samego początku. Poza znaczeniem plastycznym (podwyższenie budynku) stanowiła, przede wszystkim, konstrukcję do zamontowania neonów firmy Wedel od strony wschodniej i południowej. Świetliste napisy były kwintesencją nowoczesności w latach trzydziestych i stanowiły o wielkomiejskim charakterze ulicy Puławskiej. Dziś, po ich zdemontowaniu, funkcja kratownicy staje się nie do końca czytelna, lecz zarówno jej forma, jak i kolorystyka klinkieru, wciąż przywodzi na myśl tabliczkę wedłowskiej czekolady. Charakterystyczne, czasem zagadkowe zadaszzenia i trejaże na tarasach dachowych stały się, w kolejnych projektach Żórawskiego jego znakiem firmowym.

Ostatnia z pięciu corbusierowskich zasad widoczna w projekcie to wolny plan dający elastyczność podziału pomieszczeń.

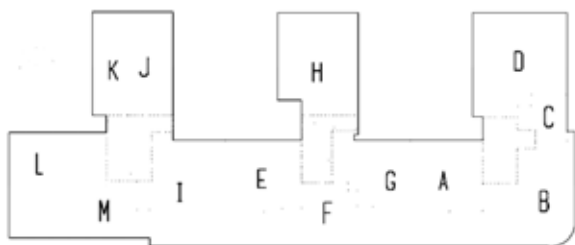
„W opracowaniu planu przy zastosowaniu konstrukcji szkieletowej uzyskuje się całkowitą swobodę, nieskrępowaną ani rozstawieniem okien, ani tak zwaną ścianą kapitalną. Łatwość wewnętrznych przeróbek, przesuwania wszystkich ścian, powiększania i zmniejszania mieszkań jest tu prawie nieograniczona”, pisał Stanisław Fischer⁹.

BOGATY ASORTYMENT MIESZKAŃ DO WYNAJĘCIA

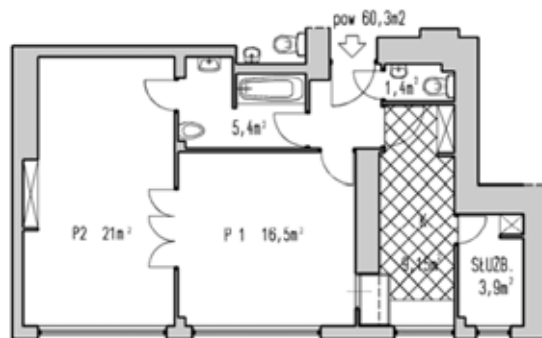
Jan Wedel był inwestorem o dużym doświadczeniu, jeśli chodzi o dostarczanie mieszkań pod wynajem. Posiadał już tego typu kamienice. Jego nowy dom miał spełniać wymagania ludzi nowoczesnych o bardzo zróżnicowanych potrzebach.

Przewidziano 7 głównych typów mieszkań o powierzchni od 29 do 99 metrów kwadratowych. Były to dwustronne apartamenty 3-, 4- i 5-pokojowe oraz mniejsze mieszkania kawalerskie o dwóch pokojach w amfiladzie, ze słuźbówką lub bez, jak również mieszkania najmniejsze: jednopokojowe, z kuchnią lub nawet bez kuchni.

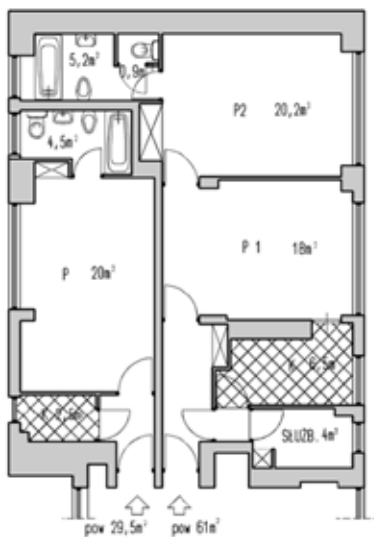
Żórawski projektując lokale na wynajem zapewnił inwestorowi ich różnorodność, ale też i utrzymanie prestiżu większych mieszkań przez wyposażenie ich w dwa wejścia: główne i słuźbowe. Przy tym ustawione niemal zawsze parami drzwi mogły prowadzić do tego samego lub dwu osobnych mieszkań kawalerskich. W pierwszym przypadku drzwi słuźbowe były lekko wycofane i tylko nad wejściem głównym umieszczona była lampa.



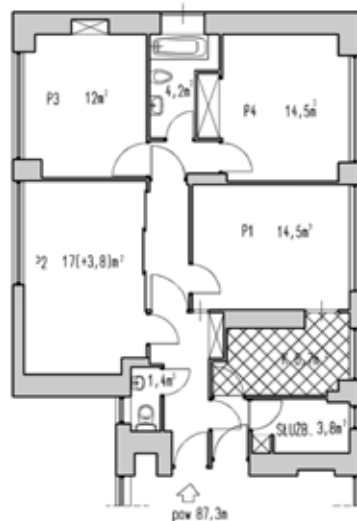
Ryc. 10. Rozmieszczenie poszczególnych typów mieszkań (rys. A. Marczevska)



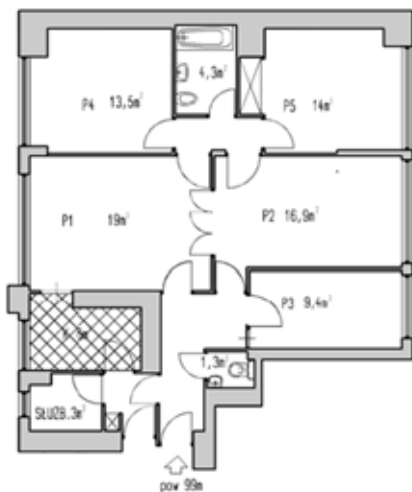
Ryc. 11. Plan mieszkania. Typ M (rys. A. Marczevska)



Ryc. 12. Plan mieszkań. Typ K, J
(rys. A. Marczevska)



Ryc. 13. Plan mieszkań. Typ H
(rys. A. Marczevska)



Ryc. 14. Plan mieszkań. Typ D
(rys. A. Marczevska)



Ryc. 15. Plan mieszkań. Typ L
(rys. A. Marczevska)

Po przekroczeniu wejścia napotykamy na znacznie już unowocześnioną funkcję strefowania.

Jedynie 4-pokojowe mieszkania nad sklepem narożnym posiadają układ nawiązujący do XIX-wiecznego modelu (patrz typ B). Służbówka jest dostępna z kuchni, wejścia do pokoi znajdują się w obszernym holu, ale można też je obejść w amfiladzie. Do ostatniego pokoju, pozbawionego bezpośredniego wejścia z przedpokoju, można się dostać również przez przejściową łazienkę. Wszystkie pozostałe mieszkania dwutraktowe posiadają wejście służbowe obok głównego i rozplanowane są według zbliżonego schematu: dwa równoległe połączone drzwiami przedpokoje, WC w holu głównym. W mieszkaniach 4-pokojowych (typ H) występował łącznie z pokojem 4-skrzydłowymi drzwiami korytarz (w pięciopokojowych – typ D – 2 równoległe amfilady pokoi), a dalej przedpokój nocny z łazienką i drzwiami do sypialni. Mieszkania 2- i 3-pokojowe stanowiące zasadniczą część proponowanych mieszkań (typ A, E, G, I, L) miały wszystkie pokoje dostępne z głównego przedpokoju oraz, z małymi wyjątkami, łazienkę dostępną jednocześnie z sypialni i korytarza. Jedynie nieliczne najmniejsze kawalerki posiadały pokój przejściowy bez możliwości alternatywnego obejścia.



Ryc. 16. Plany mieszkań. Typ I, E, F, G, A, B
(rys. A. Marczevska)

Część mieszkań dwupokojowych została powiększona o charakterystyczną dla budownictwa międzywojennego alkowę – aneks sypialny przylegający do gabinetu. Była to ślepa część, oddzielona zazwyczaj za pomocą kotary. W Domu Wedla alkowy wielkości 6 m² sąsiadują z łazienkami i prawdopodobnie tak, jak we wcześniejszych realizacjach architekta, miały z nimi połączenie.

Przy 85% mieszkań przewidziana została przylegająca do kuchni służbówka. W $\frac{3}{4}$ przypadków były to pomieszczenia dostępne osobno z korytarza, przez co również gospodarz mógł w nieskrępowany sposób korzystać z kuchennego zaplecza. W latach 30. ludziom klasy średniej utrzymywanie pomocy domowej wciąż kalkulowało się bardziej niż stołowanie się na mieście.

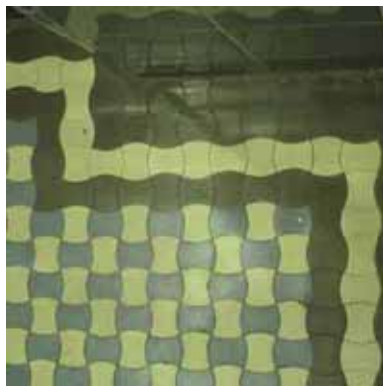
Jednocześnie w dobrym tonie, czy też modne, stało się serwowanie poczęstunku przez gospodarzy osobście z nowocześnie wyposażonych kuchni. Te w domu przy Puławskiej 28 posiadały kompletne wyposażenie wraz z najnowszymi kuchenkami gazowymi w miejsce kuchni węglowych, co pozwoliło ograniczyć ich metraż do skrajnego w niektórych przypadkach minimum (2,46 m² w mniejszym mieszkaniu kawalerskim). Były połączone z jadalnią okienkiem podawczym. Ciąg kuchenny składał się z solidnego sosnowego blatu roboczego pod oknem, zestawu zlewów żeliwnych (dwukomorowy oraz roboczy o łukowym dnie montowany znacznie niżej) oraz kuchni gazowej. Pod blatem umieszczona została lodówka. Była to wyłożona blachą cynkową szafka wyposażona w komorę uzupełnianą bryłami lodu. Z drugiej strony znajdowała się wentylowana od zewnątrz zimna spiżarka i szafka z szufladą. Ponad zlewem wisiała potężna zabudowa drewnianych szafek i półek biało lakierowanych. Kratka odpływu zlewu oraz armatury wykonane były w mosiądzu. Pas ponad zlewem i kuchnią wyłożono białymi płytkami wytwórni Opoczno.

Wolny plan i dowolność przeprowadzania ścianek działowych dały możliwość rozgraniczania pomieszczeń w zależności od potrzeby i funkcji, a nie prostej geometrii. Ich przebieg to często skomplikowana linia łamana. Powstałe wnęki sprzyjały wkomponowaniu szaf. Standard mieszkań przewidywał zabudowę stolarską zestawem takich mebli. Charakterystyczny słupek obmurowanej szafy znajduje się w każdej słuźbówce. Dodatkowym usprawnieniem składowania były obszerne żelbetowe pawlacze nad wannami i w przedpokoju.

Wyznacznikiem jakości mieszkań w kamienicy stała się spora ilość dobrze doświetlonych pokoi na stosunkowo niewielkich metrażach. Powierzchnia pomieszczeń dziennych, w porównaniu z obowiązującymi w tamtym czasie standardami, została mocno zredukowana i waha się od nawet niecałych dziesięciu (gabinety od ul. Puławskiej) do dwudziestu paru metrów kwadratowych. Ich rozkład (powtarzalny w danych grupach mieszkań) pozwala na łączenie pokoi szerokimi wieloskrzydłowymi drzwiami, co rekompensuje ich gabaryty. Przez utworzenie alternatywnych przejść amfiladowych w większych mieszkaniach architekt uniknął konieczności wykrojenia znacznej przestrzeni na korytarze. Także w dwupokojowej kawalerce funkcję dodatkowej komunikacji pełni łazienka. Rozwiązanie z dwoma wejściami do łazienki, które w Domu Wedla usprawnia funkcjonowanie w 50% mieszkań, stało się szczególnie lubiane przez Żórawskiego w jego późniejszych projektach. Zostały one bogate wyposażone, również w bidety – niezależnie od wielkości mieszkań. Płytki firmy Opoczno pokrywały ściany, zabudowę wanny oraz spód olbrzymiego pawlacza. Wbudowane fajansowe półeczki, lustra i dozowniki na papier dopełniały całości. Kolorystyka łazienek to kolor morski, zielony lub żółty na ścianach oraz czarno-białe lub czarno-niebiesko-białe mozaiki na podłogach. Ustępy w mieszkaniach ze słuźbówką prawie zawsze są umieszczane osobno w pobliżu wejścia do mieszkania. Tylko jeden typ dwupokojowych kawalerek posiada toaletę wyodrębnioną w łazience przy sypialni, przez co niedostępną dla zamieszkującej słuźby. Prawdopodobnie korzystała ona z WC w parterze z wejściem od podwórka.



Fot. 22. Pokryty płytkami sufit pod pawlaczem w łazience (fot. A. Marczevska 2013)

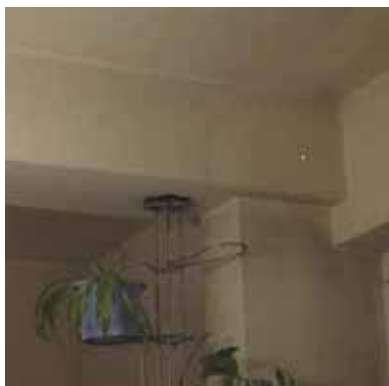


Fot. 23. Posadzka łazienki (fot. A. Marczevska 2013)



Fot. 24. Okno podawcze w jadalni (fot. T. Zalewski)

Zastosowanie nowej konstrukcji szkieletowej spowodowało przeniknięcie jego elementów do przestrzeni mieszkalnej w postaci przyściennych filarów, uskoków ścian i widocznych podciągów. Filar znajduje się również w odległości zaledwie 50 cm od łukowych okien narożnych mieszkań, usytuowany centralnie w ich świetle. Na zdjęciu z 1936 roku prezentującym mieszkanie został on obłożony lustrami. W niektórych miejscach, szczególnie trudnych wnętrzarsko, przewidziano zabudowę meblową.



Fot. 25. Fot. 26. Widoczne elementy konstrukcji (fot. A. Marczevska 2013)



Fot. 27. Szafa maskująca podciąg (fot. T. Zalewski)

Projektant odstąpił również od tradycyjnego lokowania atrakcyjniejszych mieszkań od ulicy, a gorszych w oficynie. Charakter domu przeznaczony dla najemców o różnych potrzebach, ale podobnym statusie powodował, że obok siebie znajdowały się mieszkania skrajne – w pierwszej klatce największe pięciopokojowe mieszkanie sąsiaduje z jednopokojową kawalerką bez kuchni. Mieszkania najmniejsze umieszczone zostały również od frontu. Część lokali posiadała loggię lub balkony wychodzące na ulicę. Dla tych w oficynach rekompensatą był przeszklony szeroki portfenetr otwierający się na zazielenione dziedzińce.

Mieszkania o różnej wielkości i programie funkcjonalnym łączyła taka sama najnowocześniejsza infrastruktura techniczna. W sypialniach umieszczone zostały przyciski przywołujące służbę, które były zasilane niezależnie od instalacji elektrycznej. Uruchamiały one dzwonki odzywające się w kuchni. Budynek posiadał własne centralne zaopatrzenie w ciepłą wodę, co więcej, w mieszkaniach znajdowały się regulatory zapewniające stałą określoną jej temperaturę. Natomiast rozwiązaniem, nie do końca skutecznym, okazało się nowatorskie poprowadzenie wentylacji poziomej. Mosiężne wyloty ciągów umieszczone w elewacji budynku, stają się ciekawym detalem elewacji. W ten sposób architekt znacząco zredukował ilość kominów przecinających bryłę budynku.

Dom został wyposażony w zsypy na śmieci na każdym piętrze. Poniżej kanału wsypu umieszczono wewnętrzną spalarnię, dla której stanowił przewód kominowy. W ten sposób w trakcie spalania odpadków usuwane były wszelkie zalegające resztki, a wysoka temperatura przewodu kominowego i samego pieca (przeszło 500 st. C.) nie dopuszcza do zalęgnięcia się robactwa i zagnieżdżenia gry-



Fot. 28. Wylot wentylacji poziomej
(fot. A. Marczevska 2013)



Fot. 29. Drzwiczki zsypu
(fot. A. Marczevska 2013)



Fot. 30. Oświetlenie windy
(fot. A. Marczevska 2013)

zoni. Zastosowana po raz pierwszy konstrukcja pieca – co podkreślano: polskiego wynalazku, zapewniała spalanie odpadów w sposób niemal całkowicie bezdymny, a specjalny szyber zabezpieczał przed otwarciem klap wrzutowych w trakcie spalania. Była to w owych czasach nowoczesna i ekonomiczna alternatywa dla „niehigienicznego i niekulturalnego wywożenia śmieci” (artykuł w „Architekturze i Budownictwie” 12.1936 „Racjonalne rozwiązanie problemu usuwania śmieci z mieszkań”)

Inne udogodnienia w budynku to zbiorowa antena radiowa dla lokatorów oraz typowe na tamte czasy rozwiązania: pralnia z suszarnią na strychu każdej klatki oraz obsługa portiera przy wejściu. W budynku przewidziano w parterze niewielki garaż oraz rozległą przestrzeń piwnic obecnie porządzielonych na ponad 70 komórek o różnej wielkości.

Wizytówką domu czynszowego, zaraz po efektownej fasadzie i wypielęgnowanych podwórkach, były klatki schodowe.

Ekspozowane w pierwszej klatce malowidło ściennie, było widoczne z ulicy przez szyby ogromnych okien. Zresztą każdy detal został tu zaprojektowany z aspiracjami i wielką starannością. Metalowe drzwi i pochwyt, podziały okien, balustrada w stylu okrętowym – wszystko według najnowszej mody. Wnętrza kabin windowych i drzwi do mieszkań pokryte zostały geometrycznym wzorem fornirow.



Fot. 31. Posadzka w sklepie.
Dawniej również w holach klatek
schodowych
(fot. A. Marczevska)



Fot. 32. Detal poręczy schodów
(fot. A. Marczevska 2013)



Fot. 33. Przestrzenne obrzeża
stopni klatek schodowych
(fot. A. Marczevska 2013)

Eleganckie drzwi wejściowe do windy były drewniane i w całości przeszklone. Aby sprowadzić windę, należało użyć specjalnego klucza. Stopnie schodów wykonane w dwóch kolorach lastryko wykończono pięknym przestrzennym obrzeżem. Odpowiednio zaprojektowane było oświetlenie (wbudowane lampy w windach i w podcieniu, punktowe lampy nad każdym wejściem do mieszkania). Błyszczące chromy giętych rur poręczy w windzie i przy witrynach sklepu oraz chromowane skrzynki na listy obwieszczwały nowoczesność w stylu art déco. Nawet wnęki na grzejniki ukształtowano w awangardowy sposób – dynamicznie podążały za kierunkiem schodów.

Pięć zasad nowoczesnej architektury zostało w przypadku domu przy Puławskiej 28 zrealizowane w całości, jednak nie jako recepta na „maszynę do mieszkania”, lecz metoda na stworzenie nowoczesnych pociągających form architektonicznych dostosowanych do potrzeb indywidualnego inwestora, a szerzej najemcy o zróżnicowanych potrzebach.



Fot. 34. Chromowana szafa na listy
(fot. Cz. Olszewski 1936)



Fot. 35. Wnętrze kabiny windy
(fot. Cz. Olszewski 1936)

ZA ZASŁONĄ ZE SWASTYKĄ

Losy kamienicy potoczyły się jednak w zupełnie niespodziewaną stronę. W kilka lat po wybudowaniu została, z racji bliskiego sąsiedztwa siedziby SS w alei Szucha, zasiedlona wysokiej rangi niemieckimi oficerami oraz agentami gestapo. Sklep ze słodyczami funkcjonował nieprzerwanie. Jednak w czasie okupacji wyroby czekoladowe będą mogli kupować, za okazaniem zezwolenia, tylko Niemcy. W lokalu obok

zostały uruchomione delikatesy sieci Meinla „nur für Deutsche”. Na elewacji domu Niemcy wieszali długą przez całą wysokość flagę z ogromną swastyką, która stała się obiektem „małej dywersji” mokatowskich harcerzy. „Pamiętką” z tamtych czasów są umieszczone przy licznikach elektrycznych na klatkach schodowych tabliczki z niemieckimi nazwiskami. Jeszcze przed Powstaniem Warszawskim w budynku stacjonowała jednostka SS. Na dachu ustawiono ciężki karabin maszynowy, którego pole rażenia obejmowało odległe tereny pod skarpą. Dobrosław Kobielski, varsavianista i dziennikarz, pamięta krwawą masakrę, jakiej dokonali snajperzy z tarasu widokowego kamienicy strzelając do kolumny pędzonej ze Śródmieścia ludności cywilnej. Bezbronni ludzie rozbiegali się po zbocz Morskiego Oka.

Pierwsza próba odbicia Domu Wedla została zaplanowana na dzień wybuchu Powstania Warszawskiego. Mimo ponawiania prób i poniesionych ofiar dom nie został przejęty i jako bastion wroga skutecznie uniemożliwiał powstańcom batalionu „Baszta” przebicie się w kierunku północnym¹.

W znajdującej się po przeciwnej stronie ulicy Puławskiej w kierunku południowym kamienicy Chowańczaka ulokowali się polscy strzelcy. Niemcy z Domu Wedla zmuszeni byli osłonić wejście do kamienicy dywanami rozwieszonymi na trzepakach – powstańcy urządzali na nich regularne polowania¹.

Do remontu elewacji przeprowadzonej w 2008 roku tynki nosiły na sobie ślady po ostrzeliwaniu. Najbliższe otoczenie budynku – luksusowe kamienice wybudowane w okresie 1936-1939 na odcinku od ul. Narbutta do ul. Madalińskiego – wykorzystywane przez Niemców w czasie okupacji również uniknęły większych uszkodzeń.

DEWASTACJA I ADAPTACJA

Po wyzwoleniu Warszawy Jan Wedel wciąż był prawowitym właścicielem dawnych nieruchomości, z wyjątkiem zarekwirowanej jeszcze przez hitlerowców willi w Konstancinie. Wkrótce zostały one objęte Dekretem Bieruta i zagrabione na potrzeby administracyjne państwa. Dom Wedla stał się początkowo siedzibą Ministerstwa Apropowizacji, a następnie mieszkania rozdysponowano w pierwszej kolejności wśród pracowników ministerstwa. Działacze zrzeszeni w partii dostali co większe mieszkania, bezpartyjni – kawalerki z groźbą dokwaterowania przypadkowych osób ze względu na nadmetraż.¹ Najbardziej komfortowe mieszkania narożne przypadły wysokim prominentom. W czasach inwigilacji, donosów i szantażu relacje sąsiedzkie stały się przedłużeniem biurowych zależności. Wtedy też zniknęła rzeźba z dziedzińca, a sadzawka została zalana betonem. Jednak całe założenie estetyczne podwórka z rabatami (zasypanymi piaskiem) i ażurem metalowych prętów w podcieniu wciąż istniało. Przedwojenne luksusowe wyposażenie apartamentów przestało funkcjonować. Ciepła woda z centralnego zasobnika, ze względu na brak osoby obsługującej piec, dostępna była raz w tygodniu. W kamienicy według wspomnień dawnych mieszkańców) zamieszkały osoby, których proste pochodzenie usprawiedliwiało ignorancję wobec stanu technicznego domu. Zdarzały się podobno przy-

padki przechowywania w ministerskiej wannie ziemniaków. Około 1965 roku została przeprowadzona wymiana mosiężnej instalacji wodnej jako rzekomo skorodowanej. Wyrwane z wewnętrznych szachtów rury, mimo świetnej kondycji, zostały zastąpione stalowymi poprowadzonymi już po ścianach. W trakcie wywożenia zdemontowanych elementów zniknęła również unikatowa chromowana szafa na listy. Wszystkie niklowane ramy drzwi i okien pomalowano, z czasem zdemontowano eleganckie rurkowe poręcze w windzie i przed sklepem. W związku z zabudową podcieni przebudowano komunikację i przerobiono oryginalne przeszklenia. Namiastką wcześniejszego założenia stało się pozostawione lekkie podcięcie budynku od strony pierwszego dziedzińca (komunikacja z drugą klatką schodową). Drugi dziedziniec, w pełni zabudowany, stał się przynębiająco ciasny.

Winda po zmodernizowaniu została pozbawiona eleganckich drewnianych drzwi zewnętrznych, części luster, układu sterowania za pomocą klucza. Efektowne sufitowe podświetlenie kabiny zostało zastąpione lampką, zaś widoczne z zewnątrz pionowe okna szybu zamurowano ścianą z pustaków szklanych. Tak, utraciwszy gospodarza o odpowiedniej kulturze plastycznej, budynek stracił swoją wyjątkową rangę estetyczną. Ocalałe detale, po części zdewastowane, po części prowizorycznie naprawiane, zaczęły razić zaniedbaniami.

Sukcesywnego rozgrabiania uniknął w dużej mierze sklepik w narożu. Stałe elementy wystroju tego wnętrza pozostały właściwie niezmienione. Lśnią 77-letnie chromy zdobiące drzwi, witryny i półki. Nie wielka śluza stanowiąca wejście do lokalu, a także ściany i ekspozycja wyłożone są lustrami i złocistym marmurem sławniowickim. Kubatura sklepu w ciekawy sposób zazębia się z przestrzenią wyodrębnioną jako pomieszczenia pomocnicze. Owo drugie zaplecze, obejmujące trzy kondygnacje (piwnicę, parter i piętro) i wyposażone we własną klatkę schodową, obecnie zostało wydzielone jako osobne mieszkanie. Jednak pomieszczenia te w rozplanowaniu elewacji stanowią jedną sekwencję plastyczną ze sklepem Wedla, co przemawia za pierwotnym ich powiązaniem funkcjonalnym. Elegancie, a zarazem nowoczesne wykończenie kameralnego lokalu zachwycało przed wojną, a w siemiestnych czasach PRL wprawiało w osłupienie. Sklep z wyrobami czekoladowymi funkcjonował tu nieprzerwanie aż do czasów wolnego rynku. Niestety jeden z kolejnych remontów poskutkowało niepowetowaną stratą – zamalowano malowidło Stryjeńskiej nad kontuarem. Z czasem oryginalną ladę przykryto też jej nową wersją, jednak w sposób odwracalny.

Podsumowanie

Dom przy Puławskiej 28 można nazwać „budynek niespełnionym”. Został wyposażony w nieprzećiętny potencjał, który nigdy nie miał okazji do końca się przysłużyć ani inwestującemu właścicielowi, ani późniejszym, dość przypadkowym mieszkańcom.



Fot. 36. Wejście do I klatki schodowej
(fot. A. Marczevska 2013)



Fot. 37. Zachowane pochwytty przy współczesnych
drzwiach (fot. A. Marczevska 2013)



Fot. 38. Narożne wejście do sklepu Wedla
(fot. A. Marczevska 2013)



Fot. 39. Marmur sławniowicki i lustra w sklepie Wedla
(fot. A. Marczevska 2013)

Budowany był dla bardzo określonego odbiorcy – wymagającego najemcy o pewnym statusie – stał się domem użytkowanym z konieczności. Przewidziane w latach trzydziestych nowinki techniczne po wojnie (raptem po 10 latach) straciły zastosowanie i jednocześnie rozpoczęła się eksploatacja rabunkowa.

Obecnie, jak wiele nieruchomości objętych reprivatyzacją, budynek stał się współwłasnością prywatnych przedsiębiorców i wspólnoty mieszkańców próbujących nadrobić lata zaniedbań. Nowe remon-

ty starano się przeprowadzić z poszanowaniem starej substancji kamienicy. Dokonano renowacji stolarki okien klatki schodowej, odnowiono drewniane drzwi do szaf instalacyjnych. Obok przejawów ignorancji wobec wartości plastycznych domu (powiększanie okien kuchennych, zmiany podziału okien, likwidacja drzwi służbowych, zabudowa loggii), coraz częściej zdarzają się postawy świadomego dostosowywania się do pierwotnego zamysłu projektanta.

Przed Domem Wedla otwiera się coraz szerzej perspektywa rewaloryzacji – niezależnie od skali, w jakiej się ona odbędzie. Może być to przywrócenie rangi budynku w skali miasta – wykorzystanie potencjału w postaci tarasu na dachu z unikatowym widokiem, świetnej lokalizacji, odzyskania efektownych podcieni, rozpowszechnienia ciekawej historii budynku. Lub może być to rewaloryzacja w mniejszym, choć chyba najistotniejszym zakresie: dom może stać się przestrzenią komfortowego życia małej lokalnej społeczności – ludzi czerpiących satysfakcję z powiązania się z jego wyjątkowością.

Przypisy

- ¹ Tadeusz Świątek: *Mokotów poprzez wieki*, Oficyna Wydawniczo-Poligraficzna Adam, Warszawa 2009.
- ² Zamyśl budowy „południowej arterii reprezentacyjnej” został zapisany w ukończonej w 1927 roku propozycji planu regulacyjnego miasta, rozwinięty w „Planie ogólnym zabudowania m.st. Warszawy” i w rzeczywistości wyprzedzał zalecenia Karty Ateńskiej. W 1935 r. rozpisano konkurs na rozplanowanie, jednak nie zdecydowano się na realizację któregoś z nagrodzonych projektów, lecz utworzono w 1936 roku Biuro Planu Dzielnicy Marszałka Józefa Piłsudskiego. Założenie miało ucieleśniać najnowsze tendencje w projektowaniu miast i obejmowało zespół luźnej zabudowy zatopionych w zieleni gmachów użyteczności publicznej uzupełnionej budynkami mieszkalnymi.
- ³ Ustawa uchwalona w 1933 roku „O ulgach dla nowo wznoszonych budowli”. Wolna Polska odradzała się po latach Wielkiego Kryzysu i zastoju inwestycyjnego. W myśl ustawy, nowo wznoszone budowle (jak również rozbudowywane lub modernizowane) przeznaczone na cele mieszkalne, handlowe lub przemysłowe miały być zwolnione na okres 15 lat od podatków od nieruchomości. Dochody płynące z nowo wznoszonych domów mieszkalnych w gminach miejskich zwolnione zostały z podatku dochodowego. Jednocześnie osobom fizycznym, prawnym lub członkom spółdzielni mieszkaniowych lub mieszkaniowo-budowlanych, które wybudują domy mieszkalne przysługiwało prawo odliczenia od podatku sum przeznaczonych na inwestycję budowlaną. (Dz.U. 1933, nr 22, poz. 173, uchylony 1939-01-01)
- ⁴ Dariusz Błaszczyk, *Juliusz Żurawski – przerwane dzieło modernizmu*, Salix Alba Warszawa 2010, s.68
- ⁵ Wykaz zatwierdzonych budowli 14 II-14 III 1935, Przegląd Budowlany 1935, R.VII, s. 97, poz. 9
- ⁶ Dom mieszkalny Puławska 28 w Warszawie, „Architektura i Budownictwo” 1938, r. XIV, nr 1, s. 18-22

⁷ Słupy 90x40cm ustawione co 430 cm – przypis autorki

⁸ S. Fischer, Dom mieszkalny przy ulicy Puławskiej 28 proj. inż. arch. Żórawskiego, „Przegląd Budowlany” 1936, nr 12, s. 504-505

⁹ Dom mieszkalny przy ulicy Puławskiej 28 proj. inż. arch. Żórawskiego, „Przegląd Budowlany” 1936, nr 12 x. 504-505)

¹⁰ („Dziewięć tygodni krwi i chwały – Powstanie Warszawskie dzień po dniu” – kalendarium. Muzeum Powstania Warszawskiego).

¹¹ Jerzy Sienkiewicz w książce: Przewodnik po powstańczej Warszawie. Jerzy S. Majewski, Tomasz Urzykowski, s. 230 Świat Książki.

¹² W kawalerce 60 m² musiały mieszkać przynajmniej cztery osoby, przypis autorki.

Bibliografia:

Dokumentacja projektowa:

[1] Biuro Stołecznego Konserwatora Zabytków, Warszawa, ul. Nowy Świat 18/20 – Dokumentacja projektowa remontu budynku przy ulicy Puławskiej 28.

[2] Wspólnota Mieszkańców DOM WEDLA – dokumentacja projektowa wymiany instalacji wewnętrznych budynku Puławska 28.

Prasa:

[3] „Architektura i Budownictwo” z lat 1930-1939.

[4] „Przegląd Budowlany” z lat 1933-1939.

[5] „Arkady” z lat 1933-1939.

[6] Cymer A.: *Le Corbusier z Żoliborza*, Stolica nr 10, październik 2012, s. 14-16,

[7] Rogulska J.: *Afirmacja, rezerwa, krytyka – postawy architektów warszawskich wobec nurtu luksusowej architektury mieszkaniowej lat 30. XX wieku*. Archiwolta, 4/2007, s. 78-84.

Publikacje:

- [8] Świątek T. W.: *Mokotów przez wieki*, Warszawa 2009.
- [9] Gorczyca Ł., Jamski P., Kaczyński M., Leśniakowska M.: *Czesław Olszewski. Warszawa nowoczesna*. Warszawa 2012.
- [10] Wisłocka I.: *Awangardowa architektura polska 1918-1939*. Arkady, Warszawa 1968.
- [11] Majewski J.S., Urzykowski T.: *Przewodnik po powstańczej Warszawie*. Muzeum Powstania Warszawskiego, Warszawa 1912.
- [12] Dybczyńska-Bułyшко A.: *Architektura Warszawy II Rzeczypospolitej*. Warszawa 2010.
- [13] Błaszczyk D.: *Juliusz Żórawski. Przerwane dzieło modernizmu*. Warszawa 2010.
- [14] Trybuś J.: *Warszawa niezaistniała*. MPW MN, Warszawa 2012.
- [15] Kasprzycki J.: *Korzenie miasta. Warszawskie pożegnania*. Warszawa 1999.
- [16] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury, ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*. Olszewski A.K.: *Idee Le Corbusiera w Polsce*. PWN, Warszawa 1988.
- [17] Wąsowski P.: *Architektura wielorodzinnych domów spółdzielni budowlano-mieszkaniowych w Warszawie w okresie międzywojennym (1918-1939)*. Praca doktorska, promotor J. Roguska, Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2007.
- [18] Budrewicz O.: *Opowieść pachnąca czekoladą*. Kraków 2004.
- [19] Leśniakowska M.: *Architektura w Warszawie lat 1918-1939*. Warszawa 2000.
- [20] Dybczyńska-Bułyшко A.: *Od kamienicy do wieżowca*. Warszawa 2007.

TWÓRCA PRACUJĄCY NAD ZJAWISKIEM MIEJSCA I JEGO TOŻSAMOŚCIĄ

MICHAŁ MAZUR

**Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania, Warszawa, ul. Wawelska 14
specjalna@gmail.com**

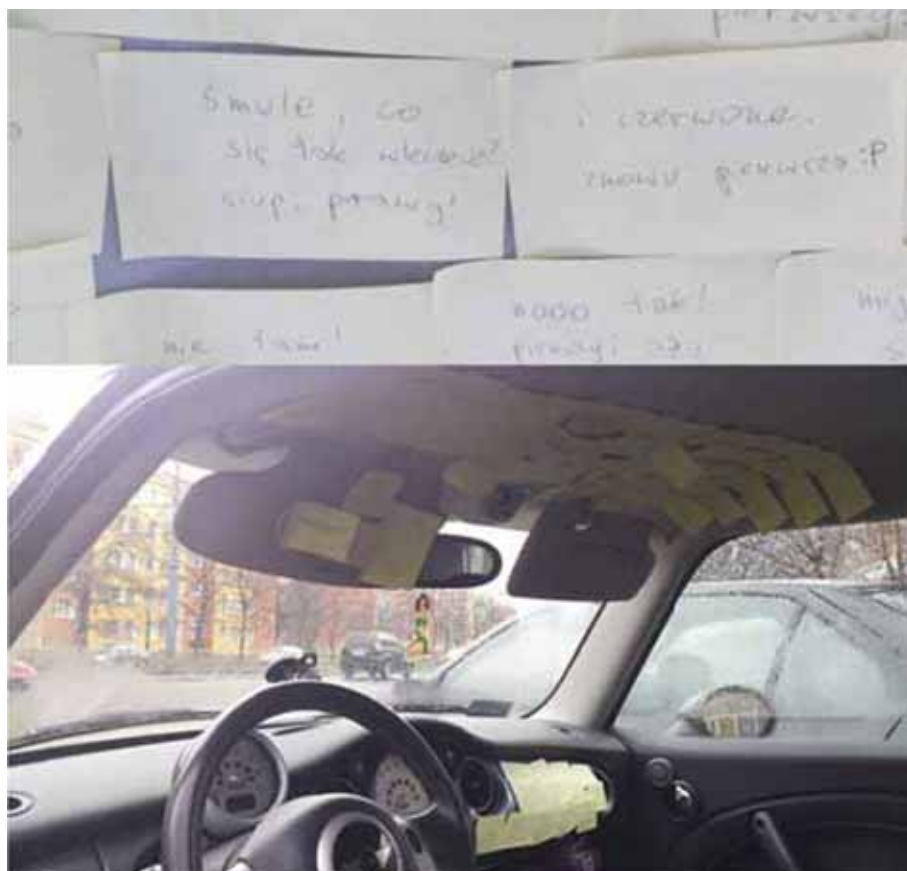
SITE AND ITS IDENTITY IN THE ARTIST ACTIVITIES

Abstract

This article describes work which is realized in Intermedia teaching classes at WSEiZ related to subject of space design and its creative identity. Presented tools and strategies relate to 'the idea of everyday' – the authentic gesture and simple, direct approach to studied matter. Article is focused on methods aiming to get the author closer to the right artistic direction in response to commonness, multidimensionality, complexity and ambiguity of multidimensional phenomenon of space and its identity. Author describes difficult issues when creation is interacting with fields which are usually recognized as common to everyday life such as looking or fortuity, He also focus on immanent quality of such works which is creation and defining for every single occasion newer means of expression and usage of tools which are necessary in that work. Article is illustrated with students work.

Streszczenie

Artykuł opisuje pracę dydaktyczną realizowaną w ramach zajęć Intermedia w Wyższej Szkole Ekologii i Zarządzania, związanej z wprowadzaniem do przestrzeni projektowej i twórczej problematyki miejsca i jego tożsamości. Przedstawione strategie i narzędzia organizowane są wokół idei codzienności, autentycznego gestu, prostego bezpośredniego ujęcia sprawy. Wskazując na szczególnie rodzaj, metodę mającą wedle autora przybliżyć twórcę do podjęcia właściwej decyzji artystycznej, będącej odpowiedzią na powszedniość, wielowymiarowość, złożoność, niejednoznaczność, polisensorycznego zjawiska, jakim jest miejsce i jego tożsamość. Autor przybliża problematyczne sytuacje, gdy tworzenie wchodzi w obszary uznawane za zwykłe, codzienne, takie jak patrzenie, przypadek, wskazuje także na immanentną cechę tego typu prac, jaką jest tworzenie i definiowanie za każdym razem przez twórcę własnych nowych środków wyrazu i potrzebnych do tego narzędzi. Artykuł jest zilustrowany pracami studentów prezentowanej pracowni.



Fot. 1. Moje miejsce – Mój samochód (fot. A. Malinowska)

WSTĘP

Odnajdywanie się w wybranym miejscu i reagowanie na jego specyfikę jest podstawowym, pierwotnym odruchem. Bywamy, zamieszkujemy, ujmujemy miejsca – tak po prostu, czujemy je instynktownie, jakby przez skórę, odnajdujemy się w nich, organizujemy je. To codzienne uczestnictwo, ten powszechny odbiór intryguje i prowokuje. Zamiarem tej prezentacji jest wskazanie na to, jak wyglądać może praca twórcy nad tego typu zagadnieniami. Będę opierał się na doświadczeniach zebranych w trakcie prowadzonych przeze mnie zajęć Intermedia oraz zaprezentuję wybrane prace studentów Wyższej Szkoły Zarządzania i Ekologii w Warszawie, którzy odnosili się do tematu „Moje miejsce”



Fot. 2. Moje miejsce – Ślad (fot. M. Huk)

Odczuwanie miejsca i uświadamianie sobie jego tożsamości, przy całej swojej oczywistości może nastręczać kłopoty, gdy próbuje się do niego podejść od strony teoretycznej, laboratoryjnej, gdy szuka się trafnej artystycznej decyzji. Chciałbym się tu podzielić kilkoma spostrzeżeniami i strategiami twórcy albo przynajmniej wskazać na ten szczególny typ prac artystycznych, które według mnie pozwalają przejść dalej, otworzyć twórcę na zagłębianie się w fenomen miejsca i jego szczególne objawienia.

Przyjmując, że doświadczenie miejsca jest wsobnym, rdzennym doświadczeniem, na zajęciach przyjmuję strategię wkładania dyscypliny tworzenia w nurt codzienności, powszedniości, spraw zwykłych, dziejących się swoim rytmem. Zakładam, że to pozwoli zbliżyć się twórcy do omawianego zjawiska bez nadbudowy ideowej, formalnej, pozwoli skrócić czas pomiędzy dostrzeżeniem sprawy, a zareagowaniem do minimum, a pracując „po swojemu” bez nacisku na technikę wykonania i warsztat, zachęci studentów do swobodnego sięgania po takie narzędzia, które znają, które są po prostu „pod ręką”.

WŁOŻENIE TWORZENIA W CODZIENNOŚĆ

Dla mnie jako osoby, która zajmuje się tworzeniem i dydaktyką artystyczną, znaczące jest rozmywanie się granicy pomiędzy potocznymi czynnościami a tymi związanymi z tworzeniem. Owocem ich mogą być przedmioty/obiekty, jakieś wydarzenia, rejestracje, którym także z jakiegoś powodu nadajemy rangę rzeczy niezwykłych, mimo że na pierwszy rzut oka wydają się po prostu zwykłymi, niezwiązanymi z pracą artystyczną.

Wskazuję tym samym na postawę twórcy, który pracując blisko codziennych spraw, korzystając z tego, że jest artystą dostarcza odbiorcom nowe wglądy w tę przestrzeń codzienności (np. odczuwania miejsca, spraw, będąc w nich i nie będąc zarazem, mogąc się bez większych konsekwencji wcielić np. w rolę fryzjera – (fot. 4), w ten sposób mogą skutecznie i głęboko wnikać w sprawę, przyglądać się jej, eksperymentować, podejmować ją trochę jak naukowiec, profesjonalista – metodycznie, celowo, bądź jak pasjonat, naturszczyk, na ślepo, trochę szczęśliwym trafem. Przy tych wszystkich eksperymentalnych sytuacjach zakładam, że może to być niesłychanie konstruktywny ruch, idący, przylegający do faktycznej sprawy, odnoszący się do rzeczywistości, a nie podmieniający ją, ani nie powielający jej.

Każdy ze studentów działał według własnych kryteriów, miał własne powody, dla których był w stanie się zaangażować, pracował nad miejscem, wybranym, nacechowanym jakąś istotną sprawą. Jeden ze studentów rozpoczął pracę od odniesienia tożsamości miejsca do zmiany, jaką zauważył wokół siebie po powrocie z długiego pobytu za granicą (fot. 3, 4) inna studentka zajęła się bałaganem w swoim pokoju, który próbowała odgadnąć, przewidzieć (fot. 5, 6) itd.



Fot. 3. Moje miejsce (fot. W. Kosiński)



Fot. 4. Moje miejsce (fot. W. Kosiński)

ZOBACZYĆ SPRAWĘ

Aby odnaleźć właściwą, istotną odpowiedź, sugeruję, aby już od samego początku, zanim jeszcze objawi się pomysł, po prostu stanąć przed sprawą, o której się myśli, którą się czuje, milcząc, wczuwając się w emocję zadziwienia. Zakładam, że bez zadziwienia ryzykuje się, że praca będzie nieautentyczna albo tylko teoretyczna. Dopuszczenie takiego stanu w działaniach twórczych, w którym nie zastanawiamy się dlaczego, tylko wsłuchujemy się, reagujemy, będąc blisko naturalnych odruchów, jak w tańcu, jak w muzyce, gdzie łatwiej, naturalniej jest usłyszeć/zobaczyć kształt rytmiczny utworu, niż go zrozumieć, zapisać, zakodować, by potem poprawnie odtworzyć/zinterpretować, to otwarcie się na bardzo ludzkie, niezwykle możliwości. Przecież znamy to doświadczenie, gdy melodia wpada nam sama w ucho. Nie wymaga to od nas wysiłku



Fot. 5. Moje miejsce – Nieporządek (fot. K. Brzozowska)

Wychodzę z założenia, że skoro ujmowane przez człowieka zjawisko miejsca i jego tożsamości odbywa się na tak wielu poziomach percepcji (trochę okiem, trochę uchem, trochę przecuciem, intuicją, trochę rozumem, że wyobrażenie sobie występujących ich naraz, jako całej uporządkowanej or-



Fot. 6. Moje miejsce – Nieporządek (fot. K. Brzozowska)

kiestry zmysłów wydaje się czymś nieprawdopodobnym i jest raczej umysłową abstrakcją.

Właściwe wydaje się w takim przypadku dopuszczenie takiej możliwości, ujmowania i bycia w danym miejscu, widzenia jego tożsamości poprzez fragmenty, warianty różnych subiektywnych, pozornie chaotycznych ujęć bez zakładania jakiegóż ogólnej teorii widzenia.

Te różne bodźce, jak się wydaje, że są organizowane w indywidualne procesy połączeń, rzeczy, spraw widzialnych z niewidzialnymi, znajomych z nieuchwytnymi, zapachu ze światłem, wskazujące na pewne zwrotne momenty, ujawniające jakiś wyższy porządek, jakiś zawias, zamykanie się czegoś – początek czegoś. Formalne napięcie, które utrzymuje stan w pewnej równowadze, w procesie, niemożliwe do zatrzymania, kiedy jednocześnie jest i nie jest, szczególna koniunkcja, wąski szczególny zakres, odrywając się od dookreślenia, stany zmiany znaczenia itp.

Twórca będąc śmiały, nie lekceważy, tych nawet najdziwniejszych, absurdalnych połączeń, najsubtelniejszych rozdań. Wydobywa je na światło dzienne. Umysł twórczy – myśli barwą, myśli rytmem, umie przełożyć, odwrócić w wyobraźni, zbudować inne elementy, on widzi całe to Intermedium.

GDY JUŻ WIDZIMY

Gdy już wszystko zaczyna się układać w całość, rozpoczynamy wykonanie dzieła.

Jakie sposoby, jakie narzędzia wydają się najodpowiedniejsze na wyrażanie zjawiska miejsca? Czym są zrobione prace? Ujmowanie Miejsca szczególnego to decyzja, odruch – postawa. Miejsce w zasięgu naszych gestów, decyzji np. o uczynieniu porządku, zmieniamy przestrzeń, wpływamy na nią. To ten rodzaj pracy bliski naturalnemu odruchowi.

Gdy twórca bierze do ręki narzędzie, nie musi dbać o to, czym ono jest. To, co twórca robi, nie musi być zrobione zręcznie, w wyćwiczony sposób, może być zrobione rzutem na taśmę, trafione. To ma być tylko dotknięcie, szybkie rozcięcie, sklejenie. Odruch, „na ślepo”, „przy okazji”. Gdy nawet mówię o przypadkowych gestach, które na pierwszy rzut oka nie wydają się mieć nic wspólnego z jakąś postawą, decyzją, to gdzieś tam z tyłu głowy pozostaje przeświadczenie, że zawierają one jednak w sobie jakąś dyskretną „ukrytą” strategię, np. próbę obłaskawienia przypadku, choćby nawet poprzez gest przyzwolenia na niego.

Właściwie tworzenie jest postawą, decyzją, że coś, że nie zgadzam się na coś, że brakuje mi czegoś. Ten aktywny czynnik determinuje wybór narzędzia w ten sposób, że chcemy załatwić tę



Fot. 7. Moje miejsce – Cień (fot. I. Ilczuk).

sprawę i już. „Każde dzieło określa swój własny środek wyrazu i formę zgodnie ze swymi potrzebami”. [1]

Ten czynnik aktywny przeciwstawiłbym niestety powszechnemu wycofywaniu się osoby, która widzi



Fot. 8. Moje miejsce (fot. K. Lesisz)

sprawę, choćby nawet ciekawą, intrygującą, ale nie reaguje. Tylko ją dokumentuje, próbuje ją zapisać, by pokazać innym. W pewnym sensie wypacza to moje założenie programowe, które ma wykazać, że nawet patrzenie jest czynne, ingerujące, aktywne.

Innym narzędziem, bliskim umysłowi, ale wbrew pozorom bardzo pomocnym w rozwiązywaniu niewiadomych, skomplikowanych rzeczy jest umiejętność przeprowadzania syntezy. Dzięki temu używamy inny poziom patrzenia na przypadek, użycie odwrócenia i negatywu (tak na poziomie obrazu, jak i znaczenia) jak w pracy *Moje miejsce – Ślad* (fot. 2), rewersu, śladu, użycia drugiego planu, prowokowania zbiegów okoliczności.

W ogóle przeprowadzanie eksperymentów, tak bliskie warsztatowi naukowca, jest doskonałą sposobnością do rozstrzygnięcia prac nad zjawiskami procesualnymi, niestabilnymi, będącymi w ciągłym ruchu. Tu umieściłbym takie zabiegi, jak prowokowanie, szokowanie, wszystko po to, by doprowadzić do „nagłego wglądu” w sprawę.

Najwyższym szczeblem syntezy, próby całościowego oglądu sprawy „z góry” jest umiejętność twórcy patrzenia sobie na ręce, co poza dodawaniem nowego horyzontu poznawczego, idzie w parze u kulturalnych ludzi z darem autoironii, dystansu do siebie. Jak na przykład w pracy (fot. 9), w której autorka próbuje uchwycić to, co ją denerwuje, tj. dym z papierosów.

Podsumowanie i wnioski

Czym są nowe narzędzia? Działania w zarysowanej przestrzeni cechuje bardzo ważna rzecz, powstające prace, gesty, ujęcia są z konieczności oryginalne, za każdym razem nowe. W zasadzie trudno sobie wyobrazić, aby twórca powielał już istniejący pomysł lub robił jego lepszą wersję.

Cecha ta nie wskazuje na jakąś założoną strategię twórcy, by czynić za wszelką cenę rzeczy nowe, ale jest czymś wewnętrznym wpisany w tego typu działania – doprawdy rdzennie twórczych. Użyte rzeczy przypominają układy, które „pojęciowo mieszczą się w obszarze między środkami wyrazu już znanymi” [2].

Bycie bezpośrednio przy sprawach skutecznie utrudniają obrazy tych spraw. Obcujemy z obrazami problemów, spraw, a nie z samymi sprawami. Często wydajemy osąd na podstawie jedynie obrazu faktów (spraw). Próbnym odstąpienia tajemnicy „miejsca i jego tożsamości” towarzyszy wytworzenie dużej ilości interpretacji, tak bardzo powszechne wyrażanie swojego zdania, kreowanie opi-

nii, czyli nakładanie na rozpatrywaną sytuację jakichś filtrów, komentarzy, często intelektualnych, literackich. W takim zgiełku poszukujący może przez przypadek zdeptać istotę sprawy, „nie usłyszeć tego, o co chodzi – co jest grane”.



Fot. 9. Moje miejsce – Dym (fot. M. Święc)

Jeżeli, jak założyliśmy wcześniej, praca twórcy o tym charakterze nie powiela czynności już istniejących, sama dla siebie będąc czymś nowym, jej cechą staje się rozszerzanie pojmowanie aktywności człowieka o nowe gesty, nowe drogi dochodzenia do. Być może dotyczy to także przemiany procesu dydaktycznego w dziedzinach artystycznych.

Bibliografia

[1] Higgins D., *Intermedia i inne eseje* /red. P. Rypson/, Warszawa: Wydawnictwo Akademii Ruchu, 1985, s.19.

[2] Higgins D., *ibidem*, s.17.

SKŁADNIKI TOŻSAMOŚCI MIEJSCA

– IDEA I PRÓBA SYSTEMATYKI

ZBIGNIEW MYCZKOWSKI
Politechnika Krakowska, Kraków, ul. Warszawska 24,
Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania, Warszawa, ul. Wawelska 14,
marysiek@poczta.onet.pl

THE COMPONENTS OF IDENTITY OF PLACE – AN IDEA AND AN ATTEMPT OF SYSTEMATIC

Abstract

Within the scope of architecture, in particular architecture of the landscape, which is perceived as both a science and as the art of shaping the environment in order to meet human needs within the scale of the landscape, there is an increasing demand for its better and more complete understanding and its more universal application.

There is an urgent requirement to refer to those trends in the history of culture and civilisation that would enable the correction of the disappointment scenario, and the almost "apocalyptic" isolation somehow dictated to the present generations by the post-modernist existence. That requirement should, first of all, cope with all the above mentioned discrepancies. The soulless and unfeeling sub-culture of present times, pleading banners of democracy, state of law and free market, stimulates *de facto* tensions, hatred, and which boosts the prevalence of violence, division, wars and death. It becomes an idol for the more and more numerous human masses, and even for the whole societies.

The main idea of this article was to prove that the landscape surrounding us is a projection of identity and a synthesis of everything that makes an environment which:

* firstly – is perceived as an expression of the material space in respect of both:

- its natural conditions (geological-geo-morphological, hydrological, climatic and natural-ecological conditions),
- and its cultural components (civilisation and social-economic that involve human works included here in the form of archeological and pre-historical, ethnographic, architectural issues, or in the form of themes referring to art works and city planning, also rural issues, policies of the Green Party, and finally, the architecture of landscape), and

* secondly – is sensed as an expression of the material and spiritual (immaterial) space, determined and conditioned by anthropogenic actions (in respect of historical, philosophical, mythical issues, perceptive and semiotic problems).

As the result, an opinion has been presented that it is impossible to effectively implement protective actions and means without stepping out beyond the strict architecture domain or architecture of landscape. The landscape is a synthesis of all phenomena occurring in the environment of nature and culture, and in the same way it is indispensable to have an interdisciplinary look at the problems connected with it. A universal conception of identity, regarded as a unique instrument and objective, may be useful to carry out the requirement, that is being so vividly "discovered" nowadays, for an integrated protection the final effect of which may be landscape of identity.

Streszczenie

W obrębie architektury, zwłaszcza architektury krajobrazu, jako nauki i sztuki kształtowania otoczenia dla zaspokajania ludzkich potrzeb w skali krajobrazu dostrzega się wzrastające zapotrzebowanie na coraz szersze jej rozumienie i powszechne zastosowanie.

Wychodzi temu naprzeciw przede wszystkim pilna potrzeba nawiązania do tych nurtów w historii kultury i cywilizacji, które umożliwiłyby skorygowanie scenariusza rozczarowania, wręcz „apokaliptycznej” samotności, dyktowanego obecnym pokoleniom przez postmodernistyczną egzystencję. Bezduszna i zimna subkultura współczesnych czasów, zaślanająca się hasłami demokracji, państwa prawa i wolnego rynku, *de facto* propaguje napięcia, nienawiść, przemoc, podziały, wojny i śmierć; staje się bóstwem coraz liczniejszych mas ludzkich, a nawet całych społeczeństw.

Ideą przewodnią niniejszej wypowiedzi stało się udowodnienie, że otaczający nas krajobraz jest odwzorowaniem tożsamości i syntezą tego wszystkiego, co składa się na środowisko:

* primo – rozumiane jako wyraz przestrzeni materialnej; zarówno w wymiarze:

- uwarunkowań naturalnych (geologiczno-geomorfologicznych, hydrologicznych, klimatycznych i przyrodniczo-ekologicznych),
- jak i składników kulturowych (cywilizacyjnych, i społeczno-gospodarczych, obejmujących dzieła ludzkie ujęte tu jako zagadnienia: archeologiczne i prehistoryczne, etnograficzne, architektoniczne, w zakresie dzieł sztuki, urbanistyczne, rralistyczne, założeń „zielonych” i architektury krajobrazu) oraz

* secundo – rozumiane jako wyraz przestrzeni materialnej i duchowej (niematerialnej), zdeterminowane i uwarunkowane działaniami antropogenicznymi (w wymiarze zagadnień historycznych, filozoficznych, mitycznych, percepcyjnych i semiotycznych).

W podsumowaniu przedstawiono pogląd, że rozwiązania skutecznych działań ochronnych i kreatywnych krajobrazu, bez wykroczenia poza dziedzinę architektury czy architektury krajobrazu, są niemożliwe. Tak jak krajobraz jest syntezą wszystkich zjawisk zachodzących w środowisku przyrodniczym i kulturowym, tak też niezbędne jest interdyscyplinarne spojrzenie na związane z nim problemy. Uniwersalne pojęcie tożsamości, jako swoisty instrument i cel, może być przydatne do realizacji tak żywo dziś „odkrywanej” potrzeby ochrony zintegrowanej, której efektem finalnym może być krajobraz tożsamości.

WSTĘP

Naród na pytanie, kim jest, odpowiada swoją kulturą, a kultura jest właśnie tym, co stanowi o naszej tożsamości, tak indywidualnej, jak i zbiorowej. (Jan Paweł II)

Coraz częściej pojęcie tożsamości pojawia się we współczesnych rozważaniach i argumentacji używanej do wyrażenia zasadności przyjmowanych teorii, metod i rozwiązań w architekturze, urbanistyce, planowaniu i architekturze krajobrazu. Podobnie jak w przypadku pojęć takich, jak: forma, kompozycja, regionalizm czy krajobraz, występuje tu wieloznaczność w rozumieniu i stosowaniu tego głębokiego i ważnego w swej istocie terminu. Jak jednak twierdził W. Tatarkiewicz: *wieloznaczność uświadomiona przestaje być groźna*. W podjętej pracy, inspirowanej dotychczasowym doświadczeniem zawodowym autora, dostrzeżono wagę faktu identyfikacji (utożsamienia) nawarstwień dziedzictwa kulturowego i środowiska naturalnego, które łącznie składają się na postać wyrażającego je krajobrazu.

Krajobraz według definicji encyklopedycznej stanowi: „fizjonomię powierzchni ziemi lub jej części, będącą syntezą wszystkich elementów przyrodniczych i działalności ludzkiej”. Dalej – stanowi po prostu: obraz kraju [Novák, 1950]. Ponadto, w myśl sformułowań J. Bogdanowskiego [Bogdanowski, 1976], jest to: zewnętrzny wyraz środowiska, które w przestrzeni funkcjonuje jako systemy: zarówno środowiska przyrodniczego (tzw. ekosystemy), jak i środowiska kulturowego (które, jak sugeruje M. Łuczyńska-Bruzda, można by określić jako byto-systemy). Natomiast fizjonomią obydwóch jest właśnie krajobraz (gr. *physis* – natura, *gnomon* – wyraz, oblicze).

Krajobraz jest również najszerzej pojętym przedmiotem działania architektury.

Stosowane przez J. Bogdanowskiego w metodzie jednostek i wewnątrz architektoniczno-krajobrazowych pojęcia: kanonu i tradycji miejsca oraz wprowadzony przez J. Bruzdę termin kultury miejsca [Bruzda, 1996], jako pewne aksjomaty oceny i działań w krakowskiej szkole architektury krajobrazu, zachęciły autora do podjęcia próby pogłębionej analizy pojęcia tożsamości miejsca. Jest bowiem ono często przytaczane (wespół z *tożsamością*, czy *utożsamianiem się*) jako swoiste „ostateczne odniesienie się” w definiowaniu tak fundamentalnych w architekturze krajobrazu pojęć, jak: *wnętrze i jednostka architektoniczno-krajobrazowa*, *miejsce* czy *regionalizm architektoniczno-krajobrazowy* [Bogdanowski, 1983] oraz stosowanych w pokrewnych naukach pojęć: „ducha (znaków) miejsca” – *genius loci* czy „ducha (znaków czasu” – *Zeitgeist*)

Rysuje się zatem możliwość użycia pojęcia tożsamości miejsca jako relatywnie precyzyjnego kryterium i pola odniesień w ocenach i działaniach podejmowanych w obrębie i na podstawie rozwiniętej metody stosowanej dotychczas w krakowskiej szkole oraz w nawiązaniu do niektórych innych ujęć związanych z architekturą krajobrazu.

Zatem ideą przewodnią w niniejszym rozważaniu stało się dowiedzenie, że otaczający nas krajobraz jest wyrazem tożsamości tego wszystkiego, co składa się na środowisko (zarówno w wymiarze naturalnym, jak i kulturowym) oraz udowodnienie, że *tożsamość miejsca i tożsamość czasu są zwornikiem architektury krajobrazu* jako nauki i sztuki zarazem.

W tym miejscu nasuwa się kolejna zbieżność myśli: J. W. Friedricha Hegla, który w swojej *Fenomenologii ducha* (1807) dowodził m. in., iż wizualną formą *Zeitgeistu* (*ducha czasu*) stały się style historyczne w architekturze, oraz Adama Chmielowskiego, który jako krytyk i malarz oświadczył, iż: *istotą sztuki jest dusza wyrażająca się w stylu*, a także Janusza Bogdanowskiego mówiącego, iż: *architektura krajobrazu jest stylem architektury współczesnej* [Bogdanowski, 1976].

Mówiąc o stylu, należy myśleć, kontynuując ten wywód, zarówno o kanonie miejsca, jak i o tradycji i kulturze miejsca. Warto w tym miejscu dodać istotne stwierdzenia, poparte autorytetem myślicieli i naukowymi wywodami, mówiącymi, iż: *Tradycja. dzisiaj nabiera ogromnego znaczenia, stając się oficjalną filozofią Unii Europejskiej* [Kłoczkowski, 1996] – *kultura natomiast wyraża się postawą dialogu i wyływa z tego samego źródła dla całych narodów, a mianowicie: z Bożej mądrości* [Dyczewski, 1996].

Wspólnym mianownikiem wydaje się tu być właśnie tożsamość, kanon, tradycja i kultura miejsca. Tworzą je jednak liczne składniki: od wątku archeologicznego („podziemia” i „parteru” krajobrazu), poprzez historyczny („korzenie” krajobrazu), etnograficzny, architektoniczny po inne, słowem: cywilizacyjne i kulturowe siedliska ludzkie, wyrosłe na siedliskach przyrodniczych owego *dziedzictwa kulturowego wrosniętego jak gniazdo w środowisko naturalne* [Novák, 1950].

SKŁADNIKI TOŻSAMOŚCI MIEJSCA – WSTĘPNA SYSTEMATYKA

Nawiązując do fundamentalnych dla niniejszego rozważania przemyśleń nauczycieli i współtwórców krakowskiej szkoły architektury krajobrazu, można za profesorem Zygmuntem Novákiem stwierdzić, iż: *Krajobraz właściwy dzisiejszej cywilizacji nie jest jeszcze architekturą, ale: owdnięcie sił przyrody przez technikę spowodowało, że sprawa ładu, czyli tworzenia zharmonizowanego krajobrazu, jest obowiązkiem i zadaniem zbiorowym, w którym każdy ma swój udział. Stąd (dopiero) pojmowanie architektury w znaczeniu klasycznym jest aktualne. W dalszym wywodzie autor konkluduje, iż: zgodnie z logiką architektury. wnętrzem architektonicznym w krajobrazie będzie to, które godzi działania*

człowieka z przyrodą [Novák, 1950].

Zatem, wydaje się możliwe i uprawnione przyjęcie jako wiodących punktów odniesienia w poszukiwaniu i identyfikacji składników tożsamości miejsca, następujących fenomenów i pojęć:

- przestrzeń, którą można uznać (w ślad za encyklopedycznymi i naukowymi ujęciami) – za każdą objętość, stosownie do potrzeb przyjmowaną od skali nieskończoności wszechświata do wnętrza czy też miejsca, mającymi tu aksjomatyczny charakter,
- środowisko, które przyjąć można (w nawiązaniu jw.) jako: przestrzeń o określonych warunkach: materialną (np. architektura, krajobraz) i niematerialną – duchową (filozoficzną, historyczną),
- krajobraz, który określa się jako fizjonomię środowiska naturalnego i kulturowego,
- miejsce, które jest obszarem określonym bądź ideowo, pojmovanym od – podmiotowo (według umysłu i filtru doświadczeń określającego je człowieka), bądź konkretnie, jako wnętrze – czyli percypowany przez człowieka przedmiot,
- wnętrze – to materialna przestrzeń, fizycznie i percepcyjnie ograniczona (podstawa, ściany obiektywne i subiektywne etc.), która nie musi pokrywać się z miejscem, (np. zagłębiony fragment pułstyni na tle bezkresu jej faktycznego rozmiaru jako określonego „miejsca geograficznego” czy też pojęcie „miejsca pod Tatrami” jako np. fragmentu makrownętrza Rowu Podtatrzańskiego),
- tożsamość jako identyfikacja z miejscem (w sferze ideowej) lub krajobrazem (w sferze realnego „kwantu przestrzeni”),
- „wymiarowość” wnętrza; materialna: długość, szerokość, wysokość, niematerialna: czas (wyrażająca się w nieuchronnych przemianach; stylowych w przypadku wnętrz komponowanych czy cywilizacyjnych w pozostałych, nawet najbardziej pierwotnych” czy naturalnych oraz kulturowych,
- kanon – to miara (norma) zarówno w odniesieniu do miejsca, jak i do wnętrza, dająca dwa podstawowe odczucia: swojskości lub obcości.

Zatem przyjmując krajobraz jako przede wszystkim formę pojmovaną i percypowaną dzięki znajomości przez podmiot (człowieka) wielu dziedzin wiedzy (poniżej wymienionych) wspomagających takie ujęcie – dochodzimy do dwóch podstawowych możliwości odbioru tego fenomenu:

- niematerialnego (ideowego), na który składa się:
 - tradycja i kultura miejsca, jako podstawy jego tożsamości,
 - pojmowanie miejsca przez człowieka, implikujące rozróżnienie na dawną i nową tożsamość,
- materialnego – percypowanego jako wnętrze.

Takie podejście zachęca do wprowadzenia systematyki następujących składników tożsamości w kontekście przyjętej tu idei, a mianowicie:

I. W obrębie środowiska jako wyrazu przestrzeni materialnej

- a. Uwarunkowania fizyczno-geograficzne i przyrodnicze: geologiczno-geomorfologiczne, hydrologiczne, klimatyczne (mikroklimatyczne), przyrodnicze (ekosystemów leśnych, bezleśnych i faunistycznych).
- b. Uwarunkowania kulturowo-cywilizacyjne: archeologiczne, etnograficzne, architektoniczne, w zakresie dzieł sztuki.
- c. Uwarunkowania społeczno-gospodarcze: w zakresie układów urbanistycznych, ruralistycznych i ustroju gruntowego, w zakresie założeń zielonych, architektoniczno-krajobrazowe.

II. W obrębie środowiska jako wyrazu przestrzeni materialnej i duchowej

Uwarunkowania znaczeniowe: filozoficzne, mityczne, semiotyczne, a także uwarunkowania historyczne i tradycyjne oraz uwarunkowania percepcyjne

Z kolei w zakresie tradycji i kultury miejsca wyróżnić należy:

1. Świadomość człowieka w odniesieniu do otaczającego go środowiska wyrażająca się w poznaniu (nauce).
2. Wpływ człowieka na środowisko i jego zewnętrzny wyraz – krajobraz, charakteryzujący się coraz większymi zagrożeniami i formami uniezależnienia się w skali coraz bardziej agresywnej ingerencji.
3. Tendencja do uniezależnienia się od czynników środowiskowych, polegająca głównie na:

- „odcinaniu” się od nich w ramach tego, co tu nazwano dawną tożsamością (od nakrycia ognia począwszy, poprzez całą historię rozwoju przegród i nakryć, czyli tego, co jest istotą greckiego *tektura* wokół wydzielen przestrzeni oraz samych wnętrz, czyli tego, co jest tożsamością greckiego *arche*, a łącznie składa się na tożsamość architektury */arche-tektura/* jako takiej),
- „wykorzystywaniu” zjawisk i praw przyrody rządzących przyrodą, w ramach tego, co można nazwać „nową tożsamością” (po tworzenie nawet hermetycznie odizolowanych sztucznych środowisk – byto-topów, których kres wcale nieodległy i nie nieosiągalny ilustrują nam całe miasta czy planety w wizjach science-fiction, a realny wymiar nadają im już obecne bazy kosmiczne).

Natomiast w zakresie kanonu miejsca wyróżnić należy:

1. Postawę człowieka wobec otaczającego go świata w ramach dawnej tożsamości wyrażająca się harmonijnym rozwojem form architektonicznych czy urbanistycznych, na przestrzeni dziejów.
2. Pozytywne działania człowieka w ramach nowej tożsamości wyrażające się m.in. w tworzeniu:
 - mikroklimatów w ramach uprawy krajobrazu od wprowadzenia ogrodzenia czy żywopłotu wokół różnorodnych kultur uprawowych (warzywniki, sady, ogrody) po wielkoprzestrzenne założenia rolnicze z osłonami z drzew i krzewów, wśród których podręcznikowym przykładem są gospodarstwa z tak zwanego klucza Rębieszkińskiego w Turwi w Wielkopolsce założone przez Dezyderego Chłapowskiego w XIX wieku,
 - form ochrony całych makroobszarów, na przykład w rezerwach biosfery, często o transgranicznym, międzynarodowym zasięgu i znaczeniu, wśród których można wymienić m.in. na terenie Polski: tatrzański, bieszczadzki czy babiogórski).

IDEA DAWNEJ I NOWEJ TOŻSAMOŚCI MIEJSCA

Myślą przewodnią tego rozważania nad składnikami tożsamości miejsca jest ocena ich przemian w czasie. Opierając się na analizie stanu badań i przeglądzie literatury oraz dotychczasowych doświadczeniach autora można w kontekście wyżej przyjętych definicji i określeń pewnych fundamentalnych pojęć mówić o idei dawnej i nowej tożsamości miejsca [Myczkowski, 1994, 2003]. Zwłaszcza w przypadku, gdy wykazujemy dobrą postawę wobec tego, co opisano powyżej jako *kulturę miejsca*, wynikającą z jego umiłowania i chęci współuczestniczenia w zaczętych wobec niego dziele stworzenia.

Jedną z najbardziej humanitarnych postaw, na jakie w omawianym tu duchu troski o zastane dziedzictwo naturalne i kulturowe i wyrażający je krajobraz, zdobyła się współczesna cywilizacja – są powoływane od ponad 120 lat parki narodowe i inne formy ochrony obszarów o szczególnych wartościach.

Prześledzenie definicji, według których określane lub powoływane są te obszary – każdorazowo może być wprost identyfikowane z przyjętą wyżej tożsamością miejsca lub jej składowymi (tradycją, kulturą, kanonem). Stąd we wnioskach z rozważań nad tożsamością miejsca w ogóle – autor postanowił zaproponować zastosowanie i prześledzenie tego pojęcia właśnie na przykładzie obszarów chronionych.

Jest bowiem oczywiste, że w duchu kontynuacji *dobrej postawy* (= *trwającej miłości* do tych obszarów) często w miejscu dawnej (*dobrej*) tożsamości – chcemy i wręcz musimy zaproponować nową (*dobrą*) tożsamość – zgodnie z celami i zakresami ochrony poszczególnych obszarów.

Przykładem niech tu będą:

- kserotermiczne zespoły roślinności naskalnej w Ojcowskim Parku Narodowym, przesądzające przez całe stulecia o tożsamości miejsca (krajobrazu) Doliny Prądnika [Myczkowski, 1995], obecnie znikające wskutek sukcesji leśnej pod „kloszem” rezerwatów ścisłych w parku narodowym – zatem



Ryc. 1. Grodzisko nad Prądnikiem. Widoczne najwyższej próby walory krajobrazu świątyni błogosławionej Salomei wśród ciepłolubnej i roślinności (rys. Andriolli ok. 4 ćw. XIX w).



Fot. 1. Grodzisko nad Prądnikiem. Widoczna utrata walorów widokowych wskutek sukcesji leśnej – nowa tożsamość miejsca – konieczne zabiegi w ramach ochrony czynnej (fot. Z. Myczkowski 1990)

wymagające specjalnych zabiegów pielęgnacyjnych w ramach tzw. ochrony czynnej (ryc. 1, fot. 1). Innym, o wiele bardziej złożonym przykładem może być konieczność przywrócenia pasterstwa w formie wypasu kulturowego na wybranych polanach i hałach tatrzańskich. Pod czujnym i bacznym okiem dyrekcji Parku i specjalistów od ekosystemów nieleśnych, ale też i etnologów (i tylko w ten sposób) wprowadzona może zostać – kontynuująca dawną – nowa tożsamość tych miejsc (krajobrazu) wyrażająca się przede wszystkim bioróżnorodnością zbiorowisk botanicznych, ale też „zbyrceniem zwonków” i odwiecznym obrazem szałasów, pasterzy i stad owiec.

Jeszcze innym przykładem może tu być problem „uczytelnienia” zanikłych w zawierusze historycznej dawnych łemkowskich i bojkowskich wsi oraz polskich dworów i folwarków, słusznie określanych obecnie jako: *bieszczadzkie Pompeje porośnięte bujną, karpacką roślinnością* w Bieszczadzkim Parku Narodowym i jego otulinie [Myczkowski, 2001].

Nie sposób we wszystkich wyżej wymienionych i setkach podobnych przykładów nie dostrzec potrzeby bardziej precyzyjnego określenia:

1* składników dawnej tożsamości miejsca, ich identyfikacji, hierarchizacji i określenia pewnych „mierzniaków” w tym zakresie,

2* przesłanek dla składników nowej tożsamości miejsca ideowych (= treściowych), formalnych (= opartych na kanonie) i funkcjonalnych (ochronnych, naukowych, dydaktycznych, społecznych i innych).

Warunkiem ostatecznym jest postawa współczesnego człowieka implikowana przede wszystkim:

- a. stopniem świadomości (= wiedzy),
- b. stopniem akceptacji tej świadomości (= dobrej woli, zbiorowej i indywidualnej),

– zatem:

p e r c e p c j i [Bogdanowski, 1994] i z r o z u m i e n i a (= odczytania, zinterpretowania, uzyskania motywacji i możliwości działania) środowiska (naturalnego i kulturowego) i wyrażającego go k r a j o b r a z u .

W aspekcie relacji tożsamości do czasu idea dawnej i nowej tożsamości opiera się na wprowadzonym przez Hegla pojęciu *Zeitgeistu* (ducha czasu). Był on dla tego myśliciela wyrazem kolejnego szczebla rozwoju idei na tle dziejów, samourzeczywistniania się ducha świata, a każda epoka histo-

ryczna wyodrębniała się najdobitniej w wizualnej postaci *Zeitgeistu*, jaką stanowiły historyczne style architektoniczne [Białostocki, 1968]..

Zatem proponuje się przyjąć, iż pod pojęciem: dawna tożsamość miejsca – rozumie się zespół czynników wyrażających w krajobrazie całokształt ciągłości tradycji, kultury i kanonu miejsca w ich historycznym nawarstwieniu (materialnym – substancjalno-wizualnym oraz niematerialnym – ideowo-koncepcyjnym) percypowanym przez człowieka.

Dawna tożsamość miejsca wyraża sumę postaw człowieka w odniesieniu do danego obszaru, które identyfikujemy i hierarchizujemy według miary, jaką stanowi wnętrze (lub jednostka) architektoniczno-krajobrazowa w zależności od stopnia jego nasycenia i czytelności składnikami (materialnymi i niematerialnymi) środowiska przyrodniczego i kulturowego

Podstawą hierarchizacji tych składników jest ich waloryzacja uszczegółowiona w stosunku do dotychczas stosowanej w metodzie JARK-WAK aspektami:

- roli tradycji, kultury i kanonu miejsca w danym wnętrzu (jednostce),
- określeniu (lub stwierdzeniu braku możliwości takiego określenia) składników dominujących w danym wnętrzu.

Tak rozumiany termin stanowi podstawę lub przynajmniej punkt odniesienia do tego, co definiujemy tu jako pojęcie: nowa tożsamość miejsca, przez którą rozumie się zespół czynników wyrażających w krajobrazie całokształt współczesnych treści, form i funkcji świadomie kontynuujących lub negujących ciągłość tradycji, kultury i kanonu miejsca (również w wymiarze materialnym – substancjalno-wizualnym oraz niematerialnym – ideowo-koncepcyjnym).

Nowa tożsamość miejsca wyraża sumę postaw człowieka (tzw. współczesnego) odzwierciedlonych w jego działaniach w odniesieniu do danego obszaru, które również identyfikujemy według miary, którą stanowi wnętrze (lub jednostka) architektoniczno-krajobrazowa w zależności od rodzaju i stopnia ingerencji w składniki środowiska przyrodniczego i kulturowego.

Poniżej przedstawiono kryteria tej charakterystyki i identyfikacji składników (na tym etapie w sferze teoretycznej podbudowanych konkretnymi przykładami).

Kryteria, składniki i charakterystyka dawnej tożsamości miejsca:



1. W odniesieniu do krajobrazu (w ujęciu środowiska jako przestrzeni materialnej) w zakresie uwarunkowań:

- fizyczno-geograficznych i przyrodniczych (od reliktyw epok geologicznych i paleontologicznych po fazy antropologiczne):
 - a. dziejowa postać ekosystemu, zarówno w ujęciu abiotycznym – ukształtowania, jak i biotycznym – pokrycia terenu, np. trzeciorzędowe doliny w Ojcowskim PN z buczyną karpacką i roślinnością kserotermiczną, czy czwartorzędowe jeziora z głazami narzutowymi w Wielkopolskim PN, otoczone potężnymi dąbrowami, czy na koniec – fenomen krajobrazowy regli po polskiej stronie Tatr, będący wynikiem pracy dawnej fazy górotworu i przerzucenia fliszowej płaszczowiny przez trzon krystaliczny tej części Karpat objawiający się w zakresie ukształtowania wnętrza krajobrazowych w postaci unikatowych dolinek reglowych, natomiast w zakresie ich pokrycia – na ogół sztucznymi plantacjami świerkowymi wprowadzonymi przed blisko 100 laty jako swoista rekompensata człowieka wobec krajobrazu i przyrody tatrzańskiej po dewastacyjnej działalności innego człowieka, która wyniszczyła naturalny skład dolnoreglowej biocekozy lokalnych lasów;
 - b. hydrologiczna postać ekosystemu lub ekotopu (od makro- czy mezoskali zlewni, poprzez powierzchnie źródeł, jezior czy starorzeczy po ciągi (rzeki i potoki) i punkty (źródła, wywierzyska), np. fragment zlewni rzeki Białki w jej górnej części, obejmującej Wysokie Tatry Polskie z Rybim Potokiem, biorącym swój początek w Czarnym Stawie Pod Rysami i w Morskim Oku, potokiem Roztoka wypływającym z Pięciu Stawów Polskich i Potokiem Waksmundzkim. To potężne makrownętrze trzech dolin tatrzańskich ma szczególnie istotne piętno hydrologicznych składników dawnej tożsamości naznaczone taflami potężnych jezior górskich (stawów), tworzących od niepamiętnych czasów lustrany podwójny krajobraz, nasycony kipiela unikatowych uskoków i wodospadów z Wodogrzmotami Mickiewicza na czele, które już w samej nazwie oddają istotę dawnej tożsamości tego miejsca;
 - c. klimatyczna postać ekosystemu lub ekotopu – od kompleksu czynników makroklimatycznych (położenia w strefie klimatycznej i w konsekwencji – regionie klimatycznym) po uwarunkowania mikroklimatyczne (naturalnie lub w wyniku ingerencji człowieka ukształtowane składowe wnętrza czy jednostki krajobrazowej), np. w obrębie uformowania naturalnego – dolina U – lub V-kształtna, w której piętrowy układ roślinności, w obrębie uformowania kulturowego – południowa ekspozycja tarasowych plantacji otoczonych wysokim żywopłotem dostosowany został do warunków nasłonecznienia i erozji wietrznej stoków oraz strefy zmrozowisk w dzień;

- kulturowych i cywilizacyjnych:

a. prehistoryczna lub historycznie ukształtowana postać składników danego miejsca lub – ściśle – wewnątrz czy jednostki krajobrazowej tworząca zespół lub pojedyncze elementy: archeologiczne, etnograficzne, architektoniczne i dzieła sztuki i rzemiosła, mające zachowany obecnie, śladowo lub źródłowo wyraz i rolę, np. nie opodal Puszczy Niepołomickiej nad Rabą na generalną postać wnętrza architektoniczno-krajobrazowego, które obejmuje centrum wsi Mikłuszowice znajdują się: XII-wieczny gródek stożkowy z czasów Konrada Mazowieckiego (notabene chroniony z mocy ustawy o ochronie przyrody jako wzgórze piaszczyste), pełniący tu rolę składnika archeologicznego dawnej tożsamości miejsca. Na jego koronie znajdują się ślady okopów strzeleckich z I wojny światowej, pełniące w tym miejscu i wewnątrz zarazem rolę składnika architektonicznego z grupy dzieła obronne oraz kandelabrowa, siedmiopienna lipa świadomie nasadzona na samym szczycie jako składnik z grupy założeń zielonych). Całość otoczona jest swojskimi chałupami z plecionymi ogrodzeniami, tworzącymi cały zespół składników etnograficznych o lokalnej, indywidualnej specyfice. Drugą dominantę tego wnętrza stanowi zespół kościelny (ryc. 2) z obejściem i starodrzewem (jako kolejne elementy architektoniczne i „zielone”), wyposażenie kościoła, liczne kapliczki i dawne groby na pobliskim cmentarzu, łącznie z komponowaną kwaterą wojenną dopełniają zestaw w tej grupie składników wyróżnionych wcześniej jako dzieła sztuki;

I KRAJOBRAZ		METRYKA 1:1		IDENTYFIKATOR		NAZWA MIEJSCOWOŚCI			MIKŁUSZOWICE					
Lp.	Kodyfikacja	Nazwa IARK		Zachł			Waloryzacja							
		ZIARK	IARK	JU	JP	JI (wg m. 5:1)	Wartość potencjalna historyczna							
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	
1	Nisza	2813/2814	7,2	Zachłowa średnio-w. z łukowatym i pognizem	4. Tu Wp	7.2u M	7.2.20u M							
2	Nisza	2813/2814	7,3	Zachłowa średnio-w. z łukowatym i pognizem	4. Tu Wp	4.2u M	7.2.20u M							
3	5/2.47	2813/2814	7,3	Resting pol	4. Tu Wp	28. E*	7.2.20u M							
4		2813/2814	7,4	Resting pol nad Rabą	5. Tu Wp	28. E*	7.2.20u M							
5		2813/2814	7,5	Sierocznice Raby	5. Tu Wp	28. E*	7.2.20u M							
6		2813/2814	7,6	Młodych Raby	2. Tu Wp	8.2u W	7.2.20u M							
7		2813/2814	7,7	Resting pol	4. Tu Wp	28. E*	7.2.20u M							
8		2813/2814	7,8	Łuki i łapy	5. Tu Wp	28. E*	7.2.20u M							
9		2813/2814	7,9	Młodych Raby	7. Tu Wp	8.2u W	7.2.20u M							

II	Zdjęcie lub rysunek panoramyczny	
III	Ścieżki w ujściu sanonary:	

KARTA DZIEDZICTWA KULTUROWEGO MIEJSCOWOŚCI
OPRACOWANIE (DATA): Zbigniew Myczkowski, 1993 r.

Ryc. 2. Kulturowe i cywilizacyjne składniki tożsamości miejsca nawarstwione w centrum wsi Mikłuszowice w gminie Drwinia koło Puszczy Niepołomickiej. Karta dziedzictwa kulturowego miejscowości – identyfikacja krajobrazu kulturowego i przyrodniczego (opr. Z. Myczkowski, 1993)

- społeczno-gospodarczych:

a. historycznie ukształtowana postać składników danego miejsca lub – ściśle – wnętrza czy jednostki krajobrazowej, tworząca zespół lub pojedyncze elementy: urbanistyczne, ruralistyczne, założenia zielonych i architektury krajobrazu, mające zachowany obecnie, śladowo lub źródłowo, wyraz i rolę, np. miasto i gmina Bieruń Stary i Nowy, relatywnie nieduże i z pozoru nijakie wśród innych, podobnych na obecnym Śląsku, charakteryzuje się w ramach wyżej określonych składników dawnej tożsamości, m.in. jurydyką wójtowską, która funkcjonowała od XII do XIX (!) wieku, a której wyrazem jest zachowany kopiec – ślad po grodzie i fragment układu urbanistycznego wokół niego, XIV-wiecznym w swej genezie układem urbanistycznym z rynkiem i szachownicą ulic, unikatowym śladem dawnej sztuki w zakresie formowania układów wodnych – blisko dwukilometrowa grobla (Grobel) oddzielająca miasto od tak zwanego Wielkiego Stawu Bieruńskiego, największego w XVII-wiecznej południowej Polsce, będącego sercem „Żabiego Kraju” w ówczesnym Księstwie Pszczyńskim, XVIII-wiecznym kompleksem drewnianego kościółka pod wezwaniem św. Leonarda i cmentarza wokół niego, licznymi folwarkami i wsiami z założeniami parkowo-dworskimi (Solec, Bijasowice) i historycznymi rozłogami pól i zalesieniami widocznymi jak na dłoni z dominującej nad okolicą góry Chełmeczki. Te zespoły i elementy stanowią przyczółki (na obszarze blisko 4000 hektarów) dawnej tożsamości (w liczbie 75 miejsc), które posłużyły do stworzenia nowej tożsamości tak zwanego systemu zieleni i terenów rekreacyjnych miasta i gminy w warunkach brutalnej, przemysłowo-wydobywczej rzeczywistości śląskiego krajobrazu zdominowanego na tym terenie wielodziesięcioletnim funkcjonowaniem takich potentatów węglowych, jak kopalnie „Piaś”, „Ziemowit”, „Czeczot” czy wytwórnią dynamitu w tzw. ERG-u i po sąsiedzku położoną na terenie Tychów fabryką samochodów.

2. W odniesieniu do człowieka (w ujęciu rzeczowym oraz mentalnym; ideowo-koncepcyjnym – jego środowiska jako przestrzeni po części materialnej, a po części duchowej) w zakresie uwarunkowań:

- znaczeniowych:

a. filozoficznych głównie w aspekcie filozofii życia (*Lebensphilosophie* J. W. Goethego), filozofii przyrody, filozofii kultury i filozofii politycznej. Wszystkie te ujęcia w trwającym już około 2500 lat rozwoju miały przemożny wpływ na tworzenie całych nurtów myślenia (w sferze niematerialnej – ideologicznej i koncepcyjnej) i działania odzwierciedlonego w dawnej tożsamości krajobrazu. Na potrzeby niniejszej wypowiedzi – zarysujmy to na kilku przykładach: np. w sztuce ogrodowej czy sztuce budowy miast – kolejne fazy rozwoju tych dziedzin charakteryzują się relatywnie klarownymi do odczytania przykładami, wyróżniającymi się znaczną ilością dawnej tożsamości miejsca

w aspekcie filozoficznym. Od antycznych gajów (fot. 2) i średniowiecznych giardino secreto, służących teistycznej na ogół zadumie i będących zarazem jej rezultatem, poprzez wszystkie style historyczne, aż po marksistowsko-materialistyczne blokowiska i parki kultury – można wyróżnić piętno wszystkich niemal wiodących trendów filozoficznych w dawnej i nowej (o czym napisano w dalszych rozdziałach) tożsamości miejsca;



Fot. 2. Ogród Getsemani na zboczach Góry Oliwnej w Jerozolimie. Gaj oliwny w miejscu Ogrojca z oliwkami liczącymi ok. 6 m obwodu pni. (fot. Z. Myczkowski, 2008)

- b. mitycznych, zwłaszcza tych, które odwzorowują w krajobrazie przynależność miejsca do danego wnętrza czy jednostki krajobrazowej poprzez: ciągłość (będąca nawet swoistym mostem ponad porządkiem historycznym), identyfikację czynnika sprawczego (bohatera, założyciela) oraz rozróżnienie w danym krajobrazie sacrum, centrum i profanum, np. we wsi Modlnica pod Krakowem ponadhistoryczny mit wiąże ją z postacią św. Wojciecha tu właśnie ponoć żegnanego przez podanych księcia Polan w jego ostatniej podróży do Prus. Na miejscu naznaczonym dziś sakralną nazwą (od modłów zanoszonych przez lud w intencji odchodzącego misjonarza), wzgórzu – *sacrum* – zdominowanym sylwetą drewnianego kościoła z obejściem i starodrzewem – dokonuje się w krajobrazie ponadczasowe misterium swoistego *centrum* kulturowego, podkreślonego dodatkowo późniejszym założeniem dworsko-parkowym (ale o wczesnej „rycerskiej” proveniencji), wyraźnie oddzielającym się od otaczającego to miejsce *profanum*, swojskich skądinąd, typowych podkrakowskich fragmentów jurajskiego krajobrazu;

c. semiotycznych, stanowiących w ujęciu metodologicznym pewną „syntezę” czy też raczej ostatnie ogniwo przyjętej tu systematyki. Semiologiczny, dzielący się na: semantyczny, pragmatyczny, syntaktyczny i sygmaticzny punkt widzenia tego problemu stanowi zwieńczenie dawnej, a też i nowej tożsamości miejsca. Znaki mają swoją superpozycję w krajobrazie i w postaciach jego elementów wyrażających tożsamość miejsca (jego tradycję, kulturę i kanon). Są przecież efektem świadomego kodowania i bardziej lub mniej świadomego ich dekodowania. Są często owiane nimbem tajemniczości z pogranicza mitów i magii, ale na ogół głębokiego ładunku treściowego, wymagającego niekiedy uniwersalnej wiedzy filozoficznej, teologicznej, a także artystycznej wrażliwości nie tylko twórców, lecz i odbiorców. W naszej strefie kulturowej najczęściej spotykanym i powszechnie akceptowanym znakiem w krajobrazie w kontekście dawnej tożsamości jest krzyż. Zaraz za nim bryła kościoła [Bogdanowski, 1996] w swoim klasycznym archetypie z wieżą, prezbiterium, nawą i transeptem, otoczeniu muru i starodrzewu w uniwersalnym ujęciu uobecniająca Chrystusa w ogólnonarodowej czy regionalnej specyfice (fot. 3), mająca dodatkowy wymiar jedności z Bogiem i miejscem: od jasnogórskiej bazyliki dla Polaka po ludźmierską dla górala, swarzewską dla Kaszuba czy mariacką dla krakowianina lub katedralną czy dominikańską dla lwowianina;



Fot. 3. Sękowa. Kościół pw. św. Apostołów Filipa i Jakuba, wpisany na listę światowego dziedzictwa UNESCO w 2003 roku (fot. Z. Myczkowski, 2010)

- historycznych i tradycyjnych:

d. * historycznych postaci składników danego miejsca, zatem:

- miejsc historycznych zdarzeń, (bitew, zjazdów, spotkań władców, pobytów etc.),
- upamiętnienia postaci historycznych: urodzenia, zamieszkiwania, pobytu, śmierci (pochówku),
- nazw historycznych: zarówno z dawna istniejących, jak i zachowanych źródłowo, np. podręcznikowe kojarzenie krajobrazu Kościuszkowskich Raclawic czy grunwaldzkich pól, papieskich Błoń Krakowskich – w odniesieniu do pierwszego kryterium, Kopernikańskiego Torunia czy Fromborka, Kantowskiego Królewca – w odniesieniu do drugiego, czy już całej toponomastyki w stosunku do trzeciego,

- * historycznych faktów i motywacji dla działań człowieka mających swoje odzwierciedlenie w krajobrazie (głównie w formie klęsk elementarnych lub terytorialnych decyzji politycznych), np. znów podręcznikowy casus Pompei czy bliższy, ale jakże bolesny przykład zagłady dawnej tożsamości subregionu Bieszczad czy losu polskich krajobrazów po repatriacji ludności z terenów obecnej Ukrainy po II wojnie, czy wreszcie poniemieckich krajobrazów na tak zwanych Ziemiach Odzyskanych;

e. tradycyjnych, określanych tu jako statyczne, ale też i dynamiczne składniki postaci krajobrazu. Zatem na czoło w odniesieniu do krajobrazu tak zwanego otwartego (pozamiejskiego) wysuną się w tej kategorii (zachowane w aspekcie ciągłości kulturowej danego regionu czy nawet mikroregionu – osady czy jej fragmentu) sposoby rozplanowania układów zabudowy i rozłóg pól konstruowania i wykańczania obiektów budowlanych, stroju, obrzędów czy umiejętności specyficznej w danym obszarze i mającej swój krajobrazowy wyraz.

Przykładem bardzo czytelnym, poza ogólnie postrzeganą góralszczyzną we wszystkich jej subregionalnych odmianach, może być w tej grupie obszar Zamagórza Spiskiego i Pienin. W krajobrazie Trybsza, Łapszów czy Kacwina i Niedzicy kontynuowana jest spontanicznie charakterystyczna forma zagród, zdyscyplinowany i pielęgnowany od wieków rozłóg pól. Zwieńczeniem w aspekcie kontynuacji tradycji jest tak specyficzny element dawnej, kultywowanej współcześnie tożsamości miejsca, jak flisacy i ich tratwy, tworzący nierozzerwalny, aczkolwiek dynamiczny składnik lokalnego krajobrazu i majestatu Pienin (fot. 4). Dla odmiany można przytoczyć w tym miejscu osadę rybacką Kuźnicę na Półwyspie Helskim (zgodnie z napisem nad wejściem do miej-

scowej szkoły nazwaną stolicą wszystkich Kaszubów), gdzie zawieszono na pionowych żerdziach, suszące się na plażach sieci, charakterystyczne łodzie i kutry, wreszcie strój, a nawet specyficzna uroda, język i sposoby codziennych zachowań mieszkańców – rybaków, są podręcznikowym przykładem tego, co tu nazwano charakterystyką dawnej tożsamości miejsca w aspekcie jej tradycyjnych składników.



Fot. 4. Przełom Dunajca fenomen natury z „wrośniętym węń” bogactwem kulturowym flisaków pienińskich, jako składnikiem tożsamości miejsca (fot. Z. Myczkowski)

W obydwu podanych wyżej przykładach dowodem powszechnego, choć być może nieuświadomianego dogłębnie poczucia dawnej tożsamości tradycji i krajobrazu mogą być widokówki na kartach pocztowych, *de facto* niezmiennie od ponad 70 lat.

- percepcyjnych, wyrażających, jak to już wykazano wcześniej, skomplikowaną, ale brzemienną w skutkach krajobrazowych drogę człowieka od pobudzenia bodźców wzrokowych po działanie w krajobrazie na wspomnianych już zasadach: kontemplacji, penetracji i partycypacji. Mają one swoje zastosowanie zarówno w odniesieniu do dawnej, jak i nowej tożsamości. W tym miejscu rozważmy przykłady związane z tą pierwszą.

Zatem dawna tożsamość miejsca w krajobrazie w zakresie kontemplacji czytelna jest w dziejach, począwszy od świętych kręgów kamiennych w Brytanii po np. pierwszy park narodowy świata w Yellowstone (1872), w zakresie penetracji – w światowych czy krajowych wielkich i małych rekonstrukcjach czy odbudowach, gdzie *poszukiwanie* (i znalezienie) *wartości identyfikującej* stało się zasadą działania (Stare Miasto czy Zamek Królewski w Warszawie).

Tę część rozważań zamknijmy słowami Ryszarda od świętego Wiktora: „Dzieło natury, zatem i dzieło sztuki, współdziałają ze sobą i z tej racji najściślej ze sobą związane, jednoczą się we wzajemnej kontemplacji, słusznie powinniśmy podziwiać i czcić ten łaskawy dar Boży” [Bogdanowski, 1996].

MIERNIKI I HIERARCHIZACJA SKŁADNIKÓW TOŻSAMOŚCI MIEJSCA – KONCEPCJA SKŁADNIKÓW DOMINUJĄCYCH

Dla wszystkich wyżej wymienionych postaci, podanych syntetycznie jako punkty, linie, powierzchnie, proponuje się wprowadzenie mierników stopnia ich tożsamości i ich wartościowania i zhierarchizowania polegającego w głównej mierze na określeniu roli, jaką odgrywają one w zakresie poszczególnych cech wnętr architektoniczno-krajobrazowych, a zatem ich:

1. struktury (od konkretnej, poprzez obiektywną do subiektywnej), będącej miernikiem jednoznaczności percypowanego wnętrza i tożsamości miejsca, które je otacza, *np. począwszy od konkretnej postaci wnętrza głównego gościńca w Chochołowie, poprzez obiektywną strukturę wnętrza utworzoną jedynie z zarysów miejsca dawnego rynku w Lutowiskach, aż po subiektywną postać miejsca po centrum wsi Beniowa nad Górnym Sanem, naznaczoną jedynie śladami ukształtowania terenu i potężnym jaworem – świadkiem dawnego cerkwiska;*



Ryc 3. Dolina Prądnika
wg rysunku A. Wąstkowskiego, 1837 r.

2. stylowości, będącej miernikiem ducha czasu (heglowskiego *Zeitgeistu*), oczywistej, gdy chodzi o wnętrza historyczne, słabo określonej lub nie określonej poza wnętrzami świadomie komponowanymi, ale niekiedy porównywalnymi do danej epoki historycznej i jej stylu, *np. większych wątpliwości nie będzie tu budził rynek w Zamościu czy Jarosławiu, ale też można mówić o gotyckim wyrazie krajobrazu fragmentów Doliny Ojcowskiej czy wąwozu Kraków w dolinie Kościeliskiej (ryc. 3);*
3. regionalizmu, będącego miernikiem tego, co w zakresie tożsamości miejsca jest odniesieniem do zastanego z natury i wyrosłego z ziemi stopnia kreacji danego wnętrza na tle rozleglejszego terytorium o określonych cechach regionalnych przyrodniczych i kulturowych, *przykładem miary najwyższej w tym aspekcie może być przyrodnicza i kulturowa tatrzańskość Polany Rusinowej w Tatrach Wysokich Polskich, miary średniej centrum wsi Zelków w Jurze z zachowanym zarysem nawsia ze stawem i studnią pośrodku, lecz dominującą, jeszcze nieagresywną, ale spauperyzowaną i obcą, banalną architekturą większości tak zwanych „współczesnych” budynków tworzących ściany tego wnętrza, a zarazem swoistą subkulturę miejsca. Jako najniższą w tym ujęciu można podać miarę stopnia regionalizmu miejsc i otaczających je wnętrz w strefach podmiejskich tak zwanych pętli autobusowych – końcowych przystanków, wyznaczonych często przypadkowym ruchem planisty według tak zwanych norm w swoistej próżni regionalnej, która obrosła z wolna typowym przystankiem, pawilonem handlowym, remizą strażacką, ośrodkiem zdrowia, i stanowi antytezę regionalizmu;*
4. tradycjonalizmu, będącego miernikiem stopnia ciągłości kulturowej, jak już to wzmiankowano wcześniej, odnoszonego do statycznych i dynamicznych składników postaci krajobrazu, *zatem przykładem miary w tym aspekcie będą sposoby rozplanowania układów zabudowy i rozłogów pól konstruowania i wykańczania obiektów budowlanych, stroju, obrzędów czy umiejętności specyficznej dla danego miejsca czy szerzej – obszaru (zachowane w aspekcie ciągłości kulturowej danego regionu czy nawet mikroregionu – osady czy jej fragmentu), mające swój krajobrazowy wyraz. Powołany wcześniej przykład Zamagórza Spiskiego i pienińskich flisaków, jak się wydaje jednym z bardziej stosownych przykładów dla zilustrowania tego aspektu;*
5. ekspozycji, będącej miernikiem tego, czym w zakresie tożsamości miejsca jest stopień otwarcia widokowego w ujęciu tak zwanym biernym (widok na) i czynnym (widok z), *przykładem może być w stopniu najwyższym utożsamiona panorama (np. Tatr z Turbacza, Krakowa z kopca Kościuszki (fot. 5) etc.) pośrednim utożsamiony widok (np. perspektywy grani Wołowca z Wyżnej Bramy Chochołowskiej, perspektyw: kościoła Mariackiego czy Bramy Floriańskiej na ulicy Floriańskiej w Krakowie, a najniższym gąszcz lasu z dodatkowo tak zwanym wysokim podszytem;*



Fot. 5. Ekspozycja czynna, zwłaszcza z tak zwanych punktów kluczowych, jest w skali makrokrajobrazowej jednym z dominujących składników tożsamości miejsca. Kopiec Kościuszki z panoramą południowego Krakowa i Beskidów – to jeden z najbardziej wrażliwych i wiarygodnych zbiorów mierników tożsamości miejsca w krajobrazie w ujęciu widokowym (fot. Z. Myczkowski 2008)

6. nawarstwień historycznych, których miarą jest stopień zachowania historycznej substancji, formy i treści. Przedstawia je poniższa tabela:

Stopień wartości	Kryterium wartości
I	Dobrze zachowana substancja, forma i treść
II	Dewastowana substancja, forma i treść
III	Zdewastowane elementy (jak wyżej) 50%/50%
IV	Układy współczesne niebudzące zastrzeżeń konserwatorskich
V	Układy współczesne z zachowanymi elementami historycznymi
VI	Układy współczesne sprzeczne ze śladami historycznymi

Przykładami natomiast niech będą – dla stopnia:

	Po stronie krajobrazu naturalnego:	Po stronie krajobrazu kulturowego:
I	– kar Morskiego Oka w Tatrach	– wieś Chochołów
II	– rezerwat kormoranów koło Sztutowa na Mierzei Wiślanej, „wypalających” odchodami w lokalnym drzewostanie sosnowym już kilkuhektarową polanę	– miasto Bochnia
III	– pozostałości królewskich kamieniołomów w Dębniku w Jurze	– zakopiańskie Krupówki
IV	– reintrodukcja buczyny i jodły w reglu Dolnym (Bieszczady, Tatry)	– seminarium duchowne w Kalwarii Zebrzydowskiej
V	– osadniki w okolicach Miedzianki w Kieleckiem	– otoczenie hotelu „Amber” w Międzyzdrojach na Wolinie nad bałtycką plażą
VI	– zbiornik czorsztyński	– zbiornik czorsztyński

Powyższy wywód zamyka rozważania nad najbardziej istotnymi, zdaniem autora, aspektami tego, co określono w tym rozważaniu jako dawną tożsamość miejsca.

Zagłębienie się w ich istotę, zaproponowaną tu charakterystykę, a w ślad za nią systematykę i hierarchizację, daje przesłanki dla nowej tożsamości. W istocie rzeczy chodzi tu o motywację dla podmiotu (człowieka), który dbając o zachowanie ciągłości tradycji, kultury i kanonu miejsca w odniesieniu do przedmiotu (krajobrazu), lub je negując – mógł to czynić w sposób jak najbardziej świadomy.

Świadomość jest bowiem tym, co czyni człowieka dojrzałym. Dojrzałym do rozumienia i poznania dobra, prawdy i piękna. Te z kolei pozwalają na umiłowanie przedmiotu przez podmiot, do pracy podmiotu nad przedmiotem i wobec przedmiotu i innych podmiotów.

Owo umiłowanie leży, zdaniem autora, u podstaw tworzenia nowej tożsamości miejsca jako konsekwencji i kontynuacji dawnej. Taką też należałoby uznać za najbardziej słuszną pozwalającą na dalsze współtworzenie przez człowieka jego dziedzictwa kulturowego, wrośniętego jak gniazdo w środowisko naturalne, jak to widział i rozumiał twórca krakowskiej szkoły architektury krajobrazu prof. Z. Novák.

Podsumowanie

Można by zapytać:

- czy może istnieć tożsamość miejsca (w wyżej zaproponowanym rozumieniu i propozycjach praktycznego jej zastosowania) bez krajobrazu?
- czy może istnieć krajobraz bez tożsamości miejsca (w wyżej zaproponowanym rozumieniu i propozycjach praktycznego zastosowania)?

Opierając się na przytoczonych wyżej wywodach, przy wnikliwym przeanalizowaniu ich sformułowań i poglądów w świetle czy „filtre” proponowanych tu pojęć, odpowiedź na obydwa wyżej postawione tu pytania brzmi po prostu: nie.

Krajobraz jest istotowo związany z tożsamością poszczególnych miejsc na ziemi czy nawet w kosmosie, natomiast idąc dalej, można chyba zasugerować, że jego wartość, a w ślad za tym postawa współczesnego człowieka w stosunku do tej wartości jest (czy też powinna być) pochodną zachowania stopnia tożsamości miejsca w danym krajobrazie.

Zamknijmy te rozważania raz jeszcze przytoczonymi słowami Ryszarda od świętego Wiktora: *Dzieło natury, zatem i dzieło sztuki, współdziałają ze sobą i z tej racji najściślej ze sobą związane, jednoczą się we wzajemnej kontemplacji... słusznie powinniśmy podziwiać i czcić ten łaskawy dar Boży*, oraz stwierdzeniem E. Gilsona, który wykazał, iż ostateczną racją istnienia wszystkiego jest tożsamość, a na samym początku – tożsamość samego istnienia [Gilson, 1963].

Bibliografia

[1] Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1968.

[2] Bogdanowski J., *Kompozycja i kształtowanie w architekturze krajobrazu*, Ossolineum, Kraków-Warszawa 1976 .

[3] Bogdanowski J., 1983, *Wprowadzenie do regionalizmu architektoniczno-krajobrazowego*, [w:] „Wiadomości ekologiczne”, t. XXIX, s 183-197.

[4] Bogdanowski J. (red), *O percepcji środowiska* [w:] „Zeszyty Naukowe PAN” nr 9, Komitet Naukowy przy Prezydium PAN „Człowiek i środowisko”, Instytut Ekologii PAN, Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1994.

- [5] Bogdanowski J., *Kościół w krajobrazie*, [w:] *Sztuka w liturgii, Misterium Christi*, pod redakcją bpa prof. W. Świerzawskiego, PAT, Kraków 1996, t. 7, s. 165-198.
- [6] Bruzda J., *Kultura miejsca* [w:] Teka Komisji i Urbanistyki O/PAN w Krakowie, t. XXVIII, 1996, s. 81-88.
- [7] Dyczewski L., *Postawa chrześcijanina wobec innej kultury*, [w:] *Tożsamość polska i otwartość na inne społeczeństwa*, pod redakcją L. Dyczewskiego, KUL, Lublin 1996, s. 141.
- [8] Gilson E., *Byt i istota*, przeł. P. Lubicz i J. Nowak, Warszawa 1963.
- [9] Kłoczkowski J., *Zakony w Polsce nośnikami wartości europejskich*, [w:] *Tożsamość polska i otwartość na inne społeczeństwa*, pod redakcją Leona Dyczewskiego OFM Conv. KUL, Lublin 1996, s. 115.
- [10] Myczkowski Z., *Regionalizm architektoniczno-krajobrazowy Doliny Prądnika*, [w:] *Prądnik, Prace i Materiały Muzeum im. W. Szafera*, t. 10, Ojców 1995, s. 135-188.
- [11] Myczkowski Z., *Ochrona dziedzictwa kulturowego Bieszczadzkiego Parku Narodowego*, Monografie Bieszczadzkie, Tom XIII, red. A. Leń, Ustrzyki Dolne 2001.
- [12] Myczkowski Z., *Krajobraz wyrazem tożsamości w wybranych obszarach chronionych w Polsce*, Politechnika Krakowska, monografia 285 seria architektura, Kraków 2003 wyd. 2.
- [13] Novák Z., *Przyrodnicze elementy planowania regionalnego i udział w nim architekta*, skrypt BP AGH, Kraków 1950.

RYSUNEK JAKO SZCZEGÓLNA METODA POZNAWCZA,
ROZWAŻANIA AUTORSKIE NA TEMAT
ODNAJDYWANIA TOŻSAMOŚCI MIEJSCA

Mirosław Orzechowski
Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej, Warszawa, ul. Koszykowa 55
mirek.orzech@wp.pl

FREEHAND DRAWING AS A SPECIFIC RESEARCH METHOD, AUTHOR'S RETHINKINGS OF FINDING AN IDENTITY OF PLACE

Abstract

The article describes the method of freehand drawing of real objects, which has been created at the Warsaw University of Technology, Faculty of Architecture, since the Faculty was established. This Method is being called "Warsaw School of Architectural Drawing", That means the way of drawing in architecture, which is characteristic for the Faculty. The method is applied for analyzing aspects of the space in architecture, by focusing on its particular features. Studying drawing helps an architect to understand and recognize the essence of architecture and identity of place. Therefore freehand drawing can be used as a research method.

Streszczenie

Artykuł opisuje metodę rysunku odręcznego z natury, który wykształcił się na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej w okresie od jej założenia do czasów współczesnych. Metoda ta nazywana bywa „Warszawską Szkołą Rysunku Architektonicznego”. Rysunek plenerowy zgodny z zasadami Szkoły służy do badania cech przestrzeni architektonicznej przez studiowanie jej elementów szczególnych. Za pośrednictwem studiów rysunkowych z natury architekt może zbliżyć się do poznania i zrozumienia tożsamości miejsca. Rysunek może więc być traktowany jako badawcza metoda poznawcza.

WSTĘP

Na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej wykształciła się specyficzna szkoła rysunku nazywana Warszawską Szkołą Rysunku Architektonicznego. Jej cechy kształtowały się od początków istnienia warszawskiej uczelni. Obecnie kontynuuje ona dojrzałą metodę nauczania rysunku, której istotnym elementem jest plenerowy rysunek z natury. Architekci z kręgu Wydziału Architektury PW, młodzi adepci uczelni i studenci uprawiają charakterystyczny dla Szkoły rysunek strukturalny, który pozwala im na wnikliwą analizę form zapisanych w przestrzeni architektonicznej, pojedynczych obiektów, wnętrz, zespołów i wnętrz urbanistycznych oraz krajobrazu. Dzięki formule tego rysunku i doskonałemu warsztatowi możliwe jest przeniesienie doświadczeń rysunkowych ze studiów wykonywanych w atelier w plener. Rysunek plenerowy zajmuje w praktyce zawodowej architekta szczególne miejsce, jest narzędziem badawczym w procesie poznawczym istniejących form przestrzennych. Rysunek jest też najprostszą formą zapisu idei projektowej powstającej w wyobraźni architekta – twórcy architektury. Rysunek jako dyscyplina sztuk pięknych uczestniczy w złożonym procesie kreacji architektonicznej, w ramach której nie sposób i nie wolno rozdzielać teorii od praktyki. Specyficzny dla Warszawskiej Szkoły Rysunku Architektonicznego jest sposób rozumienia architektury jako sztuki. W ten sposób rysunek jako jedna z dyscyplin sztuki staje się również metodą badawczą pozwalającą wprost odczytywać skomplikowane wielowątkowe cechy kontekstu architektonicznego składające się na tożsamość miejsca. Poznawszy wydarzenia i okoliczności historyczne leżące u podstaw powstania warszawskiej uczelni będziemy mogli przyjrzeć się samemu rysunkowi jako metodzie badawczej. Zobaczymy rysunek jako technikę, która posługuje się wieloma narzędziami, linią i kolorem. Zobaczymy jak w drodze rzetelnej obserwacji wybranego tematu, dzięki procesowi percepcji i interpretacji następuje wielowątkowe poznanie zjawisk zachodzących w otaczającej przestrzeni. Zobaczymy otwartą metodę, w której jedynym ograniczeniem jest nasza wyobraźnia i nasze zdolności intelektualne. Metodę dostępną obdarzonemu talentem twórcy.

WARSZAWSKA SZKOŁA RYSUNKU ARCHITEKTONICZNEGO

Jesienią 1914 roku, w roku wybuchu pierwszej wojny światowej, miało miejsce wydarzenie, które zadecydowało o kształcie nauczania rysunku dla architektów na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, a w późniejszym okresie również na innych uczelniach architektonicznych w Polsce. Młody wówczas artysta, dwudziestosześcioletni Zygmunt Kamiński, zaprezentował na wystawie stowarzyszenia „Młoda Sztuka” w Warszawie w salach Zachęty Sztuk Pięknych cykl studiów rysunkowych i akwarelowych z Rzymu, Wenecji i Kazimierza Dolnego. Rysunki i akwarele wystawione wtedy przez Zygmunta Kamińskiego wzbudziły zainteresowanie środowiska warszawskich architektów. Sposób w jaki ukazywały architekturę, był nowatorski, wykorzystywał linearną secesyjną stylistykę dla pokazania czytelnej, rzetelnej budowy form architektonicznych z zachowaniem dobrych proporcji, umiejętnej interpretacji tematu, skali ludzkiej i kompozycji podkreślającej wybrany temat. Niepozabawione podtekstów, (ryc. 1) optymistyczne w swoim wyrazie rysunki Kamińskiego, spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem przez młodych warszawskich architektów: Rudolfa Świerczyńskiego, Tadeusza Tołwińskiego i Romualda Gutta. Kamiński wspominał po latach, że znacznie lepiej rozumiał się i był postrzegany przez architektów niż przez kolegów malarzy, którzy zarzucali mu nadmierną linearność, sztywność budowy i zbyt nie przywiązanie do formy.

Wybuch pierwszej wojny światowej zatrzymał w domach, pod koniec wakacyjnych urlopów, młodzież i profesorów, którzy studiowali i nauczali na uczelniach trzech zaborców, Austrii, Prus i Rosji. Nie chcieli oni uczestniczyć w konflikcie zbrojnym pomiędzy zaborcami i nie mieli możliwości powrotu na swoje macierzyste uczelnie ze względu na działania wojenne. Studenci i profesorowie z poszczególnych uczelni nawiązali ze sobą kontakty naukowe. Bardzo aktywne było w tym czasie środowisko warszawskich architektów, wspierali oni inicjatywę młodzieży, w wyniku której powstały w Warszawie kursy architektury na poziomie akademickim. Nauczanie rysunku na tych kursach powierzono Zygmuntowi Kamińskiemu w wyniku uznania jego osiągnięć artystycznych. W tym samym 1914 roku za sprawą działania Towarzystwa Wyższych Kursów Naukowych i Stowarzyszenia Techników powołano komitety mające na celu stworzenie w Warszawie polskich wyższych uczelni: Politechniki i Uniwersytetu. Nie bez znaczenia dla całości powstającego wydziału architektury był fakt, że architekci zaprzyjaźnieni z Zygmuntem Kamińskim, Rudolf Świerczyński i Tadeusz Tołwiński, byli członkami komisji organizacyjnej projektowanej uczelni.

W roku 1915, jesienią, powstała pierwsza po okresie zaborów w pełni polska uczelnia, Politechnika Warszawska, a wraz z nią Wydział Architektury. Zygmunt Kamiński otrzymał za pośrednictwem Rudol-

fa Świerczyńskiego zlecenie opracowania programu nauczania rysunku na projektowanym Wydziale Architektury. Wytrwale poszukiwał właściwych metod nauczania, opierając się na klasycznej akademickiej metodzie, z którą prawdopodobnie sam stykał się podczas swojej edukacji artystycznej. Po konsultacjach z Rudolfem Świerczyńskim i Tadeuszem Tołwińskim przedstawiony przez niego Komisji Koła Architektów, program uzyskał aprobatę. Jesienią został wprowadzony do nauczania na Wydziale Architektury, a jego autor rozpoczął prowadzenie ćwiczeń z rysunku na nowo powstałej uczelni. Pomysł programu nauki rysunku dla architektów dotyczył takiego kształcenia młodych adeptów architektury, aby potrafili oni doceniać wartość wszelkich zagadnień plastycznych. Kamińskiemu chodziło o to, by poprzez ich poznanie byli zdolni do inicjatywy i mecenatu w zakresie właściwego stosowania malarstwa, rzeźby, witrażu, mozaiki, tkaniny artystycznej, ceramiki itp. w projektach architektonicznych.

Wpływ na kształt powstającej szkoły miały również autorytety takich architektów, jak: Józef Dziekoński, Stanisław Noakowski, Oskar Sosnowski, Czesław Przybylski, Karol Jankowski oraz wspomniani wcześniej Tadeusz Tołwiński i Rudolf Świerczyński. Do tego grona zaliczyć trzeba również artystę malarza Zygmunta Kamińskiego. Kształtując oblicze pierwszej polskiej uczelni architektonicznej wybitni twórcy tworzyli programy nauczania w obliczu poszukiwań tożsamości architektury polskiej, poszukując tych szczególnych elementów formalnych, które mogłyby być jej wyróżnikami.

Zygmunt Kamiński idąc w ślad za własnymi doświadczeniami rysunkowymi, w wyniku konfrontacji z poglądami innych założycieli Wydziału Architektury, wprowadził jako stały element nauczania obowiązek rysunku plenerowego. W XIX wieku i początkach XX w. pojawił się zwyczaj odbywania przez młodych architektów podróży przede wszystkim po Europie, a nieraz i innych kontynentach. Podczas tych wypraw studiowali oni krajobraz i architekturę krajów, do których zaprowadziły ich architektoniczne poszukiwania.

Znany jest dorobek m.in. Charlesa Jannereta znanego powszechnie pod przydomkiem Le Corbusieur, autora Modulora, który ze swoich podróży przywiózł niezwykłą mnogość szkiców i notatek rysunkowych. Ten wybitny architekt, zasługujący na miano „ojca współczesnej architektury”, bardzo cenił sobie ten rodzaj studiów. Studia plenerowe na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej od początku jej istnienia do dnia dzisiejszego stanowią podstawę działania utworzonej przez Zygmunta Kamińskiego jednostki dydaktycznej.

U podstaw pomysłu rysunku plenerowego dla architektów leży podkreślenie poznawczej roli rysunku. Jest to zawsze rysunek powstający z natury w kontakcie z otoczeniem, poświęcony konkretnemu elementowi w przestrzeni lub kompozycji wieloelementowych określających cechy przestrzeni. Jednym z podstawowych celów rysunku plenerowego jest odnajdywanie tożsa-

mości miejsca, w którym odbywa się plener. Metoda rysunkowa polega na wykonywaniu serii szkiców poświęconych elementom szczególnym dla danej przestrzeni, krajobrazu, miasta czy wnętrza architektonicznego. (ryc. 2-4) Wykorzystuje się przy tym wiele różnorodnych technik rysunkowych, graficznych i malarskich. Sam wybór techniki jest również składnikiem odnajdywania najwłaściwszej formy wyrazu dla odnalezienia tożsamości interpretowanego miejsca. Jako efekt szkiców powstają również dla wybranych, szczególnych elementów rysunki studialne, będące autorskim zapisem interpretacji studiowanej przestrzeni. (ryc. 5-8) Poprzedzone są serią szkiców i analiz rysunkowych. One właśnie najgłębiej odkrywają tożsamość miejsca wykorzystując do tego studium wybranego elementu szczególnego, osadzonego w konkretnym, zdefiniowanym otoczeniu.

RYSUNEK JAKO METODA BADAWCZA TOŻSAMOŚCI MIEJSCA

Dzięki metodzie rysunkowej autor szkicu w sposób stopniowy, uwzględniając wszystkie aspekty towarzyszące podjętemu tematowi, zdobywa w toku budowania kompozycji szereg cennych informacji dotyczących elementu szczegółowego stanowiącego temat, umieszczonego w ściśle określonym otoczeniu.

Metoda ta w zakresie geometrii polega na dokonywaniu serii pomiarów proporcji rysowanego widoku. Możemy wskazać jeszcze kilka obszarów, w których następuje analiza i interpretacja rysowanego tematu.

W zakresie analizy struktur budowlanych w wyniku wnikliwej obserwacji, następuje rozpoznanie materiałów i technologii budowlanych, jakie zostały zastosowane do wykonania rysowanego tematu.

Podczas powstawania kompozycji rysunkowej następuje szereg spostrzeżeń dotyczących relacji przestrzennych pomiędzy poszczególnymi składowymi tematu, dostrzeżone zostają szczegóły dotyczące detalu, sposobu zestawiania brył, tektoniki elewacji etc.

Podczas pogłębionych studiów rysunkowych w wyniku powtarzanej wnikliwej obserwacji przestrzeni dochodzi do odkrycia powiązań formalnych pomiędzy poszczególnymi elementami rozmieszczonymi w przestrzeni.

Kolejnym obszarem rysunku jest złożony zespół spostrzeżeń dotyczących zagadnień materiałowych, kolorystycznych i świetlnych, powiązań pomiędzy barwą, fakturą materiału i ich miejscem w strukturze obiektu architektonicznego.

Bardzo ważnym składnikiem studium rysunkowego jest analiza historyczna. Spostrzeżenia pojawiające się podczas wzrokowego badania tematu i powstawania rysunku, poddane analizie porównawczej z posiadanymi wiadomościami z zakresu historii architektury i sztuki pozwalają uszeregować w czasie poszczególne składowe rysowanego widoku. Dokonywana w ten sposób podczas tworzenia rysunku selekcja chronologiczna uświadamia autorowi narastanie i zmienność form w czasie.

Ta analiza prowadzi wprost do właściwego poznania kontekstu miejsca, zrozumienia dla form, kształtu przestrzeni, zmienności w czasie.

Efektom powstałego w taki sposób rysunku jest również doskonale zapisany w pamięci autora rysowany temat, który w wyniku wyętej pracy systemu wzrokowego zostaje zapisany w głębokich pokładach pamięci.

W ten to sposób w wyniku stosowania metody rysunkowej dochodzimy do poznania niewidzialnych aspektów architektury i krajobrazu, jak też innych przedmiotów materialnych. Ta forma twórczego poznawania pozwala na bezpośrednie, intuicyjne pojmowanie tożsamości miejsca. Jest to możliwe dzięki wnikliwemu studium tematu rysunkowego, który jest swoistym elementem szczególnym umieszczonym w otoczeniu. Metoda ta podlega subiektywnej, autorskiej interpretacji (ryc. 9-10) której podstawę stanowi percepcja wzrokowa oparta o zmysł wzroku i pracę całego złożonego aparatu wzrokowego będącego elementem ludzkich władz umysłowych. Jest ona zatem podległa władzom umysłowym, umiejętności abstrakcyjnego myślenia, sprawności mentalnej, uwzględnia posiadane doświadczenie i świadomość przemijania.

Rysunkowa analiza jest warunkowana odpowiednią wiedzą autora rysunku, im szersze postawy wiedzy teoretycznej, tym głębsza i sprawniejsza interpretacja rysunkowa zadanego tematu. Jednocześnie sama analiza rysunkowa poszerza zakres wiedzy dotyczącej zagadnień ściśle związanych z teorią architektury, metod kształtowania formy architektonicznej, funkcji, powiązań formalnych i struktur wewnętrznych dzieła architektonicznego.

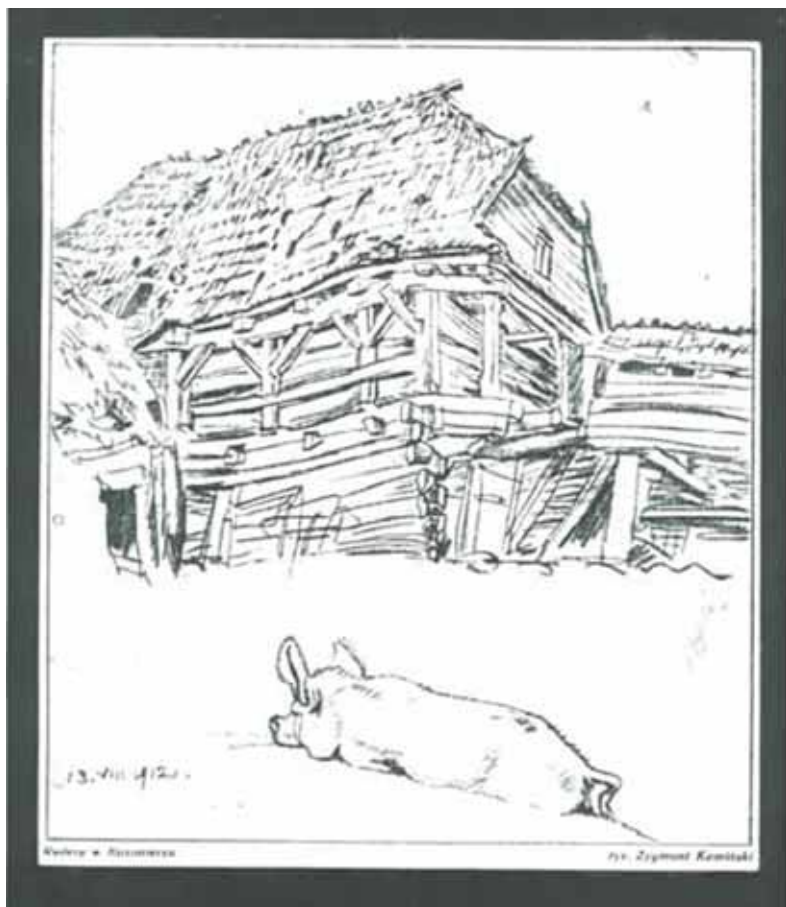
Dla stosowania rysunku jako metody badawczej potrzebna jest oczywiście dobra praktyka i wprawa w posługiwanie się rysunkiem. Mamy w tym przypadku do czynienia ze wzajemnym uzupełnianiem się teorii i praktyki, co jest cechą zasadniczą zawodu architekta.

Owa sprawność warsztatowa jest nabywana przez architekta w drodze wielogodzinnych ćwiczeń rysunkowych z natury poświęconych rysowaniu najpierw prostych brył, następnie detali architektonicznych, coraz bardziej złożonych form mechanizmów i urządzeń oraz kompozycji złożonych i

studiów postaci ludzkiej, człowieka będącego podmiotem wszelkich działań architektonicznych. Wszystkie te ćwiczenia studialne prowadzone są dla zrozumienia zagadnień ergonomii, powiązań form architektonicznych i proporcji człowieka.

Podsumowanie

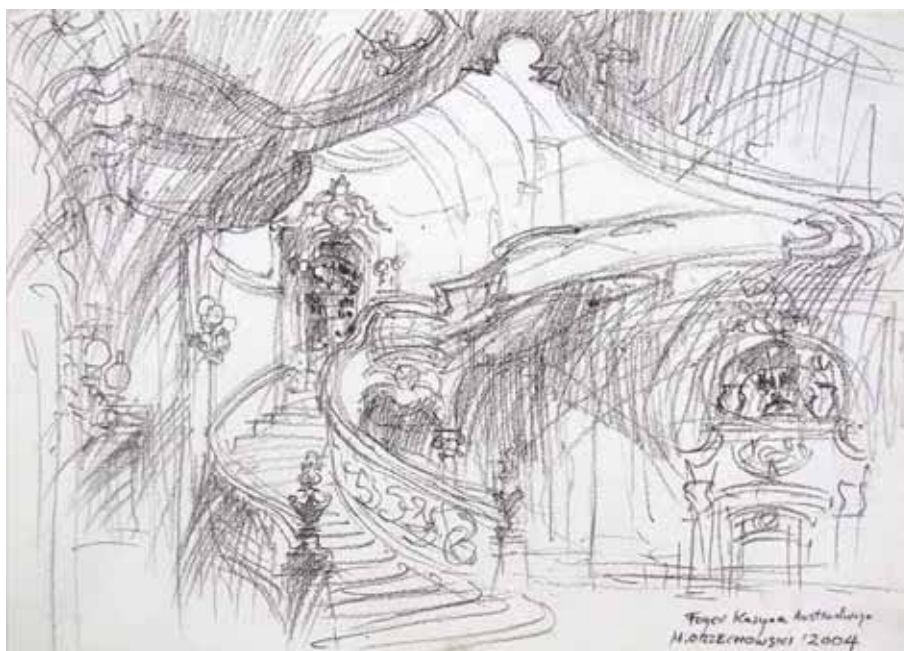
Metoda rysunkowa, którą nabywamy podczas studiów architektonicznych, jest wyjątkowym narzędziem stosowanym przez dojrzałych twórców. Rysunek plenerowy rozumiany jako badawcza metoda poznawcza jest uprawiany przez przedstawicieli Warszawskiej Szkoły Architektury i towarzyszy architektom w ich codziennej pracy projektowej. Rysunek uprawiany podczas podróży stanowi podstawowe, ważniejsze od aparatu fotograficznego narzędzie poznawcze zwiedzanych miejsc. Rysunki zachowywane w szkicownikach są swoistym zbiorem spostrzeżeń przestrzennych, pakietem danych projektowych, zbiorem pozwalającym zachować w pamięci podstawowe elementy szczególne charakteryzujące odwiedzane miejsca. Tak rozumiany rysunek jest nieodzownym narzędziem pracy również podczas zapoznania z terenem lokalizacji przyszłego projektu. Ma on zasadnicze znaczenie dla podstawowych decyzji projektowych wyprowadzanych z analizy kontekstualnej dla każdego działania twórczego w przestrzeni. Rysunek plenerowy stanowi podstawowe narzędzie w dociekaniu tożsamości miejsca.



Ryc. 1. Rysunek kredką.
Rudera w Kazimierzu Dolnym,
13 sierpnia 1912 r.
(Z. Kamiński)



Ryc. 2. Rysunek patykiem, Szydłów, widok kościoła farnego od strony prezbiterium, 2006 r.
(M. Orzechowski)



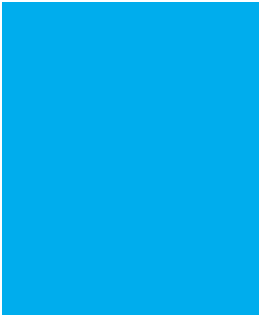
Ryc. 3. Rysunek kredką sepiową, Lwów, foyer dawnego CK kasyna oficerskiego. 2004 r. (M. Orzechowski)



Ryc. 4. Rysunek kredką sepiową, Lwów, cmentarz na Łyczakowie. 2004 r.
(M. Orzechowski)



Ryc. 5. Akwarela, Praha, Hradczany, plac za katedrą św. Wita, św. Wacława i św. Wojciecha. 2005 r.
(M. Orzechowski)



Ryc. 6. Akwarela, Praha, Hradczany, plac za katedrą św. Wita, św. Wacława i św. Wojciecha. 2005 r.
(M. Orzechowski)



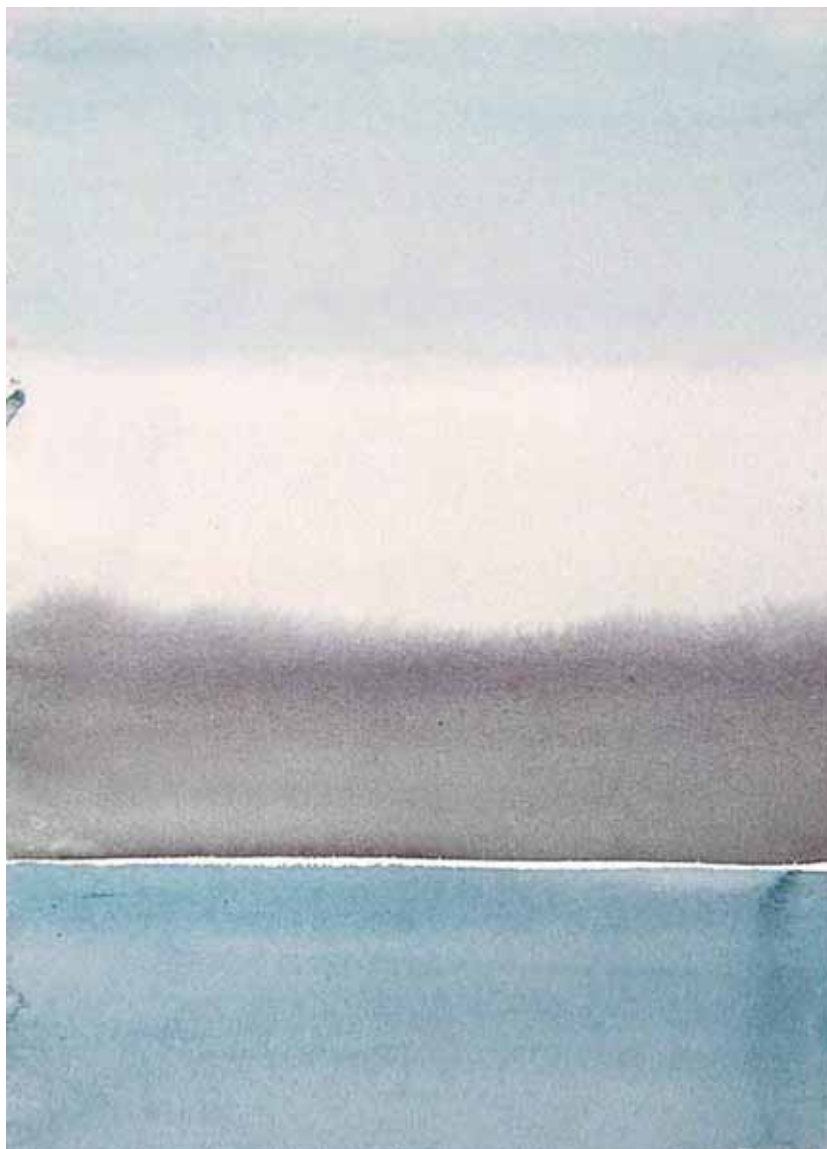
Ryc. 7. Akwarela, Praha, Hradczany, plac za katedrą św. Wita, św. Wacława i św. Wojciecha. 2005 r.
(M. Orzechowski)



Ryc. 8. Akwarela, Praha, Hradczany, wnętrze katedry romańskiej św. Jerzego przy placu za katedrą św. Wita, św. Wacława i św. Wojciecha. 2005 r.
(M. Orzechowski)



Ryc. 9. Akwarela, Sycylia, Scopello, brzeg zatoki Castellamare o zmierzchu, 2009 r.
(M. Orzechowski)



Ryc. 10. Akwarela, Sycylia, Scopello, brzeg zatoki Castellamare o zmierzchu, 2009 r.
(M. Orzechowski)

GRANICA OBIEKTU ARCHITEKTURY KRAJOBRAZU A TOŻSAMOŚĆ MIEJSCA

LIDIA OZIMKOWSKA
Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania, Warszawa, ul. Wawelska 14
l.ozimkowska@gmail.com

THE RELATIONSHIP BETWEEN THE BOUNDARY OF A LANDSCAPE ARCHITECTURAL OBJECT AND THE SITE'S UNIQUE CHARACTER

Abstract

This paper discusses the relationship between the boundary as a specific element of an object of landscape architecture and the unique character of the area encompassed within. Changes in substance and form of animate and inanimate boundary components can be brought about by the power of nature as well as by human activity. Among both types of changes, one can distinguish those that enhance the site's current character and those that contribute to creating a new character of the place. In order to ensure that a new quality to the site is compatible with its current character, the original landscaping concept should be taken into account while making any changes to the object, especially its specific elements.

Streszczenie

W referacie opisano zależność między elementem szczególnym, jakim dla każdego obiektu architektury krajobrazu jest jego granica, a tożsamością miejsca, które ona wyznacza. Zmiany treści i formy żywych i nieożywionych elementów granicznych mogą być spowodowane zarówno przez siły natury, jak i przez działalność człowieka. Zarówno wśród jednych, jak i drugich zmian granicy można wyróżnić takie, które podkreślają tożsamość miejsca, jak i te, które przyczyniają się do powstania nowej tożsamości miejsca. Aby nowa tożsamość miejsca nie pozostawała w sprzeczności z dotychczasową tożsamością, wszelkie zmiany obiektu, a zwłaszcza jego elementów szczególnych, powinny uwzględniać pierwotne założenia twórcze.

WSTĘP

Zewnętrzna *granica obiektu architektury krajobrazu* [Ozimekowska, 2013] ¹ stanowi o tożsamości obiektu bowiem wydziela i wyróżnia go z otoczenia (fot. 1, 2). Z tego powodu możemy uznać ją w całości bądź we fragmentach za *element szczególny* [Wojtatowicz, 2011] ² w odniesieniu do obiektu, który otacza.



Fot. 1. Zewnętrzna granica wydziela obiekt z otoczenia.
Park przypałacowy w Oborach



Fot. 2. Zewnętrzna granica wyróżnia obiekt z otoczenia i akcentuje jego tożsamość. Kraków, Wawel
(fot. L. Ozimekowska)

Źródło: Google Earth. Image 2011 MGGP Areo;
52°05'04"33"N, 21°08'32"74"E (23.01.2011)

Celem niniejszych rozważań jest odpowiedź na pytanie, czy istnieje wpływ granicy obiektu architektury krajobrazu na tożsamość miejsca. Zakres pracy obejmuje zewnętrzną część granicy, tę, która jest postrzegana przez osoby znajdujące się poza wnętrzem obiektu.

Część ta formalnie przynależy do obiektu, lecz funkcjonalnie może być związana zarówno z nim, jak i z obiektami sąsiednimi (fot. 3, 4) [Ozimekowska, 2012] ³.



Fot. 3. Przykład granicy związanej formalnie i funkcjonalnie z obiektem, który otacza. Ogrodzenie terenu przykościelnego w Laskach k. Warszawy – 2011 r. (fot. L. Ozimkowska)



Fot. 4. Przykład granicy związanej formalnie, i funkcjonalnie zarówno z obiektem, który otacza, jak i z obiektem sąsiadującym. Janów Podlaski (fot. L. Ozimkowska)

Można przyjąć, że granice każdego obiektu są „wyznacznikami przestrzeni” [Plapis, 1967]. Wyznacznikami danego miejsca są zarówno granice rzeczywiste, jak i nierzeczywiste (fot. 5, 6) [Patoczka, 2000] w postaci np. pasma roślin, cieków wodnych czy rozciągające się pomiędzy słupkami granicznymi, a także te, określone jedynie na mapie.

Słowo *miejsce* ma dużą pojemność znaczeniową. Autorzy, przedstawiciele poszczególnych dziedzin naukowych, różnie je definiują. W zależności od punktu odniesienia, czym innym jest ono dla socjologa czy geografa, a jeszcze czym innym dla architekta krajobrazu. Także *tożsamość* jest definiowana na wiele sposobów. W dalszych rozważaniach przyjmuje się definicję miejsca podaną przez Krysztynę Pawłowską [1996]: *miejsce jest częścią przestrzeni o określonej tożsamości*, oraz definicję tożsamości Zbigniewa Myczkowskiego (1998, s. 24) – *tożsamość jest „najgłębszą” zależnością zachodzącą między percypowanym przez człowieka krajobrazem (otoczeniem) wraz z jego historycznie nawarstwionymi elementami: treścią (tradycją, kulturą miejsca) i formą (kanonem miejsca)*.



Fot. 5, 6. Przykłady granic rzeczywistych żywych i nieożywionych, wzmocnionych przez granice nierzeczywiste w postaci odbić w wodzie. Park Pałacowy w Białowieży i most w Iznocie. 2010 r. (fot. L. Ozimkowska).

ZMIANY ELEMENTU SZCZEGÓLNEGO, JAKIM JEST GRANICA A TOŻSAMOŚĆ MIEJSCA

Profesor Ernst H. Gombrich (2009) omawiając postrzeganie porządku stwierdza: *Kształty obramowujące zmieniają znaczenie obiektu, który w sobie zamykają*. Odnosząc to spostrzeżenie do granicy, która bez wątplenia stanowi obrys obiektu, można założyć, że zmiany w jej obrębie mają wpływ na obiekt. Jak zauważa Zbigniew Myczkowski (1998, s. 81) rola granic jest niekiedy fundamentalna dla określenia tożsamości danego miejsca. Interesujące więc staje się zagadnienie, w jakim stopniu zmiany przebiegu, formy i struktury granicy mogą wpływać na wnętrze, czy modyfikacja obiektu może być tak silna, że zmieni się nie tylko granica, ale i tożsamość wyznaczonego przez nią miejsca. Granice mogą być spójne pod względem formy, pełnionych funkcji i warstwy znaczeniowej z obiektem, który otaczają, ale mogą też być kształtowane w sposób podkreślający ich różnorodność i odmienność. Tożsamość miejsca kształtuje się w czasie, jest uwarunkowana nieustannym procesem, w którym wyróżniki typologiczne mogą podlegać modyfikacjom. Obiekty powołane np. jako ogrody towarzyszące dworom czy pałacom w wyniku procesów historycznych mogą się stać ogrodami otaczającymi muzea czy urzędy publicz-

ne. Wraz ze zmianą funkcji budynku w pewnym zakresie zmienia się funkcja ogrodu, jednak przy prawidłowej pielęgnacji założenia twórcze całego obiektu powinny pozostać niezmiennie. Podtrzymywanie, a nawet podkreślanie tożsamości miejsca ma istotne znaczenie, szczególnie w odniesieniu do historycznych parków i ogrodów, których wartości przyrodnicze i kulturowe stanowią bogate zasoby świadczące o tradycji i kulturze danego miejsca (obiektu, a nawet regionu czy kraju). Mechanizmy powodujące zmiany można podzielić na dwie grupy: obiektywne, takie jak przyrodnicze i ekonomiczno-społeczne, oraz subiektywne, w tym polityczne, administracyjno-prawne, planistyczne [Karłowicz, 1978]. Przystępując do analizy zmian granic obiektów architektury krajobrazu należy podkreślić różnorodność tworzywa, z jakiego są one zbudowane, a co się z tym łączy, mnogość potencjalnych przekształceń [Ozimkowska, 2011]⁴. Podstawowy podział granic obiektów architektury krajobrazu ze względu na materiał wyróżnia granice żywe i granice nieożywione. Poniżej omówione zostaną zmiany tych granic w kontekście ich wpływu na tożsamość miejsca.

1.1. Zmiany żywych elementów granicznych a tożsamość miejsca

Żywe elementy graniczne ulegają naturalnym zmianom w ujęciu dobowym i rocznym. Zmiany te powodują, że korzystający z obiektu mogą doświadczać nowych, pozytywnych wrażeń sensorycznych, a obcowanie z nimi może wpływać pozytywnie na poprawę samopoczucia użytkowników terenu. Zdrowe, piękne rośliny są wartością samą w sobie. Drzewa, krzewy i byliny kwitnące wiosną, owocujące latem, przebarwiające się jesienią wpisują się w kanon miejsca, a ich nieustanne przeobrażanie nie powoduje zmiany jego tożsamości.

Żywe elementy graniczne ulegają także zmianom powstałym w wyniku zmian w środowisku naturalnym, katastrof naturalnych (fot. 7) oraz zmian spowodowanych nieprawidłowymi działaniami człowieka. Zaniechanie wykonywania zabiegów pielęgnacji roślin lub zabiegi wykonywane nieprawidłowo mogą doprowadzić do rozwoju chorób i zamierania drzew. Także zabiegi wykonywane zbyt gorliwie, takie, jak ogławianie starych drzew bez uwzględniania ich rodzaju i predyspozycji osobniczych, nie pozostają bez wpływu na stan zdrowotny drzewa, przez co mogą spowodować negatywny odbiór miejsca przez użytkowników (fot. 8).

Element szczególny tworzy wokół siebie pole oddziaływania. Ranga i piękno elementu szczególnego przyczynia się do utrzymania, a nawet wzrostu wartości przestrzeni, jej niepowtarzalności i unikatowości, a tym samym do zachowania tożsamości miejsca, natomiast jego degradacja prowadzi do skutków przeciwnych. Roślinna granica historycznego parku zbudowana w przewadze z drzew, o których można powiedzieć, że „pamiętają” czasy jego powstania, wskutek szkodliwych czy nieprawidłowych działań zamienia się w zbiór okaleczonych i chorych, stopniowo zamierają-



Fot. 7. Przykład zmian żywych elementów granicznych wywołanych przez lokalną trąbę powietrzną. Łaznowska Wola, Chrusty 31.01.2011 r. (fot. L. Ozimkowska)



Fot. 8. Porównanie naturalnego pokroju drzewa z pokrojem drzewa zdeformowanego po zabiegu ogławiania Warszawa-Wilanów ul. Vogla. 2010 r. (fot. L. Ozimkowska)

cych drzew. Nie przypominają już one dawnej świetności obiektu, stają się uczestnikami i niemyymi świadkami destrukcyjnych, a nawet barbarzyńskich działań denaturalizacji i niszczenia wartości. „Umierają stojąc”, a wraz z nimi zamiera tożsamość miejsca.

1.2. Zmiany nieożywionych elementów granicznych a tożsamość miejsca

Instrumentalne traktowanie granicy, jedynie jako wyznacznika, stwarza niebezpieczeństwo, że z biegiem czasu stanie się ona elementem obcym w stosunku do terenu, który otacza. Historyczne ogrodzenie wymienione na nowocześniejsze, trwalsze i zgodne ze współczesnymi kanonami mody czy chociażby tylko uzupełnione, na przykład w celu podniesienia bezpieczeństwa, o elementy oświetlenia czy monitoringu terenu, w niepostrzeżony sposób przekształca się w strukturę oderwaną od założenia parkowego czy ogrodowego, któremu towarzyszy. Zmianę tego rodzaju możemy obserwować w wielu współczesnych obiektach. Przykładem niech będzie elewacja muru Toru Wyścigów Konnych

przy ulicy Puławskiej 266 na Służewcu w Warszawie [13]⁵, gdzie przed dwudziestoma laty powstała najstarsza w Polsce legalna, niezależna galeria graffiti długości 1110 m, zwana *Hall of Fame*, której wymowa nie nawiązuje do idei założenia z pierwszej połowy XX wieku. Zaliczane do sztuki ulicznej (*street art*) graffiti powoduje, że ogrodzenie terenu wyścigów konnych nabiera indywidualnych cech. Jest przestrzenią publiczną akceptowaną przez społeczeństwo jako miejsce aktywności środowiska graffiti. Mur w założeniach oddzielający zaczyna przyciągać zarówno twórców, jak i odbiorców, jednak przyciąga tylko do swojej granicy, nie powoduje zainteresowania wnętrzem obiektu. W zamiarze upiększa rzeczywistość. Artyści zajmują się zewnętrzną elewacją granicy anektując ją na własne potrzeby (fot. 9, 10).



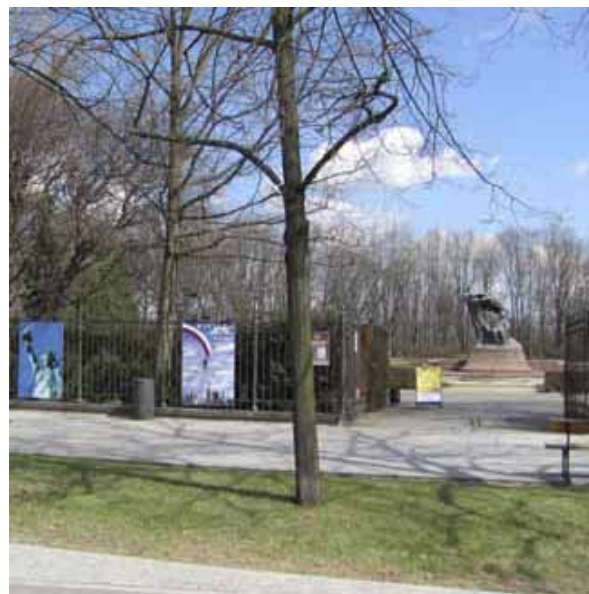
Fot. 9, 10. Fragment muru otaczającego teren Wyścigów Konnych w Warszawie od wielu lat jest miejscem aktywności twórców sztuki ulicznej – 2012 r. (fot. L. Ozimkowska)

Mur zaczyna żyć własnym życiem [14]⁶. Kontekst historyczny przestrzeni za murem przestaje być istotny dla twórców sztuki publicznej. Analiza kilkuset graffiti prezentowanych na murze w latach 1997, 2002, 2003 oraz 2011 i 2012, którą autorka przeprowadziła zarówno w oparciu o galerię zdjęć zamieszczonych na stronach internetowych [15, 16, 17, 18], jak i bezpośrednio

w terenie wykazała, że tematyka hipiczna nie występuje bądź występuje sporadycznie (jeden przypadek). Zewnętrzne lico muru należy do innego świata, adresowane jest do innych odbiorców niż wewnętrzne, staje się panelem dla spontanicznych bądź zorganizowanych wydarzeń sztuki wizualnej w miejskim krajobrazie (fot. 11). W wyniku globalizacji duch czasu wygrywa walkę z lokalnym duchem miejsca. Powoli zaczyna się tworzyć *nowa tożsamość miejsca* [Forczek-Brataniec, Myczkowski, 2009]. Czy oznacza to, że ogrodzenia nie powinny być wykorzystywane jako galerie na powietrzu?



Fot. 11. Mur Toru Wyścigów Konnych pełniący funkcję galerii graffiti — 2009 r. (fot. L. Ozimkowska)



Fot. 12. Ogrodzenie warszawskiego parku Łazienkowskiego z wystawą fotogramów – 2011 r. (fot. L. Ozimkowska)

Kolejnym przykładem muru granicznego pokrytego graffiti jest mur berliński⁷. Mechanizmy polityczne i administracyjno-prawne spowodowały, że granica ta przestała mieć rację bytu. Jednak doceniono konieczność jej pozostawienia. Znaczący stał się w tym przypadku fakt, że granica ta jest unikatowym, szczególnym elementem przypominającym o historii tego miejsca. Do chwili obecnej zachowano kilka fragmentów ze 156 km tej budowli o złej sławie. Stanowią one pamiątkę historyczną o wzmocnionej wymowie właśnie poprzez liczne graffiti, które w większości

nawiązują do niechlubnej tożsamości tego miejsca i swoją wymową oraz symboliką nie pozwalają o niej zapomnieć (fot. 13, 14).



Fot. 13, 14. Fragmenty graffiti muru berlińskiego, jako przykłady sztuki ulicznej bardzo silnie związanej z tożsamością miejsca (fot. A. Ozimkowska)

Innym przykładem prezentowania sztuki na ogrodzeniu są okresowe wystawy fotografii na parkach wielu parków, w tym także parków historycznych. Tematyka zdjęć i samo ich mocowanie na ogrodzeniu często nie nawiązuje do tradycji miejsca, a mimo to nie wpływa ujemnie na obiekt. Galeria umieszczona wzdłuż ogrodzenia prowadzi odbiorcę do bramy, powoduje, że przechodzeń staje się zainteresowany także wnętrzem obiektu. Tak zagospodarowana granica nie dzieli, ale łączy. Nowa tożsamość miejsca wytworzona w oparciu o przekształconą w galerię sztuki granicę wpisuje się w dawną tożsamość parku jako salonu sztuki. Przykładem niech będzie warszawski park Łazienkowski, gdzie cyklicznie odbywają się koncerty szopenowskie przy pomniku „Chopin” Wacława Szymanowskiego, a w ostatnich latach na ogrodzeniu zamieszczane są fotogramy (fot. 12). Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem „wartości dodanej” [Lynch, 1960], gdy poszczególne elementy układu stwarzają korzystniejsze wrażenie razem niż oddzielnie.

Podsumowanie

Opisane powyżej przykłady dotyczą zmian żywych lub nieożywionych elementów granicznych, elementów szczególnych w stosunku do obiektu, który zamykają swoim obrysem. Ekspozycja sztuki na nieożywionych fragmentach granicy czy też zmiany formy elementów roślinnych nie pozostają bez znaczenia w odniesieniu do percepcji całego obiektu. Aby tożsamość miejsca była zachowana czy też ewoluowała w nową tożsamość miejsca zgodną z dawną tożsamością, niezbędne jest zachowanie procesu projektowania, ciągła kreacja, tworzenie krajobrazu danego miejsca zgodne z pierwotnymi intencjami twórczymi, które powinny być uwzględnione w każdym działaniu porealizacyjnym związanym z obiektem w całości, z uwzględnieniem wchodzących w jego skład elementów szczególnych. Zmiany w obrębie granic mogą mieć zarówno pozytywny, jak i negatywny wpływ na tożsamość miejsca obiektu architektury krajobrazu i tylko od ich zgodności z historycznymi nawarstwieniami treści (tradycji i kultury miejsca) i formy (kanonu miejsca) zależy zasięg i siła jego oddziaływania.

Przypisy

- ¹ *Granica obiektu architektury krajobrazu to otaczająca go zazwyczaj niejednorodna linia, powierzchnia lub sfera o „ostrym” lub „rozmytym” narysie, która łączy jego brzeżne elementy i pozwala w oparciu o różne kryteria oddzielić go od sąsiednich obiektów. Pełni ona wiele funkcji, które mogą występować łącznie lub rozdzielnie.* [Ozimkowska, 2013]
- ² *Obiekt będzie szczególnie wówczas, gdy będzie miał taką przestrzeń, która pozwoli wyodrębnić go z całości i ujawni jego cechy oryginalne – zadecyduje, że będzie postrzegany jako element wyjątkowy* [Wojtatowicz, 2011]
- ³ *Problemy związane z wpływem otoczenia na obiekt architektury przeanalizowane zostały przez autorkę i przedstawione na Konferencji Naukowej ARCHBUD Zakopane 2012*
- ⁴ *Szczegółowe rozważania na ten temat można odnaleźć w pracy doktorskiej autorki *Granice obiektów architektury krajobrazu*, wykonanej pod kierunkiem prof. Zbigniewa Myczkowskiego na Politechnice Krakowskiej, s. 123-183*
- ⁵ *Pole Mokotowskie, Służewiec. W 1925 „Towarzystwo Zachęty do Hodowli Koni w Polsce” nabyło ok. 150 ha z większego kompleksu gruntów na Służewcu, należącym wówczas do dóbr wilanowskich. Został zaprojektowany w oparciu o założenia i potrzeby nowoczesnego toru, lecz bez wzorowania się na torach zagranicznych. Głównym projektantem założenia był warszawski architekt Zygmunt Plater-Zyberk, który zaprojektował nowoczesny zespół łączący modny w latach 30. XX wieku styl funkcjonalistyczny i styl okrętowy. Założenie, bez wyraźnych dominant, składa się z dwóch torów i trzech trybun.* <http://www.wykop.pl/ramka/1243401/o-torze-wyscigow-konnych-na-sluzewcu-ciekawostki/> dostęp 7.12.2012
- ⁶ *Wśród miejsc, na których na Torze można by umieścić reklamy, nie ma płotu otaczającego Wyścigi od strony Puławskiej. Rok temu miejsce to chciała gigantyczną reklamą zamalować firma Adidas. Jak się okazało – bez wiedzy właściciela toru wyścigowego i konserwatora zabytków. Wybuchł skandal, bo mur jest też niezależną galerią graffiti i przeciwko jej zniszczeniu setki osób protestowały na Facebooku. Skutecznie – Adidas zrezygnował z reklamy i przeprosił.* http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,10923598,Koniec_Wyscigow_Nazwa_toru_na_Sluzewcu_na_sprzedazhtml dostęp 7.12.. 2012
- ⁷ *Mur berliński był symbolem podziału Niemiec i zimnej wojny. Od 13 sierpnia 1961 do 9 listopada 1989 oddzielał Berlin Zachodni od Berlina Wschodniego. Próby jego pokonania pochłonęły wiele istnień ludzkich (źródła podają od 86 do 238 śmiertelnych przypadków). Od lutego do września 1990 został pomalowany, a w 2009 odnowiony. Obecnie stanowi galerię na powietrzu przyciągającą turystów i przypominającą o historii.*

Bibliografia

- [1] Forczek-Brataniec U., Myczkowski Z. *Studium krajobrazowe miejsca UNESCO w dolinie rzeki na przykładzie otoczenia kościoła w Sękowej*. Architektura Krajobrazu, 3 (24)/2009, s. 12-18
- [2] Gombrich E. H., *Zmysł porządku o psychologii sztuki dekoracyjnej*. (red. nauk. D. Folga-Januszewska), Postrzeżenie porządku, rozdział VI, Kształty i rzeczy. Wydawnictwo Universitas, Część II. Kraków, 2009, s. 169
- [3] Karłowicz R., *Rozwój wielkich aglomeracji miejskich w Polsce*. PWN, Warszawa-Łódź 1978, s. 72-81
- [4] Lynch K. *The image of the City*. Cambridge Massachusetts Institute of Technology. 1960. *Obraz miasta* (przekład T. Jeleński). Wydawnictwa Archivolta Tomasz Stępień, Wydanie I, Kraków, 2011
- [5] Myczkowski Z., *Krajobraz wyrazem tożsamości w wybranych obszarach chronionych w Polsce*. Monografia 242. Politechnika Krakowska, Kraków 1998, s. 24
- [6] Ozimkowska L., *Analiza wpływu otoczenia na obiekt architektury krajobrazu jako czynnik w procesie kształtowania granicy* [w:] Problemy współczesnej architektury i budownictwa. Materiały V Konferencji Naukowej ARCHBUD Zakopane, 2012, s. 209-216
- [7] Ozimkowska L., *Granice obiektów architektury krajobrazu*. Monografia WSEiZ Warszawa 2013, s. 174
- [8] Ozimkowska L., *Granice obiektów architektury krajobrazu*. Praca doktorska wykonana pod kierunkiem prof. Zbigniewa Myczkowskiego, Politechnika Krakowska, 2011, s. 123-183
- [9] Pawłowska K., *Idea swojskości w urbanistyce i architekturze miejskiej*. Monografia 203, Kraków, 1996
- [10] Patoczka P., *„Ściany” i „Bramy” w krajobrazie*. Politechnika Krakowska, Kraków, 2000
- [11] Plapis W., *Niektóre zagadnienia kształtowania krajobrazu w nauczaniu projektowania architektonicznego*. Materiały i Studia Instytutu Podstawowych Problemów Planowania Przestrzennego. Politechnika Warszawska. PWN, Warszawa, 1967, s. 11
- [12] Wojtatowicz J., *Element szczególny i detal w architekturze krajobrazu*. Konferencja artystyczno-naukowa KRAJ-ART, Zakopane, 2011, s. 21

Strony internetowe

- [13] <http://www.wykop.pl/ramka/1243401/o-torze-wyscigow-konnych-na-sluzewcu-ciekawostki/> [dostęp: 7.12.2012]
- [14] http://warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,34889,10923598,Koniec_Wyscigow_Nazwa_toru_na_Sluzewcu_na_sprzedaz.html [dostęp: 7.12.2012]
- [15] <http://sulw2011.wordpress.com/archiwalne-zdjecia/tor-wyscigow-konnych-na-sluzewcu-ad-1997/tor-wyscigow-konnych-na-sluzewcu-ad-1997-cz-1/> [dostęp: 5.12.2012]
- [16] <http://sulw2011.wordpress.com/archiwalne-zdjecia/tor-wyscigow-konnych-na-sluzewcu-ad-1997/tor-wyscigow-konnych-na-sluzewcu-ad-1997-cz-2/> [dostęp: 5.12.2012]
- [17] <http://sulw2011.wordpress.com/archiwalne-zdjecia/tor-wyscigow-konnych-na-sluzewcu-ad-2002/> dostęp 5.12.2012
- [18] <http://sulw2011.wordpress.com/archiwalne-zdjecia/brain-damage-jam-2003/> [dostęp: 7.12.2012]

OSADNICTWO NA TERENACH ZALEWOWYCH WISŁY: CZ. II,
CMENTARZ EWANGELICKI Z XIX W. NA KĘPIE KIEŁPIŃSKIEJ

ANNA PLEWKA

Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa, ul. Krakowskie Przedmieście 5

Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania, Warszawa, ul. Wawelska 14

aniaplewka@poczta.onet.pl

SETTLEMENTS IN THE FLOODPLAIN OF THE VISTULA RIVER: PART TWO, THE 19TH CENTURY EVANGELICAL CEMETERY IN KĘPA KIEŁPIŃSKA

Abstract

The Evangelical cemetery in Kępa Kiełpińska mentioned in the title is a special element in the surroundings. It is one of the three cemeteries that survived in the area of Gmina Łomianki. The necropolis is situated among tall Canadian poplars typical of the neighborhood, near the Vistula embankment, a few kilometers away from the center of Łomianki. There are a few preserved gravestones which are taken care of by the owner of the plots surrounding the cemetery. This place is also closed for casual visitors, and very few people, including locals, know its history. The cemetery is a reminder of the German settlers residing here until the last world war.

Streszczenie

Elementem szczególnym w otoczeniu jest wspomniany w tytule cmentarz ewangelicki na Kępie Kiełpińskiej. Jest to jeden z trzech, jakie zachowały się na terenie gminy Łomianki. Nekropolia znajduje się w grupie charakterystycznych dla otoczenia wysokich topól kanadyjskich, nieopodal wału Wisły, kilka kilometrów od centrum Łomianek. Obecnie zachowało się kilka nagrobków, o które dba właściciel działek otaczających cmentarzyk. Miejsce to jest zamknięte dla przypadkowych odwiedzających, a jego historia jest mało znana, również miejscowej ludności. Cmentarz jest pamiątką po osadnikach niemieckich, zamieszkujących te ziemie do czasu ostatniej wojny.

Wieś Kępa Kiełpińska jest położona nad Wisłą, w powiecie warszawskim zachodnim, w województwie mazowieckim, kilkanaście kilometrów od centrum Warszawy. Granice wsi stanowią: od północy brzeg Wisły, od wschodu Łomianki Dolne, od południa wieś Kiełpin, a od zachodu wieś Dziekanów Polski. Kępa Kiełpińska, z początku Kolonia Kiełpińska założona została w 1803 r prawdopodobnie przez Fryderyka Pothsa, który sprowadził chłopów z rodzinnej Wirtembergii. Ziemie uważane wcześniej za nieużytki zostały zasiedlone przez kolonistów, których cechowała duża umiejętność gospodarowania ziemią znajdującą się na terenie okresowo zalewanym przez rzeki. Osadnicy otrzymywali grunty pod dzierżawę, które odpowiednio przystosowywali, wznosili domy.

Kilkaset lat temu życie Łomianek wyglądało nieco inaczej niż obecnie. Ewangelicy i katolicy żyli po sąsiedzku w dobrych relacjach, wyłączając sześćdziesięcioletni spór między dziedzicem dóbr a proboszczem parafii w Kiełpinie o niewielką część gruntu, który został zabrany proboszczowi na rzecz kolonistów¹. Gospodarstwa katolików, kościół parafialny św. Małgorzaty znajdowały się stosunkowo niedaleko Kępy Kiełpińskiej, przy dzisiejszej ul. Kościelna Droga, oraz dzisiejszej ul. Rolniczej. Ksiądz katolicki nierzadko pełnił funkcje urzędnika stanu cywilnego. Również pochówki osadników z początku odbywały się na cmentarzu katolickim w Kiełpinie. Działo się tak, gdyż osadnicy wyznania protestanckiego mieli dość daleko do swojej parafii w Nowym Dworze Mazowieckim.

Niewiele jest śladów po kolonistach niemieckich na Kępie Kiełpińskiej. Są przypuszczenia, że budowano gospodarstwa typu olęderskiego. Gdzieśgdzie można dostrzec podniesienie terenu, w otoczeniu starych wierzb, na którym budowano domostwa osadników. Obecnie można zauważyć, że współczesne budynki mieszkalne są zbudowane w miejsce starych, drewnianych na tych właśnie wzniesieniach. Inną cechą gospodarstw olęderskich był podział działek prostopadle do biegu rzeki, pasami. Widoczne jest to na zdjęciach lotniczych. Pamiątką po kolonistach są wierzby sadzone wzdłuż dróg i w otoczeniu gospodarstw, plecione płoty, wysokie topole, i groble. To elementy stanowiące tożsamość krajobrazu mazowieckiego. Największą groblą w tych rejonach była droga komunikacyjna pomiędzy Kępą Kiełpińską a Kiełpinem, dzisiejszą ul. Armii Poznań. Typowe gospodarstwo mieściło pod jednym dachem pomieszczenia mieszkalne i gospodarskie. Budynki były sytuowane odpowiednio do nurtu rzeki tak, aby w razie powodzi woda przepływała w odpowiedniej kolejności: izby mieszkalne, stodoła i obora. Na końcu woda zabierała obornik, który pozostawał na polach za sprawą plecionych płotów z witek wierzbowych, którymi obsadzano terpy². W razie wielkiego zalewu mieszkańcy wraz z dobytkiem znajdowali schronienie na strychu. Osadnicy z Kępy Kiełpińskiej zajmowali się m.in. uprawą drzew owocowych, wyplataniem koszy, hodowlą krów. Częste powo-

dzie, w tym dwie największe w 1844 i w 1924 r. zmusiły mieszkańców do zbudowania wału w latach trzydziestych XX w. i przy okazji przeniesienia kościoła parafialnego św. Małgorzaty z Kiełpina do Łomianek. Życie sąsiadującej wsi Kiełpin przeniosło się z dzisiejszej ul. Kościelna Droga na ul. Rolniczą. Skutkiem powodzi były ogromne zniszczenia. Pamiętam wspomnienia dalekiej, sędziwej ciotki mieszkającej wówczas na Kępie Kiełpińskiej. Powódź zastała ją tuż po zawarciu związku małżeńskiego, straciła dobytek wraz z podarunkami ślubnymi.

Istnieje przypuszczenie, że istniejący domek drewniany przy ul. Brzegowej w Łomiankach Dolnych [w bliskim sąsiedztwie Kępy Kiełpińskiej] wzniesiony został przez osadników. Usytuowany jest na tzw. terpie, czyli wzniesieniu. Takich wzniesień w okolicach Kępy Kiełpińskiej jest kilka. Są one luźno porzucane na pobliskich łąkach. Wspomniany domek, choć w bardzo słabym stanie technicznym jest nadal zamieszkiwany. W jego otoczeniu posadzono grupę krzewów i drzew iglastych, które wyglądają przypadkowo i sztucznie w tym środowisku. Domek nie jest typowym obiektem przypominającym np. domy menonickie. Jest to niewielki obiekt o małym kącie nachylenia dwóch połaci dachowych. Ściany zewnętrzne są połatane lub uszczelniane czarną papą, co bardziej przypomina prowizoryczny budynek rekreacyjny na działce niż obiekt mieszkalny. Mieszkające w nim osoby nie znają historii obiektu.

Obecnie teren Kępy jest zamieszkiwany głównie przez nowo przybyłych mieszkańców. Kilku z nich jest w posiadaniu stajni konnych, które są udostępniane turystom przez cały rok. Gospodarstw rolnych jest niewiele, a istniejące budynki są zamieszkiwane przez niektórych okresowo. Są również nieużytki i łąki. Zaledwie kilka rodzin na Kępie Kiełpińskiej mieszka tam przez cały rok. Rdzennych mieszkańców jest niewielu, m.in. rodzina Grygieleskich i Skarbków, którzy prawdopodobnie mieszkali po sąsiedzku do czasu II wojny światowej. Ich domy, choć przebudowane w okresie powojennym, również usytuowane są na wzniesieniu. Patrząc na stare mapy widzimy, że w miejscach tych wcześniej istniały już gospodarstwa. Koloniści opuścili swoje ziemie wraz z końcem II wojny światowej. Analizując przedwojenne plany wsi, sporządzone przed ostatnią wojną znajdujemy kilkadziesiąt luźno rozrzuconych gospodarstw. Wg rejestru dóbr Łomiankowskich, sporządzonego w 1862, Kolonię Kiełpin zamieszkiwało 35 osadników. Badacze tych terenów uważają, że koloniści nie zamieszkiwali okolic Kępy Kiełpińskiej zbyt długo, prawdopodobnie przez ok 140 lat. Wiadomo jest, że funkcjonowała lokalna szkoła i dom modlitw, jednak nie znamy ich lokalizacji. Częste powodzie prawdopodobnie zniszczyły budynki przez nich wzniesione.

Warto spojrzeć na dwie mapy pochodzące z 1940 i 1992 r., na których nekropolia jest zaznaczona na planie. Do referatu dodatkowo zakreślona okręgiem.

Cmentarz na Kępie Kiełpińskiej jest szczególnym elementem w otoczeniu. Jest on jedyną istniejącą pamiątką po kolonistach niemieckich i śladem funkcjonowania odmiennej kulturowo społeczności w XIX i na początku XX w. Cmentarz jest jednym z trzech cmentarzy ewangelickich, które znajdują się na terenie Łomianek. Największy w Dziekanowie Leśnym jest bardzo zdewastowany, podobnie mniejszy znajdujący się w Łomiankach przy ul. Szpitalnej w Dąbrowie Zachodniej. W 1998 roku działka sąsiadująca, a właściwie otaczająca cmentarz na Kępie Kiełpińskiej przy ul. 6 Pułku Piechoty została zakupiona przez prywatnego inwestora – rodzinę wielopokoleniową, mieszkańców napływowych, katolików. Nekropolia otoczona jest gruntem prywatnym i dzięki trosce właścicieli tego gruntu nie ma postępującej dewastacji cmentarza. W porozumieniu z lokalnymi władzami ogrodzono teren cmentarza wraz z działką prywatną. Na taką decyzję wpłynęła trudna lokalizacja cmentarza względem całości gruntu.

Właściciele udostępniają cmentarz zwiedzającym, otwarcie opowiadają o zmianach w ostatnich latach na tym terenie. Przez kilkanaście lat nie zanotowano wśród zwiedzających potomków kolonistów, ale należy dodać, że zainteresowanych losem cmentarza nie było wielu. Z zasłyszanych opowieści można snuć przypuszczenia, że po II wojnie światowej przeprowadzono kilka ekshumacji. W 2000 r. ówczesny burmistrz rozważał przeniesienie płyt nagrobnych na podobny cmentarz w Dziekanowie Leśnym. Ostatecznie wszystko zostało na swoim miejscu. Sam cmentarz nie ulega degradacji, odkąd jest pod opieką właścicieli sąsiedniej działki. Zachowało się kilka płyt z inskrypcjami, a inne leżą bezładnie, częściowo zdewastowane. Tylko na tym cmentarzu pozostały fragmenty marmurowych nagrobków, pozostałe nekropolie Gminy Łomianki zostały z nich ograbione. Teren w otoczeniu został oczyszczony przez właścicieli z chwastów i śmieci oraz wykarczowany. Wcześniej był miejscem odwiedzin narkomanów i bezdomnych. Jego stan obecny jest dobry, choć kilka grobów jest anonimowych. Zastanawia, dlaczego nie ma zainteresowania odwiedzających potomków kolonistów niemieckich. Być może nie było wśród kolonistów dużego przywiązania do pamięci o nekropoliach. W okresie powojennym, na skutek doznanych szkód w czasie okupacji lokalna ludność miała dużo uprzedzeń do obywateli pochodzenia niemieckiego. Prawdopodobnie wzajemna niechęć nie dawała możliwości powrotu na „rodzinną ziemię”. Jest jeszcze możliwość inna: zakładając, że mieszkańcami Kępy Kiełpińskiej byli menonici – byli oni niezwykle mobilni. Wielu z nich emigrowało dalej na wschód, np. w okolice Irkucka.

Osobną sprawą jest znalezisko nad Wisłą, czyli porzucone płyty nagrobne w okolicach przeprawy promowej w Burakowie. We wrześniu 2011 roku, zauważono kilka porzuconych płyt granitowych, porzrzucanych w nieładzie obok gruzu, a wszystko prawdopodobnie po to, by umocnić nabrzeże rzeki. Fragmenty tablic granitowych z bardzo zniszczonymi inskrypcjami zostały niedługo potem

przeniesione na cmentarz ewangelicki w Łomiankach, przy ul. Szpitalnej przez pana Andrzeja Weigle, mieszkańca gminy Łomianki i kuratora Parafii Ewangelicko-Augsburskiej Świętej Trójcy w Warszawie. Tam też leżą obecnie. Zagadką jest, dlaczego wspomniane płyty znalazły się nad Wisłą. Nie dowiemy się, z jakiego cmentarza zostały usunięte. Lokalna społeczność ma coraz to większą wiedzę o historii tych terenów. Zmienia się nastawienie do osadników niemieckich zamieszkujących te ziemie przed wiekiem. Dowodem będzie złożenie innej i nieznanej dotąd tablicy nagrobnej przez anonimowego kolekcjonera na tymże cmentarzu.

Warto dodać, że od kilkunastu lat istnieje rezerwat Ławice Kępińskie. Został założony wzdłuż koryta Wisły na granicy gmin: Łomianki, Warszawa i Jabłonna. W rezerwacie są zaznaczone pomniki przyrody: stare wierzby, sokory i wierzby kanadyjskie.

Podsumowanie

W ostatnich latach sukcesywnie wzrasta zainteresowanie mieszkańców historią Łomianek. Przed dekadą niewiele osób miało świadomość istnienia wspomnianych nekropolii, a inni zapomnieli o pozostałościach po kolonistach niemieckich. Cmentarze ewangelickie na terenie gminy Łomianki stanowią element szczególny w otoczeniu. Nieznane lub zapomniane były również dzieje lokalnej społeczności, zróżnicowanej kulturowo i żyjącej po sąsiedzku przed II wojną światową. Będąc mieszkanką gminy, od lat zbieram informacje związane z życiem mieszkańców z przełomu XIX i XX w. Miałam okazję ukazać efekt tych poszukiwań w formie kilku wystaw monochromatycznych fotografii przedstawiających okoliczne cmentarze. W innych wsiach położonych nad Wisłą możemy zlokalizować wiele cmentarzy o podobnej historii, np. Gnieniewice, Wilków, Secymin. Nekropolie są zazwyczaj w złym stanie i z małymi wyjątkami nie ma zainteresowania ich ocaleniem. Jednak w gminie Łomianki od roku 2012, dzięki inicjatywie lokalnego stowarzyszenia poczynione zostały kroki, aby uporządkować i ocalić przed zniszczeniem nekropolie znajdujące się na tym terenie. Efekty są widoczne już dziś.

Spis pochowanych kolonistów sporządzony na podstawie zachowanych inskrypcji z cmentarza na Kępie Kiełpińskiej.

Imię i nazwisko	Data urodzenia	Data śmierci	Wiek zmarłego
Heinrich Gahr	17 października 1856	3 maja 1895	–
Karolina Gahr	20 stycznia 1863	18 maja 1935	–
Hulda Meister	–	22 listopada 1941	40 lat
Jakub Neumaman	10 kwietnia 1849	3 kwietnia 1910	61 lat
Cztery nagrobki anonimowe	–	–	–



Ryc. 1. Źródło: Archiwum Map Wojskowych Instytutu Geograficznego 1919 -39,

http://www.mapywig.org/m/wig25k/German/P39-S32-D_Jablonna_Legjonowo_1940.jpg



Ryc. 2. Źródło: fragment mapy z 1992 roku, N-34-126-D-C-4, (Kępa Kiepińska),

skala 1:10 000, Główny Geodeta Kraju



Fot. 1. Odczytujemy inskrypcję sporządzoną w języku niemieckim dotyczącą fundatorki pomnika: *Ten pomnik postawiłam ja wdowa Anna Neumann urodzona Scherling dla mojego kochanego zmarłego męża* (fot. A. Plewka)



Fot. 2. Dobrze zachowana płyta z inskrypcją na grobie Karoliny i Heinricha Gahr: *Tu spoczywają w pokoju Karolina Gahr ur. 20 stycznia 1863, zm. 18 marca 1935, Heinrich Gahr ur. 17 października 1856, zm. 03 maja 1895, Kochani rodzice i małżonkowie, spoczywają w błogim spokoju w tym grobie, na zawsze połączeni (?), Kępa Kiełpińska* (fot. A. Plewka)



Fot. 3 i 4. Fragmenty zniszczonego nagrobka. Widoczna lapidarna inskrypcja, prawdopodobnie rekonstrukcja wykonana na miejscu zdewastowanej płyty nagrobka (fot. A. Plewka) Fot. 5 i 6. Fragmenty zdewastowanych grobów osób anonimowych (fot. A. Plewka)



Fot. 5 i 6. Fragmenty zdewastowanych grobów osób anonimowych (fot. A. Plewka)



Fot. 7. W okresie zimowym częstymi gośćmi nadwiślańskiego brzegu Wisły są łabędzie. Ptaki wpisały się na stałe w krajobraz Kępy Kiełpińskiej. Nazwa pobliskiej wsi Kiełpin pochodzi wg historyka Ewy Pustoła-Kozłowskiej od słowa Kiełb, czyli w staropolskim języku łabędź, Kępa Kiełpińska 2011 r. (fot. A. Plewka)



Fot. 8. Fotografia wykonana została podczas wiosennego wylewu Wisły w 2004 r. Rzeka w tym miejscu osiągnęła wysoki poziom również w 1997 r. i 2010 r. Kępa Kiełpińska (fot. A. Plewka)



Fot. 9. Grupa najstarszych drzew nad brzegiem Wisły: Olchy czarne (sokory) i olchy kanadyjskie, mglisty październikowy poranek na Kępie Kiełpińskiej w 2006 r. (fot. A. Plewka)



Fot. 10. Brzeg Wisły, widok na pobliską wyspę, Kępa Kiełpińska 2005. (fot. A. Plewka)



Fot. 11. Nagrobek mieszkańca Kępy Kiełpińskiej
Jakuba Neumana ur. 10.04.1849, zm. 03.04.1910,
w wieku 61 lat
(fot. A. Plewka)



Fot. 12. Stary domek stojący przy ul. Brzegowej
na Kępie Kiełpińskiej. Z pewnej odległości widać,
ze jest on usytuowany na wzniesieniu usypanym
przez kolonistów, 2011
(fot. A. Plewka)



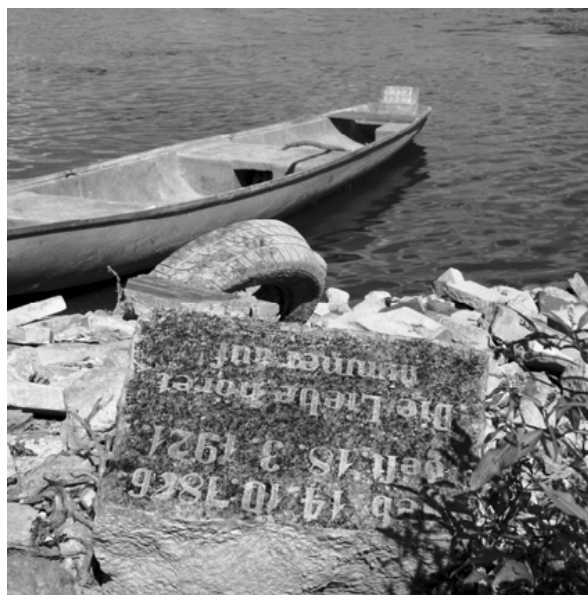
Fot. 13. Wzniesienie, tzw. terpa, na której przypuszczalnie istniał w grupie drzew dom kolonistów niemieckich. Takich miejsc jest kilka na łąkach Kępy Kiełpińskiej. Na innych stoją domy współcześnie budowane, 2013 r. (fot. A. Plewka)



Fot. 14. Stare wierzby posadzone prawdopodobnie jeszcze przez osadników wzdłuż grobli, czyli dzisiejszej ul. Armii Poznań, jadąc w stronę Kępy Kiełpińskiej, 2013 r. (fot. A. Plewka)



Fot. 15. Destrukt płyty nagrobnej użytej do umocnienia brzegu Wisły w okolicach przeprawy promowej w Burakowie (wrzesień 2011). Po złożeniu razem z drugim fragmentem płyty, domyślamy się, że zachowany fragment upamiętnia dwie osoby o nazwisku Treptow, jedną zmarłą w 1939 r. i drugą 26.6.1940. Płyty przeniesione na cmentarz w Dąbrowie Zachodniej (fot. A. Plewka)



Fot. 16. Destrukt płyty nagrobnej użytej do umocnienia brzegu Wisły w okolicach przeprawy promowej w Burakowie (wrzesień 2011). Fragment zachowanej inskrypcji: ur. 14.10.1876, zm. 18.3.1921, Miłość jest wieczna. Płyta przeniesiona na cmentarz w Dąbrowie Zachodniej (fot. A. Plewka)



Fot. 17. Dawna grobla zbudowana przez kolonistów, dzisiaj ul. Armii Poznań, widok w kierunku Kiełpina, 2013 r. (fot. A. Plewka)



Fot. 18. Wspaniały okaz olchy czarnej (sokory) znajdującej się w grupie drzew tego samego gatunku nad brzegiem Wisły, Kępa Kiełpińska 2006 r. (fot. A. Plewka)

Przypisy

- ¹ Pustoła-Kozłowska E., Konopka M., Pacuski K., Urbaniak P.: *Dawne Łomianki*. Wydawnictwo Drograf, Łomianki 2005, s. 111.
- ² Wywiad z Jerzym Szałyginem, dostęp 14.03.2013 <http://m.warszawa.gazeta.pl/warszawa/1,106541,11575145.html>

Bibliografia:

- [1] Kaniewska Maria: *Mennonici*, „Spotkania z Zabytkami”, nr.9, Warszawa 2003.
- [2] Kalwarczyk G.Ks.: *Dekanat kampinoski w archidiecezji warszawskiej*. Warszawa 2000.
- [3] Pustoła-Kozłowska E., Konopka M., Pacuski K., Urbaniak P.: *Dawne Łomianki*. Wydawnictwo Drograf, Łomianki 2005.
- [4] Pustoła-Kozłowska E.: *Spacerownik po Łomiankach*, Wydawca Gmina Łomianki, 2009
- [5] Skrok Z.: *Na tropach archeologicznych tajemnic Mazowsza*. Wydawnictwo Stanisław Kryciński.
- [6] Szałygin, J.: *Katalog zabytków osadnictwa holenderskiego na Mazowszu.*, DiG Wydawnictwo, Warszawa 2004.
- [7] Wołosz A.: *Parafia św. Małgorzaty w Kiełpinie i Łomiankach*. Wydawnictwo Mighty Got, Łomianki 2011.

SCHODY HISZPAŃSKIE W RZYMIE JAKO ELEMENT SZCZEGÓLNY WPŁYWAJĄCY NA TOŻSAMOŚĆ MIEJSCA

EMILIA POMIANKIEWICZ, LIDIA OZIMKOWSKA
Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania, Warszawa ul. Wawelska 14
e.pomiankiewicz@gmail.com, l.ozimkowska@gmail.com

THE SPANISH STEPS IN ROME AS A PARTICULAR ELEMENT OF SPACE THAT SHAPES THE PLACE'S IDENTITY

Abstract

This article discusses the Spanish Steps in Rome as a particular element that contributes to the place's identity. The Spanish Steps are among the most important and popular historic sights of the Eternal City. They are an example of permanent space that conditions the local community's habits and customs, as well as a place where *sacrum* and *profanum* interact with each other. The Spanish Steps - a connecting area which leads to the Trinità dei Monti Church – are the central feature of the Spanish Square. The architect's precision and ingenuity ensured that the structure harmonizes with the surroundings, which makes it a unique architectural gem. The article also examines the Spanish Steps in terms of a tourist attraction, a meeting point of the city's bohemia, and a popular place for holding happening performances. As shown in the present analysis, the Spanish Steps can be positively classified as a particular element of space.

Streszczenie

W niniejszym artykule rozpatrzono przestrzeń Schodów Hiszpańskich w Rzymie w kategorii elementu szczególnego współtworzącego tożsamość miejsca. Schody Hiszpańskie należą do grupy największych i najpopularniejszych zabytków Wiecznego Miasta. Są przestrzenią trwałą determinującą konkretne zachowania społeczności oraz miejscem korelacji strefy *sacrum* i *profanum*. Poprzez swoje usytuowanie stają się centrum placu Hiszpańskiego, łącznikiem prowadzącym do kościoła Świętej Trójcy. Dzięki precyzji i geniuszowi architekta konstrukcja idealnie dopasowuje się do otoczenia, a tym samym staje się miejscem wyjątkowym. W artykule przedstawiono również przestrzeń Schodów Hiszpańskich w aspekcie atrakcji turystycznej, miejsca spotkań bohemy rzymskiej oraz miejsca urządzania licznych happeningów. Przeprowadzona analiza wskazuje, iż bez wątpienia Schody Hiszpańskie są elementem szczególnym w otoczeniu.

WSTĘP

*„Był w Rzymie plac (Piazza di Spagna) zamknięty z jednej strony stokiem wzgórza,
Czy skarpy, na którym przebiegała ukośnie ulica.
Przy ulicy stał kościół.
Tak to zapewne niegdyś wyglądało.” [4]*

Życie człowieka od początku do końca toczy się w przestrzeni. Człowiek każdego dnia lawiruje i styka się z różnymi rodzajami przestrzeni, prywatnej bądź publicznej, co często koreluje z różnego rodzaju odczuciami, zachowaniami i emocjami. Jak pisał Norbert Leśniewski (1997, s. 51): *Są miasta, które przyciągają. Miasta, które roztaczają wokół siebie niepowtarzalny urok, porażają swą różnorodnością i bogactwem architektury, zapierają dech w piersi niezwykłością historii.* Miasta takie zachwycają i sprawiają, że chętnie się do nich przyjeżdża, a odkrywanie i poznawanie wzbudza szereg pozytywnych emocji. Fenomen miejsca przyciąga. Bez wątpienia, miastem takim wraz z bezcennymi zabytkami oraz niepowtarzalną atmosferą jest Rzym, kolebka naszej cywilizacji.

Celem niniejszych rozważań jest ukazanie wielowymiarowości, różnorodności, a także wyjątkowości miejsca. Zakres pracy obejmuje Schody Hiszpańskie w Rzymie, ich znaczenie dawniej i dziś, wpływ na tożsamość miejsca oraz kształtowanie relacji człowiek–przestrzeń.

SCHODY HISZPAŃSKIE JAKO PRZESTRZEŃ TRWAŁA DETERMINUJĄCA KONKRETNE ZACHOWANIA SPOŁECZNOŚCI

Schody Hiszpańskie (jedne z najdłuższych i najszerzych schodów w Europie)¹ znajdują się przy placu Hiszpańskim w centrum Rzymu, na terenie dawnych Pól Marsowych. Schody leżą u podnóża barokowego kościoła Trinità dei Monti – kościoła Świętej Trójcy, proj. Carlo Maderno (fot. 1).

Plac Hiszpański od wieków był miejscem wyjątkowym o charakterze międzynarodowym, które przyciągało ludzi różnych sfer i klas społecznych, zarówno artystów, turystów, jak i dyplomatów (Hiszpanię, która miała swoją oficjalną siedzibę w postaci ambasady, oraz Francję, która była umownym patronem kościoła Świętej Trójcy). Stąd też fundatorem Schodów był francuski dyplomata Etienne Guéffier, który w swoim testamencie przeznaczył pewną sumę pieniędzy na wybudowanie schodów [8]. Do realizacji pomysłu budowy schodów rękę przyłożył papież Innocenty XIII. Celem konstrukcji było zakrycie błotnistej zbrocza między kościołem oraz pałacem Palazzo Monaldeschi – siedzibą ambasady Hiszpanii przy Stolicy Apostolskiej (obecnie znajduje się tu Misja Hiszpańska przy Watykanie), stąd nazwa: Schody Hiszpańskie. Jak ocenia A. Ravaglioli (1995, s. 21) *La formazione della piazza di Spagna presenta la singolarità di combinare spontaneismo e programma. La sua forma irregolare, con una strozzatura al centro, la sua divisione in due parti (...) il suo elemento di maggiore interesse non compreso nella piazza stessa, ma dislocato fuori di essa e apostato in alto (...) tutto questo ne fa qualcosa di estremamente originale.* (Formacja Placu Hiszpańskiego przedstawia jednolitość połączenia spontaniczności i uporządkowania. Poprzez swoją nieregularną formę, ze zwężeniem w centrum, podziałem na dwie części oraz z elementem najbardziej interesującym, zawartym nie w samym placu, ale ulokowanym poza nim i przesuniętym do góry, wszystko to czyni ją niezwykle oryginalną – tłum. E. Pomiankiewicz).

Pierwszą ideą budowy schodów było stworzenie projektu przez architekta Alessandro Specchi, który skonstruował schody portu Ripetta nad Tybrem [7], usytuowanego w linii prostej od placu Hiszpańskiego. Sugerowano, iż schody prowadzące do kościoła Trinità dei Monti mogłyby być idealnym przedłużeniem tych znad Tybru. Jednakże projekt ten nie został zrealizowany. W konkursie zwyciężył projekt wykonany przez architekta Francesco de Sanctis, cenionego przez papieża oraz wzbudzającego respekt w społeczeństwie francuskim. Uważa się jednak, że Schody Hiszpańskie są efektem pracy dwóch architektów, tak Alessandra Specchi, jak i Francesca de Sanctis (który wiele rysunków i szkiców zawdzięczał swojemu konkurentowi). Mimo to ostateczne rozwiązanie oraz opracowanie docelowego projektu przypisuje się architektowi Francescowi de Sanctis [8]. Ewidენტna wrażliwość architekta pozwoliła na stworzenie idealnego projektu, pozbawionego zbytniego racjonalizmu, koncepcji otwartej na miękkie i subtelne gry linii. Dlatego też konstrukcja doskonale harmonizuje i współgra

z otoczeniem, a jednocześnie jest widoczna z dalekiej perspektywy (fot. 2, 3). Głównym założeniem architekta było stworzenie przestrzeni otwartej i odkrytej ze wszystkich stron. Wynikało to ze względów porządku publicznego, starano się uniknąć tworzenia przestrzeni, które mogłyby się stać potencjalnie niebezpieczne. Prawdziwy geniusz konstrukcji schodów ukryty był już w zamyśle projektanta, który chciał stworzyć nie tylko przestrzeń ruchu, służącą do przechodzenia, wspinania się, bądź mijania, ale także przeznaczoną do zatrzymania się, podziwiania zarówno budowli, jak i otoczenia. Główną zaletą schodów oraz wartością techniczną ich konstrukcji jest połączenie elementów asymetrycznych, nieregularnych i niejednorodnych z nietypową precyzją i subtelnością. Architekt uzyskał niezwykle efekt iluzjonistyczny, który zaobserwować można poprzez wspinanie się na konstrukcję oraz zatrzymywanie na jej elementach wklęsłych i wypukłych. Rozwiązanie perspektywiczne zaprojektowane przez Francesca de Sanctis zmusza obserwatora do zatrzymania się raz na jednym, raz na drugim poziomie za każdym razem z inną perspektywą [14]. Schody Hiszpańskie charakteryzują się również dużą alegorią, na pierwszy rzut oka pozornie niedostrzegalną. Subtelnie przyozdobiona balustrada u wejścia na schody w swej ornamentyce odwołuje się do dwóch symboli, lili – znaku królów francuskich, oraz orła – symbolu rzymskiego rodu Conti, z którego wywodził się papież Innocenty XIII. Także swoją architekturą schody nawiązują do nazwy kościoła Świętej Trójcy, bowiem ich stopnie tworzą trzy biegi łączące trzy poziomy. Składają się z trzech ramp, podzielonych na trzy biegi centralne. Każda z trzech ramp w swoim biegu jest podzielona na trzy mniejsze części, z których każda składa się z 13 stopni.

Schody Hiszpańskie są przestrzenią publiczną oraz miejscem codziennej działalności i aktywności człowieka. Jak pisał Edward T. Hall (2005, s. 169) *Tworzenie przestrzeni trwałej jest jednym ze sposobów organizowania działalności indywidualnej i grupowej. (...) Budowle są jednym z przejawów wzorców przestrzeni trwałej*. Imponujące swą wielkością (138 stopni) i usytuowaniem schody przyciągają przechodniów. Zorganizowanie ich przestrzeni jako punktu widokowego na cały plac Hiszpański i via dei Condotti modeluje konkretne zachowania ludzi – schody zachęcają do zatrzymania się, do tego aby na stopniach i rozległych spocznikach przysiąść i oddać się refleksji. Wytwarza się w ten sposób więź pomiędzy miejscem a społecznością z nim obcującą. Jako jeden ze słynniejszych zabytków Rzymu Schody Hiszpańskie są miejscem wzbudzającym przeżycia estetyczne oraz emocje wyższe. Człowiek bowiem doznaje pewnego rodzaju nobilitacji. Plac, miejsce centralne, zwieńczenie kilku znaczących w mieście ulic² znajduje się nieopodal najgłośniejszej i najbardziej ruchliwej ulicy miasta, via del Corso, jest również elementem scalającym. Zawsze pełen turystów i przechodniów, tętni pełnią życia o każdej porze roku, a wraz z nim, pełne ożywienia są Schody Hiszpańskie. Ważnym aspektem jest również próba określenia czasoprzestrzeni omawianego miejsca. Jak pisze M. Ostrowska (1991, s. 35) *Zetknięcie się z zabytkami, historią budzi odczucie podziwu, zadumy*.

Oprócz bezpośredniego sąsiedztwa z kościołem w najbliższym otoczeniu znajdują się inne zabytki. Budynki usytuowane wokół placu i schodów wskazują, że charakter tej przestrzeni powinien być zarówno miejski, jak i monumentalny. Patrząc w górę schodów po ich prawej stronie mieści się, obecnie przekształcony w muzeum, dom, w którym do śmierci w 1821 r. mieszkał angielski poeta romantyczny John Keats. Po przeciwnej stronie znajduje się legendarna herbaciarnia Babbington's, która od 1896 roku obsługuje turystów (fot. 4). Na szczycie schodów, przed wejściem do kościoła, znajduje się piękny taras z egipskim obeliskiem pochodzącym z ogrodów Sallusta, ustawionym z polecenia papieża Piusa VI w 1789 roku, który oddziela Schody Hiszpańskie od kościoła (fot. 5). Tuż obok placu Hiszpańskiego znajduje się kolumna Niepokalanego Poczęcia usytuowana na sąsiednim placu – Piazza Mignanelli, zrealizowana na podstawie projektu architekta Luigi Poletti za papieża Piusa IX. Od 8 grudnia 1923, każdego roku odbywa się przy kolumnie uroczystość ofiarowania wieńca, od 1953 roku w uroczystościach bierze udział papież. Kolumna znajduje się naprzeciwko siedziby ambasady hiszpańskiej (fot. 6).

U podnóża Schodów widnieje fontanna della Barcaccia w postaci repliki łódki rybackiej, zaprojektowana przez Pietra Berniniego na życzenie papieża Urbana VIII, która upamiętnia wielką powódź, jaka nawiedziła Wieczne Miasto w roku 1598.

SCHODY HISZPAŃSKIE JAKO PRZESTRZEŃ NIEJEDNORODNA (PRZESTRZEŃ STYKANIA SIĘ SFERY SACRUM I PROFANUM)

Jak pisał M. Eliade (2005, s. 149) *przestrzeń nie jest jednorodna; są w niej rozdarcia, pęknięcia: są fragmenty przestrzeni jakościowo różne od innych*. Odnosząc to spostrzeżenie do przestrzeni Schodów Hiszpańskich, warto rozpatrywać ich przestrzeń w kategorii miejsca zarówno świeckiego, jak i świętego, obszaru sacrum.

2.1. Schody Hiszpańskie jako *axis mundi* – schody prowadzące do miejsca świętego, połączenie nieba i ziemi

Nierzadko znajdując się w przestrzeni Schodów Hiszpańskich można stwierdzić: „Jestem pośrodku świata”. Patrząc na rozciągające się u podnóża Schodów zatłoczone ulice odnosi się wrażenie bycia gdzieś ponad tym, co przyziemne, zwykłe. Poprzez hierofanię, a więc połączenie tego, co *sacrum* i *profanum*, dokonuje się tutaj przeskok pomiędzy poziomami. Według Eliade'a (2005 s. 155), dzięki hierofanii: *Umożliwiona została łączność między trzema poziomami kosmicznymi: ziemią, niebem, regionami dolnymi. (...) wyraża się niekiedy przez obraz wszechświatowej kolumny axis mundi, która zarazem łączy i podtrzymuje niebo i ziemię, a której podstawa zanurzona jest w dolnym*

świecie. Schody Hiszpańskie są elementem wyróżniającym się z otoczenia, prowadzącym ku górze, do kościoła, a więc miejsca kultu religijnego, obszaru świętego, a przez to stają się pewnego rodzaju łącznikiem przenikniętym pierwiastkiem sacrum. Odnosząc te spostrzeżenia do rozważań Eliade, należałoby przyjąć, iż owe schody są drabiną łączącą to, co ziemskie i to, co boskie, a tym samym stają się *axis mundi*, osią świata. Bez wątplenia dochodzi tutaj do koegzystencji tego, co święte i świeckie. Tuż nad schodami, przed wejściem do kościoła znajduje się obelisk, który również jest symbolem połączenia strefy ziemskiej i niebiańskiej. Corocznie 8 grudnia strażacy składają pod kolumną wieniec z kwiatów, w ceremonii uczestniczy również papież [15].

2.2. Schody Hiszpańskie jako miejsce unifikujące różne społeczności

Są w przestrzeni obszary, w których człowiek chętnie spędza czas, inne przyciągają mniej. Są miejsca emanujące i wyróżniające się, w których tkwi silny duch miejsca, a wyjątkowa atmosfera staje się czymś niezwykle realnym. Do takich miejsc należą Schody Hiszpańskie w Rzymie. Można wymienić wiele funkcji, które spełniają. Prócz podstawowej – komunikacyjnej, są atrakcją turystyczną, miejscem spotkań bohemy rzymskiej, a także wykorzystywane, jako podium teatralne są miejscem licznych happeningów. Funkcje te wynikają między innymi z topografii miasta.

a) Schody Hiszpańskie jako atrakcja turystyczna

Schody Hiszpańskie zaliczane są do głównych zabytków Wiecznego Miasta i znajdują się na mapie obiektów „koniecznych do zobaczenia”. Ten fakt potwierdza analiza ofert biur podróży. Na 18 biur podróży³, które organizują wycieczki z Polski do Włoch lub Rzymu, wszystkie, bez wyjątku, mają w swoim programie Schody Hiszpańskie. Ponadto w ofercie większości biur są one odwiedzane już pierwszego bądź drugiego dnia pobytu w Rzymie. Można zaryzykować twierdzenie, iż nie istnieje agencja turystyczna, która mając w ofercie wycieczkę, zarówno objazdową po Włoszech, jak i docelową po Rzymie, nie miałaby w programie zwiedzania Schodów Hiszpańskich. Można je zatem określić mianem obiektu szczególnego. Swoją wyjątkowością przyciągają zarówno przeciętnych turystów Wiecznego Miasta, jak i tych bardziej wyrafinowanych. Cieszą się także zainteresowaniem wśród samych rzymian, są najpopularniejszym miejscem spotkań rzymskiej młodzieży, a usłyszeć tam można wszystkie języki świata. Jak pisze A. Ravaglioli (1995, s. 21) *La spettacolarità della piazza ha prevalso non solamente sull'innegabile funzione di transito, ma ha anche influenzato il carattere della sua funzione di luogo di ritrovo e di commercio*. (Spektakularność placu przeważała nie tylko w postaci niezaprzeczalnej funkcji ruchu, ale także zdecydowała o charakterze tego miejsca jako miejsca do spotkań i handlu – tłum. E. Pomiankiewicz). Po dziś dzień jest to główne centrum francuskiego życia kulturalnego i religijnego w Rzymie.

b) Schody Hiszpańskie jako miejsce spotkań bohemy rzymskiej

Od wielu pokoleń plac Hiszpański jest miejscem spotkań, gdzie artyści uliczni prezentują swoje dzieła. Wieczorami i w nocy jest to ulubiony punkt imprez. Ludzie spotykają się, siedzą na schodach i napawają pięknem Wiecznego Miasta. Nie da się przejść obojętnie i nie zauważyć turystów wczytujących się w przewodniki po Rzymie. Nie można nie zauważyć ludzi relaksujących się na stopniach Schodów Hiszpańskich (fot. 7, 8). Często można zaobserwować grupki zarówno młodzieży, jak i osób starszych integrujące się we wspólnym śpiewie przy dźwiękach gitary i kroplach wina. Nierzadko usłyszeć można wszystkie największe przeboje muzyki światowej. Schody zawsze pełne odwiedzających, właściwie nigdy nie świecą pustkami – czy to w ciągu dnia, czy w nocy tłumnie gromadzą się na nich turyści napawający się pięknem Rzymu. Nie brakuje tutaj także licznie przybywających dynamicznych Hiszpanów, którzy unifikują się z nazwą placu i dumnie wyśpiewują hymn swojego państwa energicznie wymachując przy tym flagami (fot. 9, 10). Schody są miejscem wyjątkowym emanującym duchem beztroski i spokojnego urlopowania. Jak podkreśla A. Ravaglioli (1995, s. 21) *Infatti, dire pizza di Spagna significa evocare un'atmosfera di spensieratezza e di vacanza, quale ci è stata tramandata dai descrittori del luogo e dagli scrittori di memoire di viaggio*. (Rzeczywiście wypowiedzieć nazwę plac Hiszpański, to znaczy przywołać atmosferę beztroską i wakacyjną, która to była tutaj przekazywana przez opisujących to miejsce oraz przez pisarzy wspomnień z podróży – tłum. E. Pomiankiewicz).

c) Schody Hiszpańskie jako miejsce urządzania licznych happeningów

Schody Hiszpańskie, poprzez swoją wyjątkową konstrukcję i usytuowanie, są idealnym miejscem do organizowania różnych przedstawień teatralnych. Odbywają się tu także cykliczne imprezy okolicznościowe. Każdego roku mają miejsce pokazy mody najdroższych i najświetniejszych projektantów, którzy mają swoje sklepy przy biegnącej na wprost od schodów *via dei Condotti*⁴ (fot. 11, 12). Wiosną stopnie i balustrady pokrywane są dywanem kwiatów. Od 25 kwietnia odbywa się bowiem tutaj festiwal kwiatów (fot. 13, 14). Jednym z ciekawszych happeningów, jaki miał miejsce na Schodach Hiszpańskich, było zrzucenie pół miliona kolorowych piłeczek w dół schodów w styczniu 2008 roku (fot. 15, 16). Autorem wydarzenia był Graziano Cecchini, aktywista i artysta włoski. Każdego roku w grudniu, w okresie świąt Bożego Narodzenia, na tarasie schodów ustawiana jest szopka bożonarodzeniowa. Przestrzeń Schodów Hiszpańskich jest także miejscem, w którym nakręcono kilka słynnych filmów, m.in. epizod z filmu „Rzymskie wakacje” Williama Wylera (1953), „Dziewczęta z placu Hiszpańskiego” Luciana Emmera (1952) i „Rzymska opowieść” Bernarda Bertolucciego (1998).

Podsumowanie i wnioski

Schody Hiszpańskie wraz z placem Hiszpańskim są bezsprzecznie elementem szczególnym przestrzeni. Jako efekt mistrzowskiej pracy architekta Francesca de Sanctis wpisują się w poczet najważniejszych zabytków Rzymu. Jako centralny punkt turystyczny zaliczają się do grupy zabytków Wiecznego Miasta najczęściej i najchętniej odwiedzanych przez turystów. Poprzez usytuowanie w przestrzeni, u podnóża kościoła Świętej Trójcy, na osi szlaków turystycznych oraz w pobliżu pozostałych zabytków (fontanna, kolumna Niepokalanego Poczęcia) schody stają się łącznikiem pomiędzy niebem a ziemią. Są przez to również miejscem splatania się i wzajemnych korelacji przestrzeni *sacrum* i *profanum*, a więc przestrzenią niejednorodną. To tutaj, przy Schodach Hiszpańskich, spotykają się ludzie z całego świata. Do tego miejsca corocznie 8 grudnia przybywa papież. Schody Hiszpańskie współtworzą wyjątkową tożsamość miejsca, często ustanawianą i podkreślaną zachowaniem przebywających w ich przestrzeni ludzi. To nie tylko centralne miejsce spotkań, ale także terytorium bohemy artystycznej oraz punkt ulubiony przez reżyserów filmów o Rzymie. Dochodzi tu zatem do wzajemnego kształtowania się relacji człowiek – przestrzeń poprzez odczuwanie nietypowego ducha miejsca.

Nie ulega wątpliwości, że Schody Hiszpańskie oraz ich otoczenie, pomimo wciąż niedostatecznej obserwacji i analizy miejsca, zasługują na miano miejsca wyjątkowego i unikatowego.

Przypisy

¹ Najdłuższe, liczące obecnie 192 stopnie są Schody Potiomkinowskie w Odessie

² Od placu odchodzi jedna z najbardziej znanych ulic Rzymu – *via dei Condotti* z ekskluzywnymi butikami największych projektantów ze świata mody. Tu również pod numerem 86 mieści się *Caffe' Greco*, kawiarnia działająca bez przerwy od 1760 roku. Niegdyś skupiała się tu cała śmietanka Rzymu: artyści, pisarze. Do grona odwiedzających należeli m.in.: Stendhal, Goethe, Bertel Thorvaldsen, Mariano Fortuny, Byron, Franz Liszt, Keats, Henrik Ibsen, Hans Christian Andersen, Felix Mendelssohn i Adam Mickiewicz. Nieopodal znajduje się *Via Frattina* – elegancka i często uczęszczana przez sławne osobistości uliczka, oraz *via del Babuino* – znana z licznych prywatnych galerii.
(<http://rzym.pl/137.html>)

³ *Active Travel, Alfa Star, Almatour, Biuro Podróży Panorama, Buksa Travel, Delta Travel, FanClub Biuro Podróży, Iliada, Index, Itaka, Lido, LogosTour, Orlando Travel, Przyskarpie.pl, Rainbow Tours, Sigma Travel, Tracel7, Traveliada, Traveligo.*

⁴ Pierwszą polską projektantką, której pokaz mody odbył się na Schodach Hiszpańskich w 2003 rok, była Ewa Minge



Fot. 1. Kościół Świętej Trójcy widziany przez perspektywę Schodów Hiszpańskich (fot. E. Pomiankiewicz)



Fot. 2. Schody Hiszpańskie nocą, na pierwszym planie fontanna della Barcaccia (fot. E. Pomiankiewicz)



Fot. 3. Schody Hiszpańskie nocą, widok z via dei Condotti (fot. E. Pomiankiewicz)



Fot. 4. Herbaciarnia Babbington's (fot. E. Pomiankiewicz)



Fot. 5. Egipski obelisk z ogrodów Sallusta,
w tle kościół Św. Trójcy
(fot. E. Pomiankiewicz)



Fot. 6. Kolumna Niepokalanego Poczęcia
i Ambasada Hiszpanii
(fot. E. Pomiankiewicz)



Fot. 7. Widok na Schody Hiszpańskie
z ostatniego spocznika
(fot. E. Pomiankiewicz)



Fot. 8. Widok na Schody Hiszpańskie z tarasu
sprzed kościoła Świętej Trójcy
(fot. E. Pomiankiewicz)



Fot. 9. Hiszpanie śpiewający hymn Hiszpanii na Schodach Hiszpańskich (fot. J. Bożeńska)



Fot. 10. Grupa młodzieży hiszpańskiej z flagą narodową na Schodach Hiszpańskich, (fot. E. Pomiankiewicz)



Fot. 11. Pokaz mody na Schodach Hiszpańskich,

źródło: <http://www.facebook.com/>, 4.04.2013.



Fot. 12. Pokaz mody na Schodach Hiszpańskich,

źródło: <http://www.facebook.com/>, 4.04.2013.



Fot. 13. Festiwal kwiatów na Schodach Hiszpańskich, Fot. 14. Festiwal kwiatów na Schodach Hiszpańskich

źródło: <http://wjakwczasy.pl/>, 5.04.2013.



źródło: <http://www.fotoeweb.it/>, 5.04.2013.



Fot. 15. Happening na Schodach Hiszpańskich – kolorowe piłeczki,

źródło: <http://deser.pl/deser/>, 5.04.2013.



Fot. 16. Happening – kolorowe piłeczki u podnóża Schodów Hiszpańskich,

źródło: <http://deser.pl/deser/>, 5.04.2013.

Bibliografia

- [1] Dubos R., *Pochwała różnorodności*, 1986, Warszawa, s. 4
- [2] Eliade M., *Święty obszar i sakralizacja świata*, [w:] *Antropologia kultury zagadnienia i wybór tekstów*, 2005, Warszawa, s. 149, 155.
- [3] Hall E.T., *Ukryty wymiar*, [w:] *Antropologia kultury zagadnienia i wybór tekstów*, 2005, Warszawa, s. 169
- [4] Knothe J., *Sztuka budowania*, Warszawa, 1968, s. 425
- [5] Leśniewski N., *Miasto i jego miejsca próba ujęcia radykalno-hermeneutycznego*, [w:] *Pisanie miasta-czytanie miasta*, 1997, Poznań, s. 51
- [6] Ostrowska M., *Człowiek a rzeczywistość przestrzenna*, 1991, Szczecin, s. 35
- [7] Pecchiai P., *La scalinata di Piazza di Spagna. Villa Medici*, 1989, Roma, s. 29
- [8] Ravaglioli A., *Le Grandi Piazze di Roma. I luoghi dell' accoglienza: piazza del Popolo, di Spagna, Colonna, Navona, S. Pietro, S. Giovanni in Laterano, del Campidoglio*, 1995, Roma, s. 21, 23-25
- [9] Tanner F.V., *Plac latynoamerykański w horyzoncie utopii*, [w:] *Pisanie miasta-czytanie miasta*, 1997, Poznań

Strony internetowe

- [10] <http://www.piazzadispagna.it/>
- [11] <http://www.plastico-piazzadispagna.it/storia.html>
- [12] <http://www.podroze.pl/dzial/poznaj/schody-hiszpanskie-tridente-i-fondanna-do-tre/734/?page=1&>
- [13] <http://www.romabeniculturali.it/storia-e-curiosita-su-piazza-di-spagna-a-roma.htm>
- [14] http://www.romaonline.net/arte-a-roma/la_scultura_a_roma.htm, [dostęp: 11.03.2013].
- [15] <http://www.novarchitectura.com/2011/12/08/e-successo-oggi-8-dicembre/>, [dostęp: 18.03.2013].
- [16] <http://deser.pl/deser/1,83453,4842325.html>
- [17] <http://rzym.pl/137.html>
- [18] <http://rzym.pl/tag/schody-hiszpanskie/>

TOŻSAMOŚĆ MIEJSCA – MONASTER W SUPRAŚLU

MAREK ROJEK

Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania, Warszawa, ul. Wawelska 14

marek_rojek@wp.pl

IDENTITY OF A PLACE: SUPRAŚL MONASTERY

Abstract

The article discusses the architectural identity of the Monastery in Supraśl which was a place of development of high art in a specific surrounding of a metaphorical character: a meeting place of two great cultures of the East and the West. Over the five hundred years of the monastery's existence, it has become a place of Poland and Russia's interactions, as well as a point where approaches to power, religion and freedom of consciousness had been meeting.

Streszczenie

Artykuł przedstawia tożsamość architektoniczną monasteru supraskiego, który stanowił miejsce rozwoju wysokiej sztuki w szczególnym otoczeniu, mającym charakter metaforyczny – jako punkt styku dwóch wielkich kultur, Wschodu i Zachodu. W ciągu pięciuset lat istnienia monasteru jak w soczewce skupiały się tu relacje pomiędzy Rzeczpospolitą a Rosją i podejścia do władzy, religii i wolności sumienia.

Pisząc o monasterze supraskim należy cofnąć się do chwili założenia klasztoru, który w środku Puszczy Knyszyńskiej był elementem szczególnym w prawdziwie dzikim otoczeniu – lasy były pełne turów, żubrów, niedźwiedzi i wilków, natomiast sam monaster stanowił miejsce wysokiej, europejskiej kultury. Jego tożsamość związana jest ze wschodnim chrześcijaństwem – prawosławiem, a później kościołem unickim; jak w soczewce skupiały się tu relacje pomiędzy Rzeczpospolitą a Rosją i różnym stosunkiem władzy do religii i wolności sumienia.

Monaster Supraski jest położony dziesięć kilometrów na północ od Białegostoku, w Puszczy Knyszyńskiej, nad rzeką Supraśl. W XV wieku było to miejsce ustronne i odludne, a Białystok był małą wioską. Dzikie puszcze z pogranicza Litwy i Mazowsza stanowiły duże wyzwanie dla osadnictwa i dopiero w połowie XV wieku nastąpiło ożywienie w ich zasiedlaniu. Większość ziem pomiędzy Narwią a Supraślą należała do możnego rodu Chodkiewiczów, którzy sprowadzali osadników do swoich włości z Mazowsza, Litwy i Rusi – bezludne majątki nie przynosiły bowiem dochodu. Iwan Chodkiewicz, ojciec Aleksandra, fundatora klasztoru, był wojewodą kijowskim i prawdopodobnie stamtąd sprowadził prawosławnych mnichów reguły świętego Bazylego.

Święty Bazyli, działający w IV wieku, uważany jest powszechnie za głównego moderatora życia monastycznego na Wschodzie¹. Odrzucił on surową ascezę, wychodząc z założenia, że praca mnichów ma większą wartość niż ostre praktyki ascetyczne, budował monastycyzm na podwójnej miłości Boga i ludzi². Obecnie uważany jest za duchowego ojca wielu wspólnot zakonnych i dzięki niemu nastąpiła przewaga życia cenobitycznego nad anachoreckim³. Na Rusi Kijowskiej rozwój monastycyzmu nastąpił w pierwszej połowie XI wieku, pod rządami Jarosława Mądrego, żyjącego w latach 1019-1054. Właśnie wtedy powstał słynny Monaster Peczerski, który stał się najważniejszym ośrodkiem życia monastycznego i religijno-kulturowego dla całej Rusi. Od tego momentu monasteria były zakładane bardzo licznie – powstawały w nich pierwsze arcydzieła literatury, prace historyczne i kronikarskie, przy budynkach klasztornych działały szkoły, szpitale i domy opieki nad ubogimi oraz kalekami.

Święty Bazyli zalecał zakładanie monasterów w miejscach odludnych – w tak zwanych *wiertepach*, czyli pieczarach bądź jaskiniach. Na „odludziu” położona była wysoka skarpa nad rzeką Supraślą w Puszczy Knyszyńskiej, zwana *Suchy Hrud* i tam, w roku 1500, rozpoczęto budowę monasteru prawosławnego. Główną świątynią była cerkiew Zwiastowania Najświętszej Marii Panny (ryc. 1). Relacje pomiędzy prawosławiem a katolicyzmem oraz wpływy kulturowe Wschodu i Zachodu przesądziły o jej formie. Cerkiew Zwiastowania wybudowana jest w stylu gotyckim, z cegły⁴. Długość budynku wynosi 33 metry, a szerokość – 13 metrów. Wysokość do sklepienia kopuły to 28 metrów, co w połączeniu z gotycką formą budynku robi imponujące wrażenie⁵. Cztery wieże flankują w ka-

żdym rogu trójnawową, prostokątną halę przykrytą kilkoma rodzajami sklepień – gwiaździstym, krzyżowym, kryształowym i kolebkowym (ryc. 2). W centrum znajduje się wysoki tambur zwieńczony kopułą – aby ją zbudować, we wnętrzu wzniesiono ścianę i dwa potężne filary. Cerkiew była budowana w czasie wojen z księstwem moskiewskim, co przesądziło o jej obronnym charakterze. Poddasze i wieże zaopatrzone są w strzelnice, a wejście dodatkowo zabezpieczone jest opuszczaną kratą. Wewnątrz wykopana była głęboka studnia, więc cerkiew była przygotowana do długotrwałego oporu.

Murowana cerkiew w Supraślu była miejscem ostatecznej obrony dla okolicznej ludności – czyli refugium, w którym w czasach zagrożenia chroniono się z bronią, rodzinami i dobytkiem. Zygmunt Gloger tak pisał o tym miejscu: *leży na dłoni oczywistość nawet przez naukę zagraniczną ujęta zgodnie z nami w wyrażeniu, że były to nie „Schlösser”, lecz „Volksburgen”, tj. warownie narodu, który się skupiał, powołany ze wszystkich warstw, do wspólnej obrony wspólnej ziemi przed najeźdźcą krzyżackim, moskiewskim lub czasem tatarskim, zwalczanym przez wszystkich razem mieszkańców, bez względu na ich pochodzenie i wyznanie*⁶.

Takimi fortyfikacjami były również „chłopskie zamki” zakładane głównie w Siedmiogrodzie przez saskich osadników przed zagrożeniem tureckim. Były to inkastelowane kościoły, otoczone potężnymi murami z wieżami obronnymi i miejscem dla chroniącej się ludności. W dawnej Rzeczypospolitej większość kościołów, cerkwi czy klasztorów była inkastelowana – bardzo często stosowano wieże i baszty na planie okręgu, które były bardziej odporne na nieprzyjacielskie pociski. Miało to niebagatelne znaczenie w związku z rozwojem artylerii. Flankujące budynek, okrągłe wieże narożne były charakterystyczne dla polskiej architektury obronnej XV i XVI wieku. Opisany typ obronnych kościołów i klasztorów odnajdujemy na Mazowszu (Brochów, kościół św. Rocha) i Wołyniu (Międzyrzecz Ostrogski, klasztor franciszkanów), a także na Litwie (Wilno – cerkiew Bazyliańców, Małomżejków – cerkiew, i Synkowicze – również cerkiew). Oczywiście jest to naśladowanie zamków obronnych, budowanych w Polsce już od XV wieku – przykład mogą stanowić zamki w Ciechanowie, Wiśniczu, Janowcu, Uchaniach, Przemyślu, Krasiczynie i Baranowie. Część z tych zamków ma wieże (basteje) bardziej wysunięte poza obrys murów i lepiej przystosowane do użycia artylerii – są to tak zwane zamki bastejowe. Na Litwie ten typ zamku spotykamy w Trokach, Miednikach, Krewie, Mirze, Gojcienniszkach i Holszanach.

W 1557 roku archimandryta Sergiusz Kimbar sprowadził do Supraśla serbskiego mnicha, malarza Nektarija, który pokrył ściany cerkwi Zwiastowania scenami z życia Jezusa i Bogarodzicy, a także postaciami aniołów, świętych, ewangelistów i apostołów. Freski malowane były w tradycji greckiej i bałkańskiej, na błękitnym tle – odmiennie od tradycji ruskiej, gdzie używano jako tła dużo złota

i czerwieni. Ikonografia fresków nawiązuje do wzorców bizantyjskich z czasów renesansu Paleologów, czyli II poł. XIV i pocz. XV wieku, natomiast na serbską prowienienję malowideł supraskich wskazują przeróżne elementy formalne, takie jak typy kompozycji figuralnych, a także umieszczenie symbolicznej postaci Kosmosu w scenie Zesłania Ducha Świętego lub temat *Oko Niedriemane*, spotykane niezwykle rzadko w ikonografii ruskiej⁷. Rozbudowany pejzaż górski lub architektoniczny wykorzystywany jako tło w większości kompozycji supraskich stanowi nierozłączną cechę średniowiecznego malarstwa serbskiego, znajdującego się pod wpływem sztuki zachodnioeuropejskiej, zwłaszcza włoskiej⁸. Detale ubioru i uzbrojenia – tuniki, płaszcze, paski, pończochy, formy mieczów i tarcz, charakter ornamentów, wreszcie bałkańskie typy twarzy – wszystko to dowodzi bardziej bizantyjsko-serbskiej niż ruskiej genezy fresków z Supraśla⁹. Dzięki dogłębnie przeprowadzonej analizie formalnej możemy sądzić, że styl malowideł supraskich wiąże się z freskami z cerkwi w północnej Serbii, w dorzeczu Morawy z końca XIV i początku XV wieku, z miejscowości takich jak Rawanica, Kalenič, Ljubostinja i Manasija¹⁰.

Cerkiew, jak wszystkie cerkwie prawosławne, jest orientowana – wschód oznacza pojawiające się światło, rajska szczęśliwość i jest symbolem Chrystusa¹¹. Na wzór świątyni Jerozolimskiej dzieli się na trzy części, wyobrażające trzy strefy duchowego życia człowieka: pierwszą stanowi przedsionek, czyli narteks – w nim odbywa się proces oczyszczania z ziemskich grzechów, przed wejściem do dalszych części świątyni¹². W kolejnej strefie, czyli nawie głównej, odbywa się proces oświecenia wiernego, a ostatnią strefą jest ołtarz, grecki *altar*, gdzie wierny jednoczy się z bogiem w sakramencie eucharystii¹³. Również wertykalny podział jest symboliczny – prostokątna nawa symbolizuje świat ziemski, kopuła – niebo, i dlatego maluje się tam zwykle Chrystusa w otoczeniu serafinów, cherubinów i świętych męczenników¹⁴.

Cerkiew Zwiastowania w Supraślu wraz z założeniami w Synkowiczach (cerkiew Świętego Michała, obecnie na Białorusi) i Małomożejkowa (Murowanka) tworzy grupę gotyckich cerkwi obronnych z początku XVI wieku, w których tradycja budownictwa cerkiewnego zespoliła się z technicznymi rozwiązaniami obronnej architektury gotyckiej. W dawnej Rzeczypospolitej znaczna część mieszkańców wyznawała prawosławie, zwierzchnikiem Kościoła prawosławnego był wówczas metropolita kijowski, zatwierdzany przez patriarchę Konstantynopola.

Po upadku Cesarstwa Bizantyjskiego w 1453 roku i koncentracji środków przymusu w Rosji, władzę zwierzchnią kościoła prawosławnego zaczynała przejmować Moskwa. Iwan III ożenił się z bizantyjską księżniczką Zoe z rodu Paleologów, i zaczął uważać się za kontynuatora tradycji kulturowej Bizancjum. W 1493 roku Iwan III przyjął tytuł cesarski, a Moskwę nazwano Trzecim Rzymem. Car moskiewski zaczął uznawać się za zwierzchnika całego prawosławia. W Rosji

nie było rozdzielności władzy od religii, car był pomazańcem bożym i najwyższym zwierzchnikiem cerkwi. W latach 70. XV wieku wielkie Księstwo Nowogrodzkie uznało zwierzchność Litwy w dziedzinie świeckiej i autorytet metropolity kijowskiego w zakresie władzy kościelnej. Po dwóch wyprawach wojennych nastąpiła fala masowych egzekucji i deportacji, a Nowogród wcielono do państwa moskiewskiego. Sto lat później car Iwan IV Groźny zrównał Nowogród z ziemią, a jego wojska wymordowały niemal wszystkich mieszkańców. Podczas trwającej kilka tygodni krwawej rzezi zginęło około 40 tysięcy kobiet, mężczyzn i dzieci. Zamordował również wypominającego mu zbrodnie metropolitę Filipa Kotyczewa¹⁵.

W 1589 roku kolejny metropolita Moskwy, zażądał oficjalnie posłuszeństwa od prawosławnych zamieszkałych na ziemiach Rzeczypospolitej. W odpowiedzi, w 1596 roku, podpisany został w miejscowości Brześć nad Bugiem akt unii, który jednoczył wyznawców Kościoła wschodniego na terenie Rzeczypospolitej z Rzymem. Powstał w ten sposób kościół unicki, który zachował wschodnią liturgię, uznawał jednak zwierzchnictwo papieża. Jego centralnym ośrodkiem stała się dawna stolica Rusi – Kijów. Część hierarchii i duchowieństwa nie podporządkowała się postanowieniom unii brzeskiej, pozostając pod wpływem patriarchy moskiewskiego. Doszło do rozłamu na zwolenników unii – unitów, i prawosławnych dyzunitów. Klasztor suprański przyjął postanowienia Unii Brzeskiej w 1602 roku.

Klasztory prawosławne nie tworzyły zorganizowanej struktury i miały raczej charakter kontemplacyjny. Zgromadzenie bazylianów, powołane przez metropolitę kijowskiego, Józefa Waleriana Rutskiego, w 1617 roku, łączyło tradycję kontemplacyjną Wschodu z organizacją i aktywnością misyjną Zachodu. Zakon ten został oficjalnie zatwierdzony przez papieża w 1624 roku. Czasy bazylikańskie są dla Supraśla okresem rozwoju gospodarczego i kulturalnego – produkty leśne, spławiane okoliczną rzeką do Narwi i dalej do Gdańska, przynosiły znaczny dochód. Na wysokiej skarpie, w latach 1645-1652 wybudowano Pałac Opatów, z bogato zdobioną kaplicą i refektarzem. Kaplica miała wysokość trzech pięter, jej wnętrze zostało pokryte malarstwem iluzjonistycznym i dekoracją sztukatorską, nawiązującą w swojej formie do wzorców stosowanych przez tzw. Komasków na Śląsku i w Małopolsce.

W 1636 roku opat Nikodem Szybiński zamówił w warsztacie gdańskiego snycerza Andrzeja Modzelewskiego ikonostas (fot. 1), który dotarł do Supraśla w 1664 roku, już po śmierci opata. Miał on dwaście metrów szerokości i dziesięć metrów wysokości. Był bogato rzeźbiony i złożony – stanowił imponującą oprawę dla obrazów, namalowanych w tradycji zachodnioeuropejskiego malarstwa barokowego. Ikonostas dzielił się na kilkanaście kwater – które na dwóch górnych kondygnacjach były zamknięte półkolistym łukiem, natomiast na dolnej – prostym gzymsem. Carskie Wrota były zwień-

czony przerwany naczółkiem segmentowym, niezwykle popularnym w zachodniej architekturze, nie tylko sakralnej – jak widać z łatwością zadomowił się również w unickich formach małej architektury. Ornamenty, zdobiące poszczególne części ikonostasu, zostały nań zamieszczone zgodnie z zasadą *horror vacui* – nie było ani jednego pustego miejsca. Zastosowano formy doskonale znane z wzorników Hansa Vredemana de Vriesa i Cornelisa Florisa, czyli popularny ornament okuciowy i okuciowo-zwijany, a także wstęgowo-cęgowy, chrząstkowo-małżowinowy i mięsisty akant, który pokrywa całą powierzchnię Carskich Wrót. Na szczególną uwagę zasługują hermy z główkami postaci męskich i dziecięcych, umieszczone w drugiej i trzeciej kondygnacji ikonostasu. Drobiazgowo zrealizowany, profuzyjny ornament stanowił bezpośrednie odwołanie do panujących wówczas tendencji.

Za czasów opata Cypriana Żochowskiego, pod koniec XVIII wieku klasztor otoczono murem i wybudowano bramę – dzwonnice. Wzniesiono dom dla rzemieślników pracujących na potrzeby klasztoru oraz szpital. Od 1695 roku działa w Supraślu oficyna wydawnicza – dochody z drukarni i papierni powstałej w 1710 roku pozwoliły na rozbudowę klasztoru. Dwadzieścia pięć lat później, w 1735 roku, wzniesiono kompleks budynków od strony południowej. Bazylianie, obok drukarni w Supraślu, posiadali jeszcze oficyny wydawnicze w Wilnie i Poczajowie¹⁶. Opublikowano ok. 500 tytułów, głównie w językach polskim i starocerkiewnosłowiańskim. Oprócz książek religijnych, między innymi pierwszego wydania *Pieśni Nabożnych* Franciszka Karpińskiego – książka ta zawierała słynną kolędę *Bóg się rodzi* – drukowano wybitne dzieła polskiego i europejskiego Oświecenia. Oficyna supraska wydawała również podręczniki na zamówienie Komisji Edukacji Narodowej, a także pisma polityczne, poprzedzające Sejm Czteroletni. Po upadku państwa polskiego, zaborcy – najpierw Prusy, a po pokoju w Tylży w 1807 roku Rosjanie, konsekwentnie niszczyli podstawę egzystencji klasztoru i likwidowali jakąkolwiek niezależną myśl¹⁷. W końcu zmusili bazylianów do likwidacji drukarni, która później została sprzedana.

Biblioteka Supraska posiadała tysiące tytułów, ale najciekawszy okazał się tzw. *Kodeks Supraski*, odnaleziony w 1823 roku przez księdza Michała Bobrowskiego, profesora Uniwersytetu Wileńskiego¹⁸. W drugiej połowie XVI wieku był w supraskim monasterze prawdopodobnie ofiarowany przez patriarchę serbskiego i bułgarskiego, Joachima¹⁹. Manuskrypt został napisany na początku XI wieku na Bałkanach, i jest najwcześniejszym i najważniejszym źródłem języka starocerkiewnosłowiańskiego. Jest tym dla współczesnych języków słowiańskich, czym Srebrne Ewangelie dla języków germańskich, czyli podstawą dyscypliny językoznawczej. Kodeks po wywiezieniu z Supraśla został podzielony na trzy części – dziś 16 kart znajduje się w Rosyjskiej Bibliotece Narodowej w Petersburgu, 151 kart w Bibliotece Narodowej w Warszawie, 118 kart w Bibliotece Uniwersyteckiej w Lublanie²⁰. Polska część kodeksu, zrabowana przez hitlerowców w czasie II wojny światowej, odnalazła się w 1962 roku w USA i w 1968 roku wróciła do Polski.

Równie interesującym zabytkiem słowa pisanego, odnalezionym w bibliotece w Supraślu, był *Irmologion*, czyli cerkiewna księga liturgiczna, zawierająca teksty będące podstawą oprawy fonicznej nabożeństw²¹. Bogato iluminowany Irmologion Supraski powstał w latach 1598-1601, liczy siedemset stron. Zebrano na nich utwory cerkiewnego śpiewu – zarówno unisono, jak i polifonii. To jedna z najdawniejszych transkrypcji neumatycznego zapisu melodii, dokonanej przy pomocy notacji nutowo-liniowej. Znalazł się tam cały cykl muzyki nabożeństwa wieczornego i jutrzni, a także śpiewy liturgii i świąt²². Twórcą zapisu był Bogdan Onisimowicz z Pińska, wolnonajemny chórzysta – podpisał różne modele melodyczne, czyli tzw. *raspiewy* jako modele supraskie, mirskie, konstantynopolitańskie, bułgarskie, greckie i starogrodzkie²³. Irmologion jeszcze w XVII wieku trafił do Ławry Peczerskiej w Kijowie, a później – kolejno – do Muzeum Narodowego i biblioteki Akademii Nauk Ukrainy, gdzie znajduje się do dziś. W 1824 roku ksiądz Ignacy Daniłowicz odnalazł pochodzący najprawdopodobniej z połowy XV wieku *Latopis Litewsko-Ruski*, czyli kronikę życia klasztoru. To kolejny manuskrypt, który świadczy o ogromnym rozwoju rękopiśmiennictwa i iluminatorstwa w klasztorze w Supraślu.

Po klęsce powstania listopadowego wojska rosyjskie zajęły Pałac Opatów, a na znajdującą się piętrze bibliotekę nałożono sekwestr. Skonfiskowano również zabudowania klasztorne i ulokowano w nich szpital wojskowy. W 1830 roku car nałożył pięciokrotne cła na wywóz wyrobów przemysłowych z Królestwa Polskiego. Przedsiębiorcy woleli przenieść swoje zakłady poza granicę celną – jednym z nich był Wilhelm Zachert, fabrykant włókienniczy. Wydzierzawił od rządu rosyjskiego Pałac Opatów i budynki klasztorne, które przeznaczył na tkalnie. W 1839 roku car zlikwidował Unię Brzeską, a unicy byli zmuszani do przejścia na prawosławie. Monaster supraski utracił swoją kulturalno-oświatową pozycję, ale pozostał miejscem kultu. Było w nim zaledwie kilku prawosławnych mnichów, zlikwidowano organy i boczne ołtarze, nieakceptowane przez wschodnią ortodoksję. Po powstaniu styczniowym znaczną część zbiorów bibliotecznych wywieziono do Wilna, a później do Moskwy.

Barokowy ikonostas ocalał tylko dzięki osobistemu zaangażowaniu archimandryty Dołmatowa, który zahamował proces dewastacji świątyni oraz rozkradania supraskiej biblioteki. W 1890 roku wybudowano na terenie monasteru nową cerkiew pod wezwaniem św. Jana Teologa. Po 25 latach od tego wydarzenia, podczas I wojny światowej, mnisi prawosławni ewakuowali się przed nacierającymi wojskami niemieckimi w głąb Rosji, wywożąc co cenniejsze zabytki ruchome, między innymi najcenniejszą ikonę Matki Bożej Supraskiej. Po odzyskaniu przez Polskę niepodległości Cerkiew Zwiastowania oddano katolikom, a zabudowania klasztorne przeznaczono na szkołę rolniczą.

Prawosławie w II Rzeczypospolitej traktowane było jako spuścizna po zaborach, a prawosławni – jak rosyjska „pięta kolumna”. W celu przeciwdziałania wpływom Moskwy w latach 20. XX wieku

wprowadzono autokefalię, czyli niezależność polskiego Kościoła prawosławnego. Bardzo nie podobało się to w Rosji i pierwszy autokefaliczny metropolita zginął w zamachu zastrzelony przez „fanatycznego” mnicha. Po 17 września 1939 roku teren monasteru zajął oddział Armii Czerwonej. W Cerkwi Zwiastowania sowieci urządzili zakład mechaniczny i kuźnię. To w jej paleniskach zniknął unikatowy ikonostas, zamieniony w kilka ton drewna opałowego.

21 lipca 1944 roku wojska niemieckie, wycofując się, wysadziły w powietrze cerkiew Zwiastowania. Po wojnie, w zabudowaniach klasztornych, nadal funkcjonowała szkoła rolnicza, a przy cerkwi św. Jana Teologa, mała parafia prawosławna. W 1984 roku położono kamień węgielny pod odbudowę cerkwi Zwiastowania, która zakończyła się w 1998 roku (fot. 2).

Najbardziej właściwe było przywrócenie wyglądu świątyni z XVI wieku – okazało się to jednak niemożliwe ze względu na brak materiałów inwentaryzacyjnych z tego okresu – ostatecznie wykorzystano materiały z końca XIX w.²⁴ Autor koncepcji pierwszej fazy odbudowy – architekt Jerzy Kuźmienko postanowił odtworzyć oryginalny wygląd elewacji – zrezygnował z późniejszego przedsionka i tylnej dobudówki, a problemy konstrukcyjne i inżynierskie w zakresie fizyki budowli rozwiązał korzystając m.in. z technologii żelbetowej²⁵. Pierwszy etap odbudowy rozpoczęto 1 lipca 1983 r., polegał on na rozebraniu nadziemnej części fundamentów wzniesionych po II wojnie światowej – odkryto przy tym podziemne krypty, przeprowadzono wówczas konieczne prace archeologiczne²⁶. Następnie pogłębiono i wzmocniono istniejące fundamenty, zdecydowano również o podpiwniczeniu całego obiektu – oryginalnie piwnica umiejscowiona była jedynie pod prezbiterium²⁷. Na wzmocnionych fundamentach wzniesiono na nich żelbetowo-betonowe ściany piwnic, licowane cyklopami granitowymi z zewnątrz, które przywracały wygląd i charakter pierwotnej ściany fundamentowej świątyni, a ściany piwnic przekryto stropem żelbetowym wraz z wieńcem²⁸.

Aby zapobiec zalewaniu piwnic wodami opadowymi, zaprojektowano i zrealizowano drenaż opaskowy dookoła obiektu, a także drenaże sięgaczowe pod posadzką piwnicy – następnie, na podstawie wcześniejszych badań i studiów, przystąpiono do wykonania części nadziemnej rekonstruowanej cerkwi²⁹. Ściany zewnętrzne wykonano z cegły klinkierowej formatu gotyckiego, obramowania otworów okiennych i drzwiowych z betonowej cegły fasonowej, którą wyprodukowano podczas prac budowlanych³⁰.

Bardzo ważnym etapem odbudowy obiektu była rekonstrukcja sklepień: nad zachodnią częścią cerkwi zrekonstruowano trójczłonowe sklepienie składające się ze sklepienia kolebkowego kryształowego w centralnej części i sklepień krzyżowo-żebrowych w członach skrajnych; nad prezbiterium zrekonstruowano sklepienie klasztorne, nad chórem – sklepienie kolebkowe z lunetami³¹. Powłokowa konstrukcja sklepienia gwiazdzistego w nawie głównej została przeanalizowana jako układ prze-

strzenny belkowy, z wypełniającymi polami między zakrzywionymi belkami, oraz jako jednolita konstrukcja powłokowa uźebrowana³². Wieże narożne zrekonstruowano przy użyciu cegły klinkierowej, od strony zachodniej umieszczono w nich okrągłe klatki schodowe o konstrukcji żelbetowej, ze stopniami umieszczonymi na centralnym rdzeniu, które nie dotykają do ścian wież³³. Wieżbę dachową zaprojektowano i wykonano w konstrukcji drewnianej, natomiast kopuły wykonano na wysokości z żelbetu – zmieniono przy tym nieznacznie ich profil, w celu przywrócenia cebulastego kształtu³⁴. Następnie wykonano pokrycie dachu blachą miedzianą, wykonano i zamontowano okna i drzwi.

W momencie przełomu ustrojowego monaster przejął Polski Autokefaliczny Kościół Prawosławny i po raz kolejny odrodziło się w nim życie religijne. W 1996 r. zakonnikom zostały zwrócone pozostałe budynki otaczające klasztor – były w bardzo złym stanie technicznym, prowadzono tam prace konserwatorsko-budowlane, dotyczące między innymi naprawy więźby dachowej, zmiany pokrycia dachowego (zastosowano blachodachówkę), naprawy zawilgoconych murów i tynków³⁵.

W maju 1998 odbyła się uroczystość *hirotonii*, czyli wyświęcenia trzech nowych biskupów – archimandrytów Mirona, Jakuba i Grzegorza. W 2010 roku został tam pochowany jeden z nich – prawosławny ordynariusz Wojska Polskiego, biskup hajnowski Miron, który zginął w katastrofie smoleńskiej.

To świadczy o ogromnym znaczeniu miejsca, które od zawsze było punktem ścierania się różnych kultur, ważnym ośrodkiem oświatowym i religijnym. Dla współcześnie żyjących wyznawców prawosławia jest to przede wszystkim miejsce kultu maryjnego, do którego ściągają liczne pielgrzymki z kraju i zza granicy. Warto pamiętać o historycznej, kulturowej i artystycznej tożsamości tego miejsca, która – jak widać – była niezwykle złożona i w symboliczny sposób oddawała losy polskiego Wschodu.

Przypisy

¹ o. M. Kanior, *Historia monastycyzmu chrześcijańskiego, T. I – Starożytność (wiek III – VIII)*, Kraków 1993, s. 87.

² Tamże, s. 87.

³ Tamże, s. 87.

⁴ M. Bołtryk, D. Wysocka, *500 lat monasteru w Supraślu*, Supraśl 1998, s. 20.

⁵ Tamże, s. 20.

⁶ M. Morelowski, *Zarysy sztuki wileńskiej z przewodnikiem po zabytkach między Niemnem a Dźwiną*, Wilno 1939, s. 42.

⁷ L. Lebedzińska, *Freski z Supraśla. Katalog wystawy*, Białystok 1968 s. 23.

⁸ Tamże, s. 23.

⁹ Tamże, s. 23.

¹⁰ Tamże, s. 24.

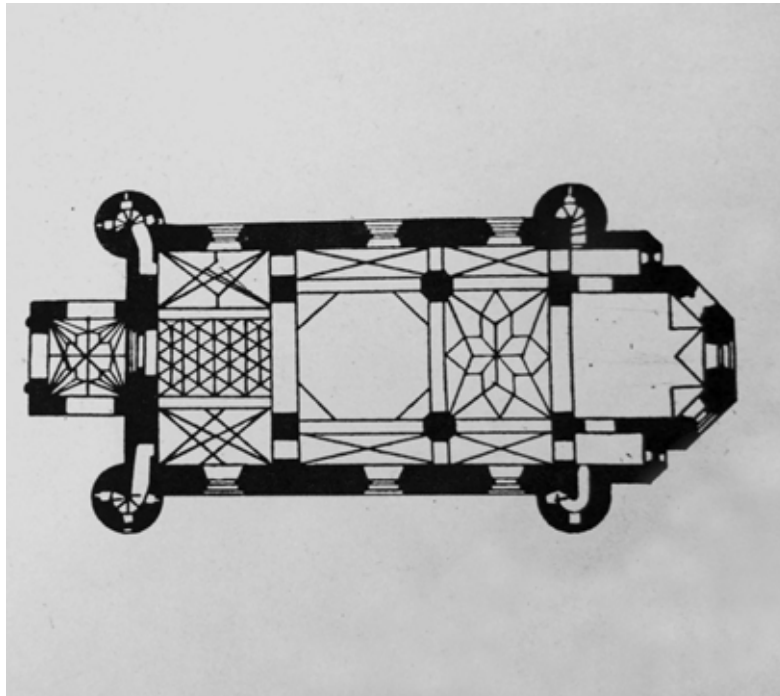
- ¹¹ E. Smykowska, *Liturgia prawosławna. Mały słownik*, Warszawa 2008, s. 15.
- ¹² Tamże, s. 15.
- ¹³ Tamże, s. 15.
- ¹⁴ Tamże, s. 15.
- ¹⁵ W.A. Serczyk, *Iwan IV Groźny*, Warszawa 1986, s. 86.
- ¹⁶ M. Zalewski, *Supraśl. 500 lat dziejów klasztoru i miasta*, Warszawa 2005, s. 22.
- ¹⁷ Tamże, s. 26.
- ¹⁸ M. Bołtryk, D. Wysocka, *500 lat monasteru w Supraślu*, Supraśl 1998, s. 24.
- ¹⁹ Tamże, s. 24
- ²⁰ Tamże, s. 24
- ²¹ Tamże, s. 26
- ²² Tamże, s. 26
- ²³ Tamże, s. 26
- ²⁴ A. Tokajuk, *Architektura monasteru supraskiego jako wyraz tożsamości czasu i przestrzeni. Problemy odbudowy i rewaloryzacji zespołu*, w: *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych O.L. PAN*, Lublin 2007, s.176-188, s. 183.
- ²⁵ Tamże, s. 183.
- ²⁶ Tamże, s. 183.
- ²⁷ Tamże, s. 183-184.
- ²⁸ Tamże, s. 184.
- ²⁹ Tamże, s. 184.
- ³⁰ Tamże, s. 184.
- ³¹ Tamże, s. 184.
- ³² Tamże, s. 185.
- ³³ Tamże, s. 185.
- ³⁴ Tamże, s. 185.
- ³⁵ Tamże, s. 185.

Bibliografia:

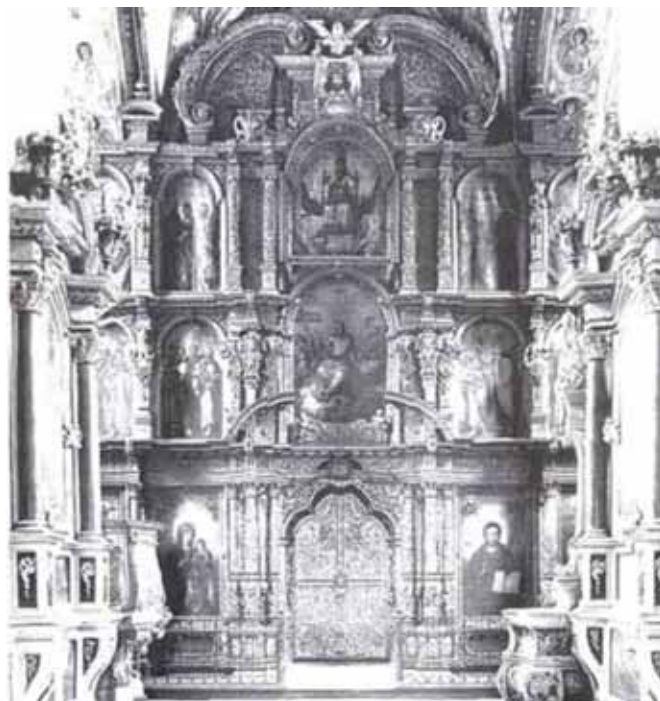
- [1] Bołtryk M., Wysocka D., *500 lat monasteru w Supraślu*, Supraśl 1998.
- [2] Kanior M. o, *Historia monastycyzmu chrześcijańskiego, T. I – Starożytność (wiek III – VIII)*, Kraków 1993.
- [3] Lebedzińska L., *Freski z Supraśla. Katalog wystawy*, Białystok 1968.
- [4] Morelowski M., *Zarysy sztuki wileńskiej z przewodnikiem po zabytkach między Niemnem a Dźwiną*, Wilno 1939.
- [5] Smykowska E., *Liturgia prawosławna. Mały słownik*, Warszawa 2008.
- [6] Serczyk W.A., *Iwan IV Groźny*, Warszawa 1986.
- [7] Tokajuk A., *Architektura monasteru supraskiego jako wyraz tożsamości czasu i przestrzeni. Problemy odbudowy i rewaloryzacji zespołu*, w: *Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych O.L. PAN*, Lublin 2007, s.176-188.
- [8] Zalewski M., *Supraśl. 500 lat dziejów klasztoru i miasta*, Warszawa 2005.



Ryc. 1. Przekrój podłużny cerkwi Zwiastowania w Supraślu



Ryc. 2. Rzut cerkwi Zwiastowania w Supraślu



Fot. 1. .Nieistniejący ikonostas suprański, stan z 1936 roku
(fot. Henryk Poddębski)



Fot. 2. Rekonstrukcja cerkwi Zwiastowania w Supraślu, stan obecny
(fot. M. Rojek)

ZIELONE FASADY W KSZTAŁTOWANIU WSPÓŁCZESNEJ ARCHITEKTURY BUDYNKÓW

WIESŁAW ROKICKI

ANNA NOWAK

Katedra Projektowania Konstrukcji, Wydział Architektury, Politechnika Warszawska

ul. Koszykowa 55, 00-659 Warszawa

wrokicki@poczta.fm, anna.patrycja.nowak@gmail.com

GREEN FACADES IN SHAPING CONTEMPORARY ARCHITECTURE BUILDINGS

Abstract

"Green" architecture treats the vegetation as one of the main components of the development of eco-architecture. Therefore, increasingly green becomes of "modifying" the architectural object, creating a particular accent in the landscape. A large development of technical methods to maintain vegetation made it possible for a variety of applications in architecture. Among the contemporary achievements of note on the independent solutions of systems used for design grate driving units for vertical gardens and prototype projects bioactive facades. Rising popularity of "living walls" shaped in the form of a single composite elements or forming surface slowly replace the previously used traditional forms of vegetation. Green elevation contributes to improve the quality of the urban environment and aesthetic objects, and is an important aspect of determining the identity of the place. Vertical gardens and experimental concepts, in which the proposed facades are bioactive, set new trends in the development of eco-architecture, consequently leading to synergy green, technology and art.

Streszczenie

„Zielona” architektura traktuje roślinność jako jeden z głównych elementów kształtowania architektury proekologicznej. Dlatego też coraz częściej zieleni staje się materiałem „modyfikującym” obiekt architektoniczny, tworząc szczególny akcent w krajobrazie miejskim. Duży rozwój technicznych metod utrzymania roślinności umożliwił różnorodne zastosowanie zieleni w architekturze. Wśród współczesnych osiągnięć warto zwrócić uwagę na rozwiązania niezależnych konstrukcji rusztowych i systemów konstrukcyjnych stosowanych w przypadku wertykalnych ogrodów oraz prototypowe projekty bioaktywnych fasad. Zyskujące popularność „żywe ściany” kształtowane w formie powierzchniowej lub pojedyncze elementy kompozycyjne powoli zastępują dotychczas stosowane tradycyjne formy roślinności. Zielona elewacja wpływa pozytywnie na poprawę jakości środowiska miejskiego i walorów estetycznych obiektów oraz stanowi istotny aspekt kształtujący tożsamość miejsca. Wertykalne ogrody i eksperymentalne koncepcje, w których projektowane są fasady bioaktywne, wyznaczają nowe, interesujące trendy w kształtowaniu architektury proekologicznej, prowadząc w konsekwencji do synergii zieleni, techniki i sztuki.

WSTĘP

Zieleń jako element kształtujący charakter przestrzeni miejskich była wprowadzana przez architektów i urbanistów głównie do poprawy warunków życia w mieście oraz tworzenia stref rekreacyjnych. Postęp, jaki się dokonał we współczesnej technice, umożliwił wprowadzenie zieleni także w intensywnie zabudowywane strefy tkanki miejskiej. Analiza współczesnych rozwiązań elewacyjnych wykorzystujących zieleń jako tworzywo kształtujące wyraz architektoniczny obiektu pozwala na obserwację i wskazanie tendencji ich rozwoju, szczególnie w zakresie możliwości techniczno-materiałowych oraz walorów estetycznych.

ZIELEŃ JAKO MATERIAŁ KSZTAŁTUJĄCY TOŻSAMOŚĆ MIEJSCA

We współczesnych miastach coraz częściej można zauważyć przenikanie się i zacieranie różnic występujących pomiędzy przestrzeniami miejskimi. Zurbanizowany i silnie zglobalizowany świat w większym stopniu dąży do tworzenia miejsc technicznie „inteligentnych”, praktycznych i użytecznych, jednak „zapominając” czasami o potrzebie i możliwościach ich różnorodnego kształtowania. W tym kontekście dużego znaczenia nabiera, jak pisze Ewa Rewers, „przekonanie o nieodwracalnym zaniku szczególnego wyrazu miejskich krajobrazów, uchwytnego tylko w doświadczeniu genius loci”. Utrata znaczenia miejsca w przestrzeni zurbanizowanej spowodowana jest brakiem znaczeniowego kodu kulturowego, przez co zanika niepowtarzalność niepowtarzalny wyraz tych przestrzeni. Duch miejsca powiązany ze światem przyrody, zawierający się w szerokim znaczeniowo pojęciu genius loci, ustępuje miejsca, jak stwierdza wspomniana Ewa Rewers, technologicznemu i sieciowemu „strażnikowi miejsca” miejskich oligoptikonów. Wpływ postępu technicznego jest widoczny nie tylko w urbanistyce polegającej na kształtowaniu przestrzeni publicznych w mieście, ale także w architekturze nowoczesnej zabudowy. Idea projektowania zgodnie z zasadami zrównoważonego rozwoju wymaga w założeniu coraz większej integracji ze środowiskiem przyrodniczym. Koniecznym działaniem, z uwagi zarówno na potrzeby ekologii, jak i poczucie tożsamości miejsca jest przemyślane wprowadzenie w większej skali w struktury miejskie odpowiedniej zieleni. Roślinność ze względu na korzystny wpływ na środowisko życia człowieka i komfort psychiczny powinna być traktowana jako stały element miejskich przestrzeni. Tym bardziej iż wprowadzana często ze względów ekonomicznych forma zabudowy zmusza projektantów do poszukiwania możliwości bardziej intensywnego zastosowania zieleni, tj. do umieszczania jej nie tylko na dachach, ale też na elewacjach budynków, co powoduje wprowadzanie nowej estetyki i symboliki w wyrazie architektonicznym budynków, ale wywołuje też różne konsekwencje technologiczno-konstrukcyjne.

WPŁYW ZIELENI NA OBIEKT ARCHITEKTONICZNY I ŚRODOWISKO

Zielone elewacje mogą różnie wpływać na architekturę obiektu. Warto zauważyć, iż stosowanie zieleni na elewacji wspomaga jej ochronę przed czynnikami atmosferycznymi (opadami, wiatrem, temperaturą), przyczyniając się tym samym do zwiększenia zysków energetycznych w okresie zimowym, zmniejszenia strat energii potrzebnej na chłodzenie budynku w lecie oraz zwiększenia czasu użytkowania materiałów elewacyjnych i izolacyjnych. Ponadto wpływa na redukcję zjawiska wysp ciepła na obszarach miejskich, a także zatrzymuje zanieczyszczenia. Roślinność przyczynia się również do poprawy jakości powietrza poprzez produkcję tlenu i absorpcję dwutlenku węgla. Zielone elewacje i dachy umożliwiają zatrzymywanie wody deszczowej na terenach silnie zurbanizowanych, gdzie jest to utrudnione przez duże nagromadzenie powierzchni utwardzonych. Dodatkowo, roślinność wzbogaca estetykę i kształtuje specyfikę miejsca. Zieleń stosowaną na elewacji przy pewnych założeniach można rozpatrywać jako ornament [7], kształtujący wyraz elewacji. Nie bez znaczenia jest dynamiczny, zmienny w czasie charakter uzyskanej w ten sposób fasady. Pożądane jest również tworzenie powiązań krajobrazowych i widokowych w ramach humanizacji przestrzeni, szczególnie promowanej w przypadku kształtowania miejsc pracy, gdzie zieleń stosowana zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz budynków odgrywa znaczącą rolę. Zielone fasady bardzo pozytywnie wpływają na bioróżnorodność fauny i flory w miejskim środowisku. W celu optymalizacji zysków, związanych ze stosowaniem zielonych elewacji, istotny staje się dobór odpowiedniej technologii. Konsekwencje złego wyboru rozwiązań systemowych mogą niekorzystnie wpływać na właściwości techniczne materiałów stosowanych do budowy ścian zewnętrznych (uszkodzenia mechaniczne, wilgoć). Znaczący jest również odpowiedni dobór i rozmieszczenie roślin uwzględniający takie elementy i parametry, jak odpowiednie nasłonecznienie, ochrona przed nadmiernym wiatrem, grubość i jakość podłoża, stosowane metody nawadniania.

FORMY ZIELENI NA WSPÓŁCZESNEJ ELEWACJI

Zielona architektura jako jeden z nurtów projektowania architektury proekologicznej traktuje roślinność jako niezbędny element jej kształtowania. W konsekwencji zieleń stała się materiałem modyfikującym charakter obiektu architektonicznego, stanowiąc szczególny element w miejskim krajobrazie. Architektura obiektów wywodzących się z nurtu zielonej architektury nakierowana była na wprowadzenie dużych powierzchni biologicznie czynnych. W tym celu elementy strukturalne często dostosowane były do dominujących elementów funkcjonalnych [4], jakimi są tarasy ogrodowe. Tendencje te widoczne są w projekcie Elephant & Castel Eco-Tower w Londynie (arch. Ooi Tee Lee Loh Hock Jin Ong Eng Huat), czy budynku Caag Tower w Londynie projektu K. Yeang, R. Fathan, K. Chung. Przykładem omawianego nurtu może być

WYKORZYSTANIE PNĄCZY W KSZTAŁTOWANIU ELEWACJI



BIBLIOTEKA UNIWERSYTETU WARSZAWSKIEGO

Fot. 1. Pnącza zastosowane na elewacji i wewnątrz przeszklonego dziedzińca Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego (fot. www.mbarch.pl)

KSZTAŁTOWANIE WERTYKALNYCH OGRODÓW



1. CAIXA FORUM W MADRYCIE



2. QUAI BRANLY MUSEUM
W PARYŻU

Fot. 2.1. Widok na wertykalny ogród zaprojektowany na ścianie placu przy Caixa Forum w Madrycie. (fot. [10]),
2. Widok na „zieloną” elewację Muzeum Quai Branly w Paryżu (fot. [10])

również budynek biurowy Acros Fukuoka w Fukuoka City w Japonii projektu pracowni Emilio Ambasz & Associates. Ukształtowaną kaskadowo przeszkloną ścianę osłonową, charakteryzuje użycie dużej ilości roślinności. Dzięki zastosowaniu zielonego dachu możliwe było płynne połączenie bogatych w zielen tarasów z parkiem, tworząc w ten sposób powierzchnię jednolitą. W ten sposób uzyskano także zmniejszenie zapotrzebowania na energię. Możliwe jest również wykorzystanie roślin pnących samoczepnych niewymagających podpór ani stelaży, a posiadających zdolność do przytwierdzania się do różnych materiałów elewacyjnych [6]. Szereg eksperymentów oraz uzyskanych praktycznych doświadczeń w kształtowaniu roślinności umożliwił coraz szersze zastosowanie zieleni w architekturze. Jednym z typów zastosowania roślinności w architekturze są elementy linowe i rusztowe przeznaczone pod pnącza. Integralną część fasady lub element wolnostojący mogą stanowić trejaże kształtowane na zasadzie rusztów z odpowiednio ukształtowanymi podziałami w zależności od gatunku roślin. Przykładem wykorzystania tego typu rozwiązania może być budynek biurowy Cristal Park w Warszawie, projektu pracowni JEMS Architektki. Na zachodniej i wschodniej elewacji zainstalowano metalowe stelaże ze stalowymi linkami pełniącymi funkcję podpór dla pnączy, analogicznie do systemów trejaży. Elementy pionowe zamocowano do betonowych gzymsów, równoważąc poziome linie w elewacji. Funkcjonalne detale tworzą charakterystyczny rysunek ściany. Poprzez zastosowanie zieleni, jako elementu kształtującego wyraz estetyczny, nadano zmienny w czasie, specyficzny charakter obiektu. Odpowiedni dobór gatunków roślin umożliwił również zapewnienie ochrony przed nagrzewaniem fasad porośniętych roślinnością w okresie letnim, przy równoczesnej ekspozycji na działanie promieni słonecznych w zimie. „Warstwę roślinną” elewacji zdystansowano względem ściany kurtynowej, co pozwoliło na jej ekspozycję również od wnętrza obiektu, tworząc strukturę powiązań widokowych z krajobrazem. Wśród obiektów, w których użyto systemu trejaży można również wymienić Bibliotekę Uniwersytetu Warszawskiego, zaprojektowaną przez architektów z pracowni Marka Budzyńskiego. Zielen potracono jako element charakterystyczny. Elementy stanowiące konstrukcje wsporcze pod pnącza umieszczono zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz budynku. W budynku biblioteki zastosowano różne technologie umożliwiające wprowadzenie roślinności, od zielonego dachu po elewacje. Coraz częściej stosowane są w architekturze technologie umożliwiające tworzenie powierzchniowych układów zieleni. Zielone fasady mogą być projektowane w technologii wertykalnych hydroponicznych ogrodów, z wykorzystaniem lekkiego substratu, w konstrukcji gabionowej z ciężkim substratem, ściany kurtynowej i samonośnego systemu gabionowego [2]. W celu zapewnienia odpowiednich warunków dla rozwoju roślin rozwiązania te mogą wymagać zastosowania systemów wspomagających, w tym irygacyjnych. Rozwiązania technologiczne, które nie są samonośne mocuje się do elementów konstrukcyjnych elewacji. Dla zapewnienia odpowiedniej wentylacji pomiędzy warstwami pozostawiana

jest pustka powietrzna. W przypadku technologii wertykalnych ogrodów hydroponicznych i przy zastosowaniu elementów z lekkim substratem wymagana jest podkonstrukcja rusztowa. W rozwiązaniach wykorzystujących systemy gabionów, stosuje się stalowe struktury z kasetonami, kotwionymi do elementów konstrukcyjnych ścian zewnętrznych budynku. Zielone ściany kurtynowe projektowane są w technologii słupowo-ryglowej, z możliwością zastosowania struktur kratowych z płaskowników stalowych. Umożliwia to stworzenie przestrzeni technicznej pomiędzy warstwą roślinności, a ścianą budynku [1]. W zależności od typu rozwiązania możliwy jest też dobór innych gatunków roślin, co wpływa na sposób kształtowania elewacji. Technologie umożliwiające tworzenie ogrodów wertykalnych zastosowano w budynku Quai Branly Museum w Paryżu (projekt architekta Jeana Nouvela). Zielona ściana powstała przy współpracy z botanikiem Patrickiem Blanckiem, specjalistą od stosowania roślinności na elewacji, a budynek w szczególny sposób wpisał się w miejski krajobraz. Dzięki zastosowaniu technologii wertykalnych ogrodów, możliwe było stworzenie roślinności pokrywającej całą powierzchnię fasady. Niekorzystne warunki wiatrowe od strony północnej negatywnie wpływają na roślinność umieszczoną na fasadzie. Natomiast zieleń na elewacji od wschodu ma dogodne warunki do rozwoju [1]. Innym interesującym przykładem jest projekt samonośnej zielonej ściany placu przy Caixa Forum w Madrycie (fot. 1) (projekt architektów Herzoga i de Meurona, zrealizowany również przy współpracy z Patrickiem Blanckiem). W projekcie zastosowano różnorodne gatunki roślin, podobnie jak w projekcie sklepu Ann Demeulemesster zrealizowanym w Seulu (projekt studia architektonicznego Mass Studies).

Wertykalne ogrody stosowane są w aranżacji wewnątrz. Poza projektami biur Torre de Cristal w Madrycie, (arch. Pelli, botanik Blanc), czy restauracji J&T Cafe Banka w Bratysławie, (arch. Mimolimit, botanik Blanc) można zauważyć zieloną ścianę zaprojektowaną w Galerii Przy morze w Gdańsku. Mur Vegetal zlokalizowano w centralnej części obiektu, tak by stał się główną atrakcją centrum handlowego. Technologie wertykalnych ogrodów mogą z powodzeniem być wykorzystywane w aranżacji elementów tymczasowych jak w przypadku ściany loftu Parti Wall, projektu Young Architects Boston, wykonanej z okazji konferencji American Intituite of Architects w Bostonie w 2008, czy Topiade Façade dla Louisa Vuittona zbudowanej według projektu Gas Design Group [7]. Warto również podkreślić, iż nie wszystkie realizacje projektów „żyjących ścian” kończą się sukcesem, jak w przypadku Paradise Park w Londynie, co skłania do ważnej analizy prowadzonych inwestycji w kontekście idei zrównoważonego rozwoju [8]. Wśród współczesnych trendów projektowych można zauważyć również prototypowe rozwiązania wykorzystujące reakcje biochemiczne zachodzące w roślinach. Takie technologie stosowane są na fasadach bioaktywnych. W rozwiązaniach tych stosuje się urządzenia fotoniczno-biologiczne umożliwiające uprawianie glonów planktonowych, tzw. bioreaktory. Bardzo ciekawym pro-

FASADY BIOAKTYWNE



1. TOWER BIO2 NA PRZEDMIEŚCIACH PARYŻA



2. APARTAMENTOWEJC BIO W HAMBURGU

Fot. 3.1. Wizualizacja elewacji wieżowca Bio2 w Paryżu z widocznymi bioaktywnymi elementami fasady. (fot. www.free-d.nl), 2. Prototypowe rozwiązanie bioaktywnych paneli zewnętrznych w apartamentowcu BIQ w Hamburgu (fot. [9])

jektem, w którym planuje się zastosowanie właśnie tego systemu jest zlokalizowany w Nanterrena, na przedmieściach Paryża wieżowiec Bio2. Budynek biurowy projektu X-TU Architects jest przykładem promowania nowego stylu zarządzania obiektem oraz wdrażania technologii proekologicznych. Z tego też powodu w ramach „projektu pilotażowego”, jakim jest Bio2, który jest projektowany przy współpracy ze studium BFS i ICADE ma być przeanalizowana możliwość pozyskiwania energii przez biofasadę. Na strukturę elewacji, składa się podwójna elewacja szklana w systemie słupowo-ryglowym z elementami PBR (photobioreactors) umożliwiającymi uprawianie glonów planktonowych w obiegu zamkniętym. Strategia proekologiczna obiektu zakłada wykorzystanie energii z procesu fotosyntezy oraz biomasy jako paliwa. Podobnym projektem, będącym obecnie w fazie realizacji jest budynek BIQ House, opracowany w ramach Międzynarodowej Wystawy Budowlanej (IBA), organizowanej w 2013 roku w Hamburgu. Wprowadzone mikroalgi na elewacji nie tylko będą wykorzystywane w celu pozyskania energii, ale również mają pełnić rolę osłony przeciwsłonecznej. Przygotowane skupiska alg tworzące bioreaktory umieszczone zostały w szklanych panelach żaluzji zewnętrznych, mocowanych do konstrukcji stropu. Bardzo ciekawe badania dotyczące efektywności bioaktywnej na elewacjach prowadzi Strategic Science Consult w Niemczech, przy współpracy z Colt International i Arup [9]. Przykładowo, apartamentowiec projektu austriackiego biura Splitterwerk Architects dzięki zastosowaniu biofasady ma stać się rozpoznawalną ikoną Hamburga.

Podsumowanie i wnioski

Rozwój nowoczesnych technologii przyczynia się do zwiększenia zastosowania zieleni w aglomeracji miejskiej. Poza tradycyjnymi metodami propagowanymi przez prekursorów zielonej architektury, pojawiły się rozwiązania umożliwiające wykorzystanie roślinności jako tworzywa kształtującego wyraz estetyczny elewacji obiektów architektonicznych. Różnorodne systemy umożliwiają zarówno stosowanie powierzchniowe zieleni, jak i kształtowanie elewacji za pomocą elementów indywidualnych. W wyniku rozwoju techniki związanej z ekologią, powstają prototypowe rozwiązania bioaktywnych fasad, wykorzystujących roślinność w zakresie energetyki i osłony przeciwsłonecznej. Bez względu na rodzaj technologii wykorzystywanej w procesie kształtowania współczesnych elewacji zielone fasady mogą stanowić o specyficznym odbiorze obiektu, w którym jest zlokalizowany stając się tym samym charakterystyczną ikoną miejsca. W celu zminimalizowania ryzyka niepowodzenia kształtowania elewacji, koniecznym warunkiem jest jednak świadomy i odpowiedni dobór rozwiązań technologicznych dotyczących wykorzystywania żywego materiału, jakim jest zieleń, silnie podatnego na zmiany zachodzące w środowisku. Systemy umożliwiające tworzenie zielonych elewacji i eksperymentalnych koncepcji, w których projektowane są fasady bioaktywne, wyznaczają nowe trendy w kształtowaniu architekту-

ry proekologicznej, prowadząc w konsekwencji do uzyskania efektów synergii zieleni, techniki i sztuki.

Bibliografia

- [1] Barnaś K.: *Elewacje zielone – nowoczesne technologie w projektowaniu i wykonawstwie*. Czasopismo Techniczne Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, 2-A/1/2011, s. 7-13
- [2] De Garrido L.: *Sustainable Architecture. Green in Green*. Monsa, Barcelona, 2011. ISBN: 9 788415 2234 12
- [3] Rewers E.: *Od miejskiego genius loci do miejskich oligoptikonów*. [w:] Gutowski B. (red.) Fenomen Genius Loci. Tożsamość miejsca w kontekście historycznym i współczesnym. Materiały konferencyjne zorganizowane przez Muzeum Pałac w Wilanowie, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie, Warszawa, 2009, s. 17-27
- [4] Rokicki W.: *Konstrukcja w aeurytmicznej architekturze*. Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa, 2006, ISSN 1896-11630
- [5] Rokicki W.: *Tendencje w rozwoju rozwiązań konstrukcyjno-materiałowych i ich wpływ na kształtowanie formy architektonicznej obiektów. Tendencje i kierunki rozwoju budynków wysokich w krajach europejskich*. Praca pod kierunkiem w ramach prac statutowych nr 504/P/1010/807/12. Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej. Warszawa ,2012.
- [6] Trzaskowska E.: *Wykorzystanie roślin w projektowaniu architektonicznym (pnącza, ogrody wertykalne)*. Teka Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych O.L. PAN, VI/2010, s. 110-121
- [7] Tymkiewicz J.: *Zieleń na elewacjach – współczesny „eko-ornament”?*. Czasopismo techniczne Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, 5-A/2/2012, s. 610-615
- [8] Tymkiewicz J.: *Funkcje ścian zewnętrznych w aspektach badań jakościowych. Wpływ rozwiązań architektonicznych elewacji na kształtowanie jakości budynku*. Wydawnictwo Politechniki Śląskiej. Gliwice, 2012, s. 167-174

Strony internetowe

- [9] Portal Architizer, Gugu S.: Live Algae Used In World's First Bio-Adaptive Façade, 2012, <http://www.architizer.com/en_us/blog/dyn/54571/live-algae-used-in-worlds-first-bio-adaptive-facade/#.UUuU DlfKaSq,data> ,

[dostęp: 10.03.2013]

- [10] Strona internetowa pracowni projektowej Patricka Blanca Vertical Garden, Projects-Europe-Madrit-Caixa Forum, 2008, < <http://www.verticalgardenpatrickblanc.com/node/1414>>, [dostęp: 10.03.2013]

MAUZOLEUM W KRAJOBRAZIE POLA BITWY:
ŚWIADEK CZASÓW, ZNAK MIEJSCA

GRZEGORZ RYTEL
Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej
Pracownia Architektury i Sztuki Współczesnej
ul. Koszykowa 55, 00-659 Warszawa
grzegorz.rytel@yahoo.com

A Mausoleum in a Battlefield Landscape: a Time Witness, a Landmark

Abstract

Mausoleums, structures of architectural form dedicated to sepulchral and commemorative function, derive from Greek architecture of the Hellenistic period. There are numerous objects of this kind erected on battle fields in Europe, dating back to the first half of the 20th century. Its compact and strong form as commonly presented by a mausoleum in landscape, creates a place and orders and identifies space. An emotionally marked tomb-monument is focused on the idea of commemorating the past and builds an emotional tie. Mausoleums – exceptional on account of their form, meaning and content- in dramatizing their message create the identity of the place.

Streszczenie

Mauzolea, budowle o formach architektonicznych dedykowane funkcji sepulkralnej i kommemoratywnej, wywodzą swój początek z architektury greckiej okresu hellenistycznego. Czas pierwszej połowy XX wieku pozostawił w Europie liczne tego typu obiekty wznoszone na polach bitew. Spoista i silna forma, jaką zazwyczaj przyjmuje mauzoleum w krajobrazie, przyciąga uwagę, tworzy miejsce, porządkuje i identyfikuje przestrzeń. W warstwie znaczeniowej wyraźnie nacechowany emocjonalnie grobowiec-pomnik skupia wokół idei upamiętnienia przeszłości i buduje poczucie więzi. Mauzolea – szczególnie ze względu na formę, zawarte znaczenia i przekazywane treści – dramatyzując przekaz, kształtują tożsamość miejsca.

WSTĘP

W różnych cywilizacjach i kulturach na przestrzeni wieków monumentalne formy grobowe w świadomy sposób sytuowane były w kontekście krajobrazowym, począwszy od piramid starożytnego Egiptu i prekolumbijskiej Ameryki do czasów najnowszych. Mauzolea panujących sytuowane są w eksponowanych miejscach, zazwyczaj jako istotny element kompozycji urbanistycznych lub krajobrazowych. W ogrodach doby sentymentalizmu i romantyzmu projektowane były w ramach większej całości założenia krajobrazowego; budowano je z woli właścicieli dóbr ziemskich, najczęściej jako miejsce przyszłego ich pochówku.

Mauzolea wznoszone bezpośrednio na polach bitew, ku ich upamiętnieniu i uhonorowaniu szczątków poległych, podkreślać miały szczególny charakter lokalizacji. W pierwszej połowie ubiegłego wieku powstało wiele tego rodzaju kommemoratywno-sepulkralnych obiektów, głównie upamiętniających *in situ* batalie z okresu pierwszej wojny światowej.

Artykuł ukazuje, jak w wyniku świadomego kształtowania formy przestrzennej, zawartych znaczeń i przekazywanych treści mauzolea bitewne odgrywać mogą istotną rolę w procesie kształtowania tożsamości miejsca.

GROBOWIEC

Okazywanie szacunku zmarłym poprzez pogrzebanie ich ciał lub prochów było zawsze praktykowane w kulturach ludów zamieszkujących kontynent europejski. Konieczność wypełnienia obowiązku pochowania zmarłych prowadziła w niektórych kulturach do symbolicznych pogrzebów osób zmarłych na obczyźnie. Uszanowanie miejsca pochówku poprzez zabezpieczenie go i oznaczenie zakorzenione jest w obu wielkich tradycjach kształtujących kulturę Europy – grecko-rzymskiej i judeochrześcijańskiej. Obrazem najprostszego oznaczenia grobu, wskazując przy tym na siłę jego emocjonalnego oddziaływania, posłużył się Adolf Loos (1962, s. 317) formułując definicję architektury: „Jeśli napotkamy w lesie kopiec, na sześć stóp długi i na trzy stopy szeroki, uformowany łopatą w kształcie piramidy, wtedy robimy się poważni i coś w nas mówi: tu jest ktoś pochowany. To jest architektura”. Jak zauważył, komentując definicję Loosa Antonio Monestiroli (2009, s. 38): „nie jest to tylko pryzma ziemi, ale *forma reprezentacji tożsamości i przeznaczenia*”.

Na przestrzeni dziejów poglądy na formę oznaczenia miejsca pochówku zmieniały się w zależności od obowiązujących ówczesnie wykładni zasad religijnych, panujących obyczajów i aktualnych poglądów na sztukę. Jednak generalne zasady wydają się pozostawać niezmiennie. Jak pisał Ka-

zimierz Kleczkowski (1890, s. 9), architekt, autor publikacji z dziedziny teorii architektury i estetyki: „Pierwszą materialną potrzebą naszą zabezpieczenie się od zmienności wpływów klimatycznych, pierwszą zaś moralną potrzebą człowieka przechowywanie szczątków zmarłych i uczczenie tychże odpowiednią budowlą”.

Pochówki wodzów, wielkich wojowników, bohaterów, oznaczane były od najdawniejszych czasów w sposób szczególny. Rozwój form grobowców władców w Egipcie obrazuje wyraźnie kierunek dążenia: bryła uzyskuje zwarty, coraz bardziej lapidarny kształt, w wyniku kolejnych redukcji wyeliminowaniu ulegają ornamenty. To, wraz z dążeniem do coraz większej wysokości, pozwala rozpoznać grobowce z dużej odległości i prawidłowo odczytać ich formę.

Sypane w bezkresie euroazjatyckich równin kurhany (tumulusy) ewoluują od ziemnych kopców poddających się z czasem erozji, poprzez tolosy: mykeńskie, trackie i etruskie, z kunsztownie zdobionymi, jak w przypadku tych ostatnich, komorami grobowymi, do rzymskich grobowców cesarskich Augusta i Hadriana, z systemem murowanych, sklepionych krypt i komór w podstawie, i zwieńczeniem w formach architektonicznych i rzeźbiarskich.

MAUZOLEUM

Mauzoleum, jego tradycję i model struktury funkcjonalno-przestrzennej, wywodzi kultura europejska z architektury greckiej okresu hellenistycznego. Okazałe budowle tego rodzaju powstawały głównie w Azji Mniejszej, w strefie oddziaływania wpływów tradycji sepulkralnej Wschodu. W Halikarnasie wzniesiono najbardziej znany antyczny pomnikowy grobowiec. Jego budowę rozpoczął dla siebie król Karii, Mauzolos. Po śmierci władcy dzieła dokończyła jego siostra i żona, Artemizja. Wzniesiony ok. 350 roku przed Chrystusem uznany został za jeden z siedmiu cudów świata antycznego. W kulturze grecko-rzymskiej, kształtującej przez ponad dwa tysiące lat kanon architektury europejskiej, obiekt ten stał się wzorem grobowców władców, możnych, bohaterów, poległych w bitwach. „Rzymianie, jak gdyby uwieczniając ów prototyp wspaniałego grobowca, oznaczali nazwą 'mauzoleum' wszystkie pomniki, które przepychem kształtów i ozdób zbliżały się do nagrobka Mauzolososa w Halikarnasie” (Guhl, Koner, 1896, s. 227). Tradycja rzymska była kontynuowana w barbarzyńskiej Europie, począwszy od wspaniałego mauzoleum w Rawnie, w którym w 526 roku pochowano króla Teodoryka.

Jak pisał przywołany już wcześniej Adolf Loos (1962, s. 315): „Tylko niewielka część architektury należy do sztuki: grobowiec i pomnik. Wszystko inne, co użytkowe, wykluczone jest z królestwa sztuki”. Mówiąc o mauzoleach mamy więc do czynienia z dziełami architektury, w myśl twier-

dzenia Loosa, wyjątkowymi: mauzoleum łączy idee grobowca i pomnika, wyrażając to połączenie w formach architektonicznych. Zasadnicza część przybiera postać dwukondygnacyjnej budowli, której górna kondygnacja dedykowana jest wyłącznie funkcji kommemoratywnej, dolna zaś stanowi kryptę kryjącą szczątki zmarłych¹. W praktyce widoczne jest pomieszanie pojęć przy nazywaniu miejsc i obiektów upamiętniających zmarłych. Niejednokrotnie nazwę *mauzoleum* noszą upamiętniające tragiczne wydarzenia formy pomnikowe o charakterze rzeźbiarskim, funkcjonujące samodzielnie lub jako dominanta założeń cmentarnych. W innych przypadkach mauzolea jednoznacznie rozpoznawalne typologicznie nazywane są *pomnikami*. Sytuacja jest jeszcze bardziej skomplikowana w przypadku obiektów takich, jak cenotafy, kaplice grobowe i ossaria².

PRZEKAZ I ZNACZENIE

Mauzolea upamiętniające zmagania wojenne dają możliwość wybrzmieć do końca dramatyzmowi krwawych bitew. Mauzolea będące miejscem spoczynku wybitnych i zasłużonych dowódców wojskowych pozwalają uhonorować osoby darzone czcią i szacunkiem za zasługi dla ojczyzny. Czas pierwszej połowy XX wieku w Europie sprzyjał powstawaniu tego rodzaju obiektów. Oprócz chęci upamiętnienia poległych w kolejnych wojnach, wpływ na to miały przybierające na sile w wielu krajach tendencje nacjonalistyczne i rozpowszechniająca się skłonność ku autorytarnej formie rządów. W większości przypadków idea wznoszenia budowli o funkcjach sepulkralnych i kommemoratywnych motywowana była kreowaniem polityki historycznej i skonsolidowaniem społeczeństwa wokół oficjalnie głoszonej wersji przeszłości i wizji przyszłości. Osiągnięciu tych celów służyć mogły zarówno upamiętnienia bitew zwycięskich, jak i przegranych – w zależności od interpretacji i kontekstu. Za sprawą tego rodzaju działań powstawały „święte miejsca” pozwalające doświadczyć realności idei „świętej ziemi” ojczyzny (Yi Fu Tuan, 1987, s. 222). Wznoszono wyraziste wizualnie budowle poświęcone rozpamiętywaniu minionych wydarzeń, a przede wszystkim, tworzące, dzięki nacechowaniu symboliką mającą na celu budzić patriotyczne uczucia, scenery manifestacji-spektakli, reżyserowanych przez specjalistów od propagandy.

Kilka wielkich bitew XIX wieku, upamiętnianych pierwotnie drobnej skali obiektami – inskrypcjami, symbolami religijnymi, niewielkiej skali pomnikami – doczekało się w XX wieku monumentalnych cenotafów lub mauzoleów, w których składano ekshumowane szczątki poległych (Lipsk, Austerlitz, Szypka)³.

Po pierwszej wojnie światowej potrzeba godnego pochowania poległych i upamiętnienia ich bohaterstwa wydała, obok cmentarzy wojennych i pomników, liczne mauzolea. Powstawały w rejonach walk na froncie zachodnim (Douaumont, Liny-devant-Dun, Hünenburg), w Prusach Wschodnich

(Tannenberg-Olsztynek, Elbląg), na froncie austriacko-włoskim (Bassano del Grappa, Caporetto-Kobarid, Cittadella, Feltre, Monte Grappa, Pederobba, Quero), na Bałkanach (Bitola, Marasesti, Petrisoru). Opiekę nad miejscami pochówku poległych żołnierzy powierzano zazwyczaj stworzonym w tym celu organizacjom i instytucjom. Mauzolea dedykowane niemieckim żołnierzom, których budowę koordynował Niemiecki Narodowy Związek Opieki nad Cmentarzami Wojennymi – VDK (Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge), nazywane były „zamkami umarłych” – *Totenburgen* (Tołłoczko, 2005).

O wadze przykładanej do nadania właściwej oprawy miejscom upamiętnienia poległych wiele mówi przykład losów idei budowy centralnego miejsca upamiętnienia w Niemczech po pierwszej wojnie światowej. Wstrząs i ból wywołane ogromną liczbą poległych domagały się uzewnętrznienia i wyartykułowania. W ogólnonarodowej dyskusji prowadzonej w szerokich kręgach społecznych panowało przekonanie, że miejsce zadumy i refleksji, godne lokalizacji ogólnonarodowego monументu upamiętniającego poległych, powstać może tylko w scenerii lasu. Uważano powszechnie, że w zgiełku wielkiego miasta nie ma możliwości uzyskania odpowiedniego nastroju powagi, jakiego oczekiwano. Dokonano wyboru miejsca koło miejscowości Bad Berka w Turynгии, zorganizowano kwestę na ten cel i rozpisano konkurs architektoniczny. Z czasem zaczęły podnosić się głosy, że wyidealizowany las, w tradycji starogermańskiej utożsamiany z miejscem bezpiecznego schronienia i źródłem siły, nie ma nic wspólnego z otwartymi i pokiereszowanymi krajobrazami pól bitewnych frontu zachodniego [Unter, 2011].

W 1927 roku na polu bitwy niemiecko-rosyjskiej pod Tannenbergiem w Prusach Wschodnich wzniesiono mauzoleum według projektu Waltera i Johannesesa Krügerów⁴. W krajobrazie warmińskim oferującym dalekie otwarcia widokowe powstała silnie akcentowana wertykalnie ośmioma wieżami forma odwołująca się nastrojem do architektury zamków zakonu krzyżackiego. Przekaz wizualny był na tyle mocny, a oddziaływanie emocjonalne na tyle jednoznaczne, że decyzją Hitlera w 1934 roku mauzoleum zyskało tytuł pomnika ogólnopaństwowego (*Reichsdenkmal*), kończąc tym samym wieloletnie dyskusje nad lokalizacją i formą centralnego miejsca upamiętnienia. Ranga miejsca jeszcze wzrosła, gdy Hitler postanowił pochować zmarłego prezydenta Rzeszy, marszałka von Hindenburga, w krypcie mauzoleum. W ramach prowadzonej przy tej okazji przebudowy, przestrzeni dziedzińca nadano charakter tła właściwego dla scenerii polityczno-militarystycznych manifestacji. Po raz kolejny siła wyrazu form architektonicznych mauzoleum potwierdziła się w 1945 roku. Mimo że sarkofagi ze szczątkami Hindenburgów zostały ewakuowane w głąb Niemiec, stopień sakralizacji przestrzeni spowodował, że uznano za niedopuszczalne pozostawienie budowli nadchodzącym ze wschodu przeciwnikom. Mauzoleum zostało wysadzone w powietrze przed nadejściem Armii Czerwonej. Okres krótszy niż 20 lat (1927-1945) wystarczył, by można

mówić o ukształtowanej już tożsamości miejsca. Ukształtowanej na tyle wyraźnie, że po prawie siedemdziesięciu latach od unicestwienia formy przestrzennej mauzoleum i zatarciu śladów jego istnienia, miejsce wciąż jest obiektem zainteresowania.

Konflikty militarne po pierwszej wojnie światowej towarzyszące wytyczaniu nowych granic i ustalaniu przynależności terytorialnej również pozostawiły ślady w krajobrazie w postaci mauzoleów. Za przykład niech posłużą mauzolea w Złoczowie na Kresach i na Górze Świętej Anny na Śląsku. Dzieje tego ostatniego miejsca przyrównać można do swoistego palimpsestu, na którym zapisywane są w odmienny sposób różne interpretacje tych samych wydarzeń. Mamy tutaj do czynienia z próbą przedefiniowania tożsamości miejsca. W końcu lat trzydziestych wybudowano według projektu Roberta Tischlera mauzoleum Freikorpsu, upamiętniające poległych w walkach z okresu III powstania śląskiego. Rotundę wzniesiono nad urwiskiem skalnym nieczynnego kamieniołomu, u stóp którego powstał amfiteatr. W 1945 roku, po wejściu wojsk polskich i sowieckich, mauzoleum wysadzono w powietrze. Na jego miejscu zdecydowano wznieść pomnik poległych powstańców śląskich. Zaprojektowany przez Xawerego Dunikowskiego, ukończony został w 1955 roku

W aurze panującej podówczas w Europie przywiązywano dużą wagę do rangi miejsca i udramatyzowania formy pochówku ważnych z punktu widzenia państwa osobistości. Oprócz wspomnianego już miejsca spoczynku marszałka von Hindenburga, przywołać tu trzeba mauzoleum generała Gustawa Orlicz-Dreszera na Oksywiu w Gdyni. Wytyczne zawarte w warunkach konkursu rozpisanego z inicjatywy komitetu uczczenia pamięci generała Orlicz-Dreszera i rozstrzygniętego w 1937 roku wskazują na charakter miejsca, jaki planowano osiągnąć. Wybrano lokalizację na krawędzi klifu Kępy Oksywskiej, przy istniejącym cmentarzu wojskowym. Do decyzji autorów przedstawiono wybór formy grobowca – mauzoleum, kaplica, czy pomnik. Teren wokół grobowca kształtować należało z myślą o tłumach manifestantów, zapewniając dojazd pojazdom. Obiekt stanowić miał wyraźnie widoczny akcent w sylwecie wysokiego brzegu – zwracano uwagę na „uzyskanie możliwie jak najkorzystniejszego widoku od strony morza” [*Konkurs*, 1937]. Do realizacji wybrano projekt Maksa Potrawiaka, który uzyskał trzecią nagrodę. Ostateczna wersja projektu przygotowana została przez Maksa Potrawiaka i Jana Bogusławskiego, który również brał w konkursie udział i był współautorem jednej z nienagrodzonych prac [*Konkurs*, 1937]⁵. Usytuowane na stożku skarpy mauzoleum uzyskało zwartą, zamykającą się w prostopadłościanie, dwudzielną bryłę. Zasadniczy jej wyraz tworzyły dwa pylony górnej, otwartej części kommemoratywnej, spięte tylko elementami metaloplastyki. W głównej elewacji, od strony morza, grupy rzeźb, mające za tło bryły pylonów, flankowały wejście do krypty tworzącej cokół budowli. Szczątki generała Orlicz-Dreszera złożono uroczysto w krypcie w lipcu 1939 roku, na niecałe dwa miesiące przed wybuchem wojny. Zawarty przekaz i siła oddziaływania emocjonalnego, jakie uzyskali projektanci

za sprawą świadomie ukształtowanej formy architektonicznej w krajobrazie, jednoznacznie identyfikowały miejsce. Efekt był na tyle czytelny, że po zajęciu Gdyni przez Niemców, jeszcze w 1939 roku mauzoleum zostało rozebrane. Komunikatywność przekazu mauzoleum Orlicz-Dreszera jest szczególnie interesująca w kontekście komentarza do nagrodzonej pierwszą nagrodą pracy w konkursie na projekt mauzoleum poległych w bitwie pod Ostrołęką w 1831 roku. W rozstrzygniętym w 1930 roku konkursie, zwycięską, zaproponowaną przez Borysa Zinserlinga i Romualda Zerycha formę architektoniczną, do której zbliżone formalnie w pewien sposób było późniejsze mauzoleum gdyńskie, na łamach „Architektury i Budownictwa” skomentowano jako noszącą „wybitne piętno ciężkiego patetyzmu niemieckich ’monumentów bismarckowskich’, co zdaje się raczej wątpliwe w zastosowaniu do uczczenia naszego powstania listopadowego z lat trzydziestych, epoki romantyzmu” [Konkurs, 1930].

Ostrołęckie mauzoleum jest jedynym istniejącym polskim pomnikowym grobowcem bitewnym z okresu międzywojennego. Stanowi interesujący przypadek między innymi ze względu na społeczny charakter inicjatywy wzniesienia budowli⁶. W projekcie mauzoleum poległych w jednej z największych bitew powstania listopadowego, zrealizowanym na narysach ziemnych rosyjskiego fortu, nietrudno dopatrzeć się symbolu triumfu. Monumentalne w charakterze założenie usytuowanego osiowo mauzoleum poprzedzonego fortem, było zapewne przewidywane w planach pomysłodawców jako miejsce patriotycznych uroczystości i manifestacji.

Dziś, ukończone w 2012 roku z inicjatywy Muzeum Kurpiowskiego w Ostrołęce ponad osiemdziesiąt lat od rozpoczęcia budowy, stanowi najbardziej bodaj charakterystyczny obiekt w krajobrazie prawobrzeżnej Ostrołęki. Zrealizowane z dbałością o wierność autorskiej idei i uzupełnione o bogaty program edukacyjny, jest obiektem rozpoznawalnym w skali ponadlokalnej. Poprzez integrację lokalnej społeczności wokół idei upamiętnienia wydarzeń z przeszłości i budowanie poczucia więzi z historią, odgrywa istotną rolę w procesie definiowania tożsamości miejsca.

Po rozpoczęciu przez Niemcy drugiej wojny światowej na powrót zaistniała konieczność projektowania miejsc pochówku i upamiętnienia poległych żołnierzy. Pod kierunkiem Wilhelma Kreisa, autora kilkudziesięciu projektów wież Bismarcka i „zamków umarłych” budowanych w okresie republiki weimarskiej, prócz młodych architektów, pracowali doświadczeni w tej dziedzinie Robert Tischler i Josef Thorak. Szkice Kreisa z tego okresu nawiązują do projektów realizowanych po pierwszej wojnie światowej wycuciem kontekstu w zakresie komponowania budowli w krajobraz. Natomiast w odróżnieniu od wcześniejszych, operują najczęściej bombastyczną skalą i doбором przesadnie monumentalnych, zbyt dosłownych, form architektonicznych (Kreis, 1941). Prowadzone studia projektowe nad tematem nie wyszły poza fazę szkiców.

FORMA I KONTEKST

Analizując właściwości budowli grobowej, cytowany już uprzednio Kazimierz Kleczkowski (1890, s. 9), określa jej charakterystyczne cechy wyrazu: „Grobowiec jest siedzibą tych, co nic wspólnego nie mają ze światem żyjących. Zatem budowla taka musi być ściśle odgraniczona i zamknięta; nadto powinna być trwała, by przyszłym pokoleniom szczątki zmarłych przekazać. Lecz to *zamknięcie* i *trwałość* nie tylko istotnie, lecz i plastycznie wyrażonym być powinno”. Powstające w omawianym okresie mauzolea określić można jako budowle o dużym ładunku emocjonalnym, o formach architektonicznych kształtowanych w zależności od charakteru epoki, programu ideowego, wreszcie od osobistych predylekcji architekta. Brak wśród nich dosłownych cytatów z przeszłości. Pojawiają się natomiast, w ograniczonym stopniu i z umiarem wykorzystywane, odniesienia do form charakterystycznych dla tradycji architektonicznej miejsca. Poprzez zachowanie uniwersalnego charakteru przekazu, przy jednoczesnym operowaniu kodem, który identyfikuje je z lokalną architekturą, określają tożsamość miejsca. Według Juliusza Żórawskiego (1973) świadomie kształtowana przez architekta forma może narzucić sposób jej odczytania, a nawet doprowadzić do określonych doznań emocjonalnych. W związku z tym Żórawski formułuje pojęcia *formy spoistej* i *formy silnej*. Formy o jednoznacznie czytelnej i zrozumiałej strukturze określa mianem *form spoistych*. Formy odbierane jako szczególne w ich otoczeniu, wyróżniające się, nazywa *formami silnymi*.

Monumentalne, proste, ponadczasowe w pewnym sensie formy architektoniczne decydujące o szczególnym wyrazie mauzoleów, przedstawiają się jako formy spoiste. Wilhelm Kreis (1941), komentując powstające w czasie drugiej wojny światowej swoje szkice projektowe mauzoleów poległych żołnierzy Wermachtu, które tu nazywa pomnikami, stwierdza: „Jeśli już w ogóle jakaś idea architektoniczna ma być prosta, to musi taka być zwłaszcza idea pomnika. Złożona idea pomnika jest sama w sobie niedorzecznością”. W przypadku projektowanych po pierwszej wojnie światowej przez Kreisa „zmków umarłych” oraz w jego szkicach z lat czterdziestych, zwraca uwagę, na ile możliwe jest odczytanie tego z autorskich szkiców koncepcyjnych, bardzo staranne wkomponowanie budowli w krajobraz. „Najważniejszym źródłem inspiracji było dla mnie oglądanie pól bitew”, pisał Kreis (1941). Architekt wykorzystuje przy tym walory lokalizacji, czyniąc mauzolea szczególnym elementem w pejzażu – formą silną według kryteriów Juliusza Żórawskiego. Charakteryzuje je, według Christiana Norberga-Schulza (2000), właściwa grobowcom o scentralizowanych formach *koncentracja*, która jest funkcją głównego kształtu, określającą zdolność bryły do stanowienia centrum. Dagobert Frey, określając tego rodzaju formy jako *bryły-centrum* (*Mal-Motiv*), przypisuje im zdolność podporządkowania i organizacji przestrzeni⁷.

PODSUMOWANIE

Mauzoleum – próbując zobaczyć je przez pryzmat Heideggerowskiej wykładni – nie staje na *miejscu*, ale *miejsce* powstaje za sprawą mauzoleum. Tylko to, co samo jest *miejscem* może urządzać *stanowisko* [Stätte]. Mauzoleum jest *rzeczą* [Ding], która jako *miejsce* przydziela *stanowisko*, na którego podstawie organizowana jest przestrzeń; przestrzeń, która zawiera liczne tereny. Tego rodzaju *rzeczy* nazywamy budowlami, ponieważ wydobywa je wznoszące budowanie⁸.

Na przestrzeni dziejów architektury mauzolea były budowane z woli władców lub możnych jako miejsce przyszłego ich pochówku. Bywały też wyrazem wdzięczności i uznania wolnych obywateli dla osiągnięć wybitnych jednostek spośród nich. Mauzolea upamiętniające bitwy powstają jako świadek dramatycznych wydarzeń – znak pamięci. Wznoszone są przez tych, co pamiętają i chcą tę pamięć przekazać; dedykowane tym, którzy polegli w boju, by wyrazić im cześć i szacunek. Ze względu na zawarte znaczenia i przekazywane treści są szczególne. W warstwie znaczeniowej mauzolea są nacechowane emocjonalnie jako grobowce. Chronią i zachowują dla przyszłości szczątki poległych. Łączą świat żywych ze światem zmarłych. W ten sposób wprowadzają pierwiastek transcendentny. W warstwie treściowej upamiętniają wydarzenia z przeszłości. Głoszą chwałę bohaterskich czynów walczących i żałobę po tych, którzy polegli. Pomyślane jako budowle, zawarte są w krajobrazie. Skupiają uwagę obserwujących krajobraz. Są widoczne z oddali i z myślą o tym projektowane. Stają się miejscem. Mają zdolność bycia centrum – przestrzeń zaczyna je otaczać i organizuje się wokół nich, względem nich się identyfikuje, staje się symbolicznie wyróżniona.

Przypisy

¹ Za: [Bania, Olszewski, 1989].

² Cenotaf: symboliczny grób lub nagrobek; kaplica grobowa: budowla najczęściej dwukondygnacyjna. W dolnej kondygnacji krypta, górna może pełnić funkcje liturgiczne, bo jest w niej ołtarz; ossarium: miejsce zbiorowego złożenia kości zmarłych; za: [Bania, Olszewski, 1989].

³ W XIX wieku w krajach niemieckich powstawać zaczęły liczne budowle o charakterze kommemoratywnym – początkowo w duchu klasycyzmu (Walhalla 1830-42, Befreiungshalle 1842-63), potem z romantycznego umiłowania historii. Zjawisko społeczne zainicjowane budową pomnika zwycięstwa Germanów nad Rzymianami w 9 roku po Chr. (pomnik Hermana 1838-75) przybrało ogromne rozmiary (Die Denkmäl „Manie”). Zintensyfikowane po wojnie francusko-pruskiej i zjednoczeniu krajów niemieckich w cesarstwie pod berłem Hohenzollernów w 1871 roku, wydało liczne pomniki ku

upamiętnieniu chwalebnych wydarzeń z historii Niemiec, cesarza Wilhelma I i kanclerza Bismarcka. Pamięci tego ostatniego dedykowane były budowle nazywane wieżami Bismarcka (Bismarckturm), których powstało blisko ćwierć tysiąca. W 1913 roku, dla uczczenia stulecia Bitwy Narodów otwarto w Lipsku symboliczny grobowiec (cenotaf), stanowiący centralny element powstałego w ramach projektu założenia parkowego. Inna wielka bitwa z okresu wojen napoleońskich, która rozegrała się w 1805 roku pod Austerlitz (Slavkov) na Morawach, po ponad stu latach oznaczona została w przestrzeni wzniesieniem mauzoleum znanego jako *mohyla miru* (kurhan pokoju), którego otwarcie, planowane na 1914 rok, odbyło się w roku 1923. Zmagania czterech kolejnych bitew na przełęczy Szypka, jakie toczyły się podczas wojny rosyjsko-tureckiej w 1877 i 1878 roku, upamiętniła Bułgaria budując mauzoleum otwarte w 1934 roku.

⁴ Zwycięstwo odniesione pod Tannenbergiem nad Rosjanami w 1914 roku propaganda niemiecka przedstawiała jako rewanż za porażkę poniesioną pod Grunwaldem w 1410 roku w bitwie ze Słowianami.

⁵ Partner Jana Bogusławskiego w konkursie na grobowiec gen. Orlicz-Dreszera – artysta rzeźbiarz Stanisław Sikora – był po wojnie współautorem (razem z architektem Teodorem Bursze) zrealizowanego w 1955 roku pomnika polskich więźniów obozu koncentracyjnego w Mauthausen [*Mauthausen, 1957*]. W formie pomnika widoczne są pewne zbieżności z architekturą mauzoleum zrealizowanego na Oksywiu.

⁶ Rozpoczęta jeszcze w 1930 roku budowa nie została ukończona przed wybuchem wojny, głównie z powodu trudności w gromadzeniu niezbędnych środków finansowych. Po wojnie kilkakrotnie próbowano zagospodarować teren fortu, adaptując do bieżących potrzeb zrealizowany korpus mauzoleum. Do inicjatywy ukończenia realizacji w oparciu o pierwotną koncepcję powrócono dopiero w ostatnich latach. W 2010 roku Muzeum Kurpiowskie w Ostrołęce podpisało umowę na realizację projektu „Ponarwie. Konserwacja i rewitalizacja fortu ziemnego i pomnika-mauzoleum poległych w bitwie pod Ostrołęką 26 maja 1831 roku”.

⁷ Frey D.: Grundlegung zu einer vergleichenden Kunstwissenschaft. Za: [Norberg-Schulz, 2000, s. 40]

⁸ W odróżnieniu od pielęgnacyjnego budowania. Na podstawie: [Heidegger, 2007]

Bibliografia

- [1] Alberti L.B.: *Książ dziesięć o sztuce budowania*. PWN, Warszawa 1960.
- [2] Alois R.: *Arte funeraria d'oggi*. Hoepli, Milano 1959.
- [3] Bania Z., Olszewski A. K.: *Klasyfikacja i typologia nagrobków*. Zarząd Ochrony i Konserwacji Zespołów Pałacowo-Ogrodowych, Warszawa 1989.
- [4] Białostocki J.: *Drzwi śmierci. Antyczny symbol grobowy i jego tradycja*. Tegoż: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, PWN, Warszawa 1982.
- [5] Burdzik T.: *Przestrzeń jako składnik tożsamości w świecie globalizacji*
http://www.khg.uni.wroc.pl/files/2khg11_burdzik_t.pdf (pobr. 1.03.2013).
- [6] Chrościcki J.A.: *Pomniki sławy żołnierskiej. Od kurhanów i piramid z kości do monumentalnych dekoracji pogrzebowych (XV – XVIII w.)*. I podaje wiek wiekowi. Tradycje chrześcijańskie w dziejach polskiego oręża, kat. wyst., Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Warszawa 2002, s. 93-98.
- [7] Czech Z.: *Na tropach konkursu*. Architektura i Budownictwo 10/1937, s. 364-366
- [8] Dąbrowska-Budziło K.: *Krajobraz a świat znaczeń. Część I*. Teza Komisji Urbanistyki i Architektury, t. XXVIII, 1996, s. 253-265.
- [9] *Deutschland über Alles. Ehrenmale des Weltkrieges*. Karl Robert Langewiesche Verlag, Königstein, Leipzig b.d.
- [10] Drexler A.: *Ludwig Mies van der Rohe*. Braziler, New York 1960.
- [11] Gębarowicz M.: *Symbolika w architekturze, jej pojęcie i rola*. Sarmatia Artistica, PWN, Warszawa 1968, s. 273-288
- [12] Gębczyńska-Janowicz A.: *Polskie założenia pomnikowe. Rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku*. Neriton, Warszawa 2010.
- [13] Grzesiuk-Olszewska I.: *Przestrzeń jako wyraz pamięci*. Projekt, 4/1989, s. 10-15.
- [14] Guhl E., Koner W.: *Hellada i Roma. Życie Greków i Rzymian*. Warszawa 1896.

- [15] Heidegger M.: *Budować mieszkać myśleć*. Tegoż: Odczyty i rozprawy. Aletheia, Warszawa 2007, s. 139-157.
- [16] Heidegger M.: *Źródło dzieła sztuki*. Tegoż: Drogi lasu. Aletheia, Warszawa 1997, s. 7-63.
- [17] Kleczkowski K.: *Analiza kształtów architektury*. Cz. II. Warszawa 1890.
- [18] *Konkurs na grobowiec ś.p. gen. dyw. Gustawa Orlicz-Dreszera*. Morze, 1/1938, s. 20-21.
- [19] *Konkurs na projekt grobowca ku czci generała Gustawa Orlicz-Dreszera na Oksywiu w Gdyni*. Architektura i Budownictwo 10/1937, s. 351-360.
- [20] *Konkurs ścisły na pomnik-mauzoleum bohaterów, poległych w r. 1831 pod Ostrołęką*. Architektura i Budownictwo 3/1930, s. 120.
- [21] *Zabytki sepulkralne na terenie województwa ostrołęckiego*. Biuro Badań i Dokumentacji Zabytków w Ostrołęce, Ostrołęka 1988.
- [22] Kozaczewska-Golasz H.: *Mauzolea i kaplice grobowe od XVI do początku XX wieku w dawnym województwie legnickim*. Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2001.
- [23] *Sztuka Trzeciej Rzeszy*. IRSA, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2002
- [24] *Zu meinen Skizzen*. Die Baukunst, 6/1941, s. 135-146.
- [25] Künzl E.: *Monumente für Ewigkeit. Herrschergraber der Antike*. Schnell und Steiner, RGZM, Regensburg/Mainz 2011.
- [26] Loos A.: *Architektur*. Tegoż: Sämtliche Schriften. Erster Band. Herold, Wien München 1962, s. 302-318
- [27] *Mauthausen*. Architektura 2/1957, s. 43.
- [28] Monestiroli A.: *Tryglif i metopa. Dziewięć wykładów o architekturze*. PK, Kraków 2009.
- [29] Norberg-Schulz Ch., *Bycie, przestrzeń i architektura*, MURATOR, Warszawa 2000.
- [30] Olkiewicz J.: *Pomniki – przestrzeń architektonicznie zorganizowana*. Architektura, 10/1967, s. 398-409.

- [31] Parnicki-Pudelko S.: *Architektura starożytnej Grecji*. Arkady, Warszawa 1985.
- [32] Parzych Cz.: *Mauzoleum. Pomnik poległych w bitwie pod Ostrołęką 26 maja 1831 roku*. Towarzystwo Przyjaciół Ostrołęki, Ostrołęka 2010.
- [33] *Śmierć i zmartwychwstanie*. Arkady, Warszawa 2011.
- [34] *Projekt grobowca generała Orlicz-Dreszera na Oksywiu*. *Architektura i Budownictwo*, 10/1937, s. 351-366.
- [35] Rykała E.: *Dotknięcie niewidzialnego*. *Arche*, 01(21)/2011, s. 4-9
- [36] Spaeth D.: *Mies van der Rohe*. The Architectural Press, London 1985.
- [37] Szmygin B.: *Semiotyka w analizie zabytków*. Teka Komisji Urbanistyki i Architektury, t. XXVIII/1996, s. 141-145.
- [38] Tołłoczko Z.: *Architektura i społeczeństwo. Przegląd zagadnień budownictwa i urbanistyki w Niemczech od około roku 1850 do około roku 2000. Od późnoromantycznego historyzmu do późnego socmodernizmu*. DWN, Kraków 2005.
- [39] Tworkowski S.: *Konkurs na pomnik generała Orlicz-Dreszera na Oksywiu*. *Architektura i Budownictwo* 10/1937, s. 360-363.
- [40] *Unter Bäumen – die Deutschen und der Wald*. Katalog wystawy, Deutschen Historischen Museum, Berlin 2011.
- [41] Wąs C.: *Grobowiec feldmarszałka Blüchera w Korbielowicach*. *Sztuka cmentarna. Dokumenty*. ICOMOS – Polski Komitet Narodowy, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 1995, s. 269-275
- [42] Wrana J.: *Tożsamość miejsca. Kryterium w projektowaniu architektonicznym*.
<http://bc.pollub.pl/dlibra/docmetadata?id=646> (pobr. 1.03.2013).
- [43] Yi Fu Tuan: *Przestrzeń i miejsce*. PIW, Warszawa 1987.
- [44] Zachariasz A.: *Krajobrazy pamięci wyrazem tożsamości miejsca*.
<http://krajobraz.kulturowy.us.edu.pl/publikacjeartykuly/niematerialne/zachariasz.pdf> (pobr. 1.03.2013).
- [45] *O budowie formy architektonicznej*. Arkady, Warszawa 1973.

PROBLEMY ZACHOWANIA TOŻSAMOŚCI KULTUROWEJ CEN-
TRUM MIASTA JÓZEFOWA POD WARSZAWĄ
W ŚWIETLE NAJNOWSZYCH (WSPÓŁCZESNYCH)
TENDENCJI ROZWOJOWYCH

IZABELA SOBIERAJSKA
Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania
e-mail: archisplan@archisplan.pl

BEHAVIOR PROBLEM OF CULTURAL IDENTITY IN CITY CENTRE OF JOZEFOW NEAR WARSAW IN THE LIGHT OF RECENT (CONTEMPORARY) DEVELOPMENT TENDENCIES

Abstract

Article is devoted to the issue of preservation of cultural identity of the Józefów's city center – during the spatial changes taking place last years. Modern trends in the development of centers of small towns require major transformations in this area of Józefów. New buildings should be at least related by architectural detail and shape to the traditional building style called "Świdermajer".

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest problematyce zachowania tożsamości kulturowej centrum Józefowa w kontekście zachodzących przemian przestrzennych. Współczesne tendencje rozwojowe centrów małych miast wymagają istotnych przekształceń w tym obszarze Józefowa. Jednocześnie nowa zabudowa powinna nawiązywać się co najmniej detalem architektonicznym i rozwiązaniami bryły do tradycyjnej zabudowy w stylu "świdermajer".

Józefów, podobnie jak szereg innych miejscowości podwarszawskich, staje przed koniecznością rozwiązania ważnego problemu, jakim jest stopniowy i systematyczny zanik odrębności i tożsamości krajobrazu tego miasta.

Rozwój Józefowa jako samodzielnego organizmu, o bardzo charakterystycznym klimacie i krajobrazie miasta, rozpoczął się formalnie w 1924 roku, kiedy to utworzone zostało Letnisko Józefów jako administracyjnie oddzielna miejscowość, położona w pasie osadniczym złożonym z podobnych jej osad letniskowych, usytuowanych wzdłuż linii Kolei Nadwiślańskiej.

Tradycja letniego wypoczynku warszawiaków w tzw. Paśmie Otwockim sięgała drugiej połowy XIX wieku. Jednak intensywny rozwój osad letniskowych nastąpił wraz z przebudową Kolei Nadwiślańskiej z końca XIX wieku, kiedy to upaństwowiono tę linię (1897 r.), zrealizowano wzdłuż niej szereg nowych stacji (Wawer, Radość, Falenica, Józefów, Jarosław i Świder) oraz zelektryfikowano odcinek Warszawa-Otwock [1, 3].

W powstających zespołach letniskowych, nowa zabudowa początkowo tworzyła wyraźnie wydzielone z otoczenia zespoły w sąsiedztwie stacji kolejowych. Dominowała tu charakterystyczna drewniana zabudowa w stylu nadwiślańskim, tzw. świdermajer, którego twórcą był Michał Elwiro Andriolli [1, 2]. Budynek w większości miały prostokątny rzut podstawowej części bryły, do której dodawano ganki, dwukondygnacyjne zwykle werandy, daszki, ryzalitowo wysunięte z bryły klatki schodowe, facjatki, lukarny, wieże. Zabudowa realizowana była na dużych działkach, otoczona wysoką zielenią.



Fot. 1. Sanatorium Gurewicza w Otwocku
– przedwojenna pocztówka
– budynek w stylu świdermajer
z typową addycyjnością bryły
– widoczne weranda i ganek



Ryc. 1. Mapa topograficzna okolic Józefowa z 1932 r.
– fragment – Wojskowy Instytut Geograficzny,
Warszawa, 1932



Ryc. 2. Mapa topograficzna okolic Józefowa z 1933 r.
– fragment – Wojskowy Instytut Geograficzny,
Warszawa, 1933

Letnisko Józefów na początku XX wieku przyciągało corocznie około 5 tysięcy letników, dla obsługi których funkcjonowały liczne pensjonaty oraz cukiernie i kawiarnie, a także dansing, a w celu zachęcenia do dłuższych pobytów większej liczby gości pobudowano również kino, kościół katolicki i żydowskie domy modlitwy [1]. Na rozwój ruchu turystycznego oraz nowej zabudowy istotny wpływ miała realizacja w 1914 r. przystanku kolejki wąskotorowej jeżdżącej z Warszawy do Karczewa [1,3]. Turyści wypoczywali na plażach nad Świdrem i Wisłą, spacerowali po otaczających letnisko lasach.

Najbardziej charakterystycznymi elementami wytworzonego w latach międzywojennych krajobrazu miasta była zwykle dwukondygnacyjna drewniana wolnostojąca zabudowa na dość dużych działkach, porośniętych roślinnością o charakterze leśnym, z dużym udziałem drzewostanu iglastego. Usługi inne niż pensjonatowe skupiały się w sąsiedztwie stacji kolejowych. W skali detalu architektonicznego dominowały drewniane elementy konstrukcyjne i dekoracyjne, ze stylizowanymi motywami roślinnymi i geometrycznymi.

Lata powojenne przekształciły charakter miasta. Od czasu II wojny światowej prawie całkowicie zanikła tradycja wyjazdów letniskowych, zaś dawna zabudowa letniskowa stała się zabudową mieszkaniową całoroczną, w przeważającej większości funkcjonującą jako budynki komunalne, pomimo faktycznego braku jej pełnego przystosowania do tej roli.



Ryc. 3. Plan Ogólny Zagospodarowania Przestrzennego Józefowa z 1967 r. – fragment

Oficjalnie Józefów uzyskał prawa miejskie w 1962 roku [1, 2] i w wyznaczonych wówczas granicach funkcjonuje jako oddzielny organizm miejski, powiązany jednak silnie z Warszawą ze względu na fakt, iż znaczna część jego mieszkańców pracuje w Warszawie i tam szuka dla siebie usług specjalistycznych.

W takich uwarunkowaniach istotny staje się problem możliwości zachowania kulturowego dziedzictwa przede wszystkim poprzez wskazanie zasad ochrony i przekształceń cennych budynków zabytkowych oraz ustalenie zasad nawiązania nową zabudową do wybranych elementów zabudowy historycznej. Jednocześnie rozwiązania wymaga problem wykreowania w mieście przestrzeni publicznej, reprezentacyjnej dla niego, obudowanej usługami ważnymi w skali miasta i dającej mieszkańcom możliwość identyfikacji się z nim. Przestrzeń taka powinna być obudowana usługami w rozwiązaniach architektonicznych nawiązujących do charakterystycznych cech historycznego krajobrazu miasta.

Już w 1967 roku sporządzono dla Józefowa plan ogólny zagospodarowania przestrzennego, delimitujący obszar centrum miejskiego w rejonie dzisiejszych ulic Leśnej, Świderskiej, Wyszyńskiego, Parkowej, Sosnowej i Piłsudskiego. W ramach tegoż obszaru miały się pojawić usługi publiczne, głównie z zakresu administracji publicznej (AP), kultury (UK), oświaty (AO) oraz handlu (UH), gastronomii (UG) i łączności (UŁ) – (ryc. 3).



Ryc. 4. Miejskowy Plan Ogólny Zagospodarowania Przestrzennego Józefowa z 1980 r. – fragment

W planie tym stosunkowo duże obszary znacznej części dawnego Letniska wskazano pod realizację zabudowy mieszkaniowej wielorodzinnej o niskiej intensywności do 200 osób / ha (MN-W).

W obrębie zabudowy mieszkaniowej ustalono tereny dla realizacji usług podstawowych, zarówno publicznych takich jak szkoły (UOP), jak i komercyjnych.

Dla nowej zabudowy nie ustalono zasad dowiązania się do charakteru zabudowy historycznej. Nie wykreowano też w planie ogólnodostępnej przestrzeni publicznej o charakterze ogólnomiejskim.

Kolejny miejscowy plan ogólny został sporządzony w roku 1980, pozostawiając obszar centrum miasta w zasadzie, poprzednim zasięgu, rozbudowując je w kierunku północnym – (ryc. 4).

W tym planie wskazano tereny zieleni publicznej (ZP) jako miejsca rekreacji i wypoczynku dla mieszkańców miasta w bezpośrednim sąsiedztwie usług ogólnomiejskich. Tereny te miały jednocześnie pełnić funkcję systemu przestrzeni publicznych, wykreowanego nie jako place miejskie, ale parki i zieleńce.

W planie zrezygnowano z realizacji w mieście nowych, znacznych obszarów zabudowy wielorodzinnej, preferując na znacznych obszarach zabudowę jednorodzinną – w ówczesnych przepisach prawnych rozumianą jako budynki mieszkalne do 4 lokali mieszkalnych włącznie.



Ryc. 5. Miejscowy Plan Ogólny Zagospodarowania Przestrzennego Józefowa z 1995 r. – fragment

Dla lepszego powiązania części wschodniej miasta z centrum zachowano przebieg przez linię kolejową ciągu obecnej ul. Leśnej. Takie rozwiązanie funkcjonuje w mieście do dzisiaj.

Plan miejscowy zagospodarowania przestrzennego sporządzony w 1995 roku (*arch. K. Burczyński z zespołem*) istotnie ograniczał obszar centrum, zastępując tereny usług sportu od strony północnej zabudową mieszkaniową jednorodzinną (B7. MNL), oraz rezygnując z poprzedniego wytyczania systemu parków i zieleńców w centrum. Jednocześnie dopuszczono realizację w jego bezpośrednim sąsiedztwie, od strony południowo-zachodniej, zabudowy wielorodzinnej (B28. MWNR i B40. MWNR) – (ryc. 5).

Także w tym planie brak jest wyznaczenia jasnego systemu przestrzeni publicznych w centrum miasta, usługi mają być realizowane w zieleni, na działkach z wysokim wskaźnikiem powierzchni biologicznie czynnej.

To właśnie na podstawie tego planu zrealizowana została znaczna część nowej zabudowy centrum miasta, w tym nowy budynek urzędu miejskiego oraz usługi komercyjne, w tym siedziba oddziału banku i drobne lokalne firmy.

W roku 2001 sporządzano dla miasta Studium Uwarunkowań i Kierunków Zagospodarowania Przestrzennego (*arch. K. Burczyński z zespołem*), w którym określono zasięg usług o znaczeniu centro-



Ryc. 6. Studium Uwarunkowań i Kierunków Zagospodarowania Józefowa z 2001 r. – fragment

twórczym (U), powracając jednocześnie do możliwości realizacji na znaczących obszarach miasta zabudowy wielorodzinnej, w tym ograniczonej wielkościami – (ryc. 6).

W oparciu o to studium sporządzane są miejscowe plany zagospodarowania przestrzennego, zawierające szczegółowe wytyczne do kształtowania krajobrazu miasta w rejonie centrum. Liczne zmiany planu dla tego obszaru spowodowane są próbami wyjścia naprzeciw występującym współcześnie tendencjom rozwojowym centralnych części miasta, w tym powstawania dużych wielofunkcyjnych budynków usługowych. Jednocześnie trwają poszukiwania możliwości wykreowania ogólnodostępnej przestrzeni publicznej w centrum miasta, zarówno towarzyszącej usługom ogólnomiejskim, jak i dającej możliwość organizacji lokalnych imprez masowych.

W roku 2008 (*arch. I. Sobierajska z zespołem*) oraz w 2010 (*arch. A. Chylak z zespołem*) uchwalono miejscowe plany zagospodarowania przestrzennego dla fragmentów Centrum Józefowa, po raz pierwszy w skali 1: 1000 – (ryc. 7).

W planach tych próbowano odpowiedzieć na pytanie, jak powinno wyglądać i funkcjonować centrum Józefowa. Oba plany zakładały, że centrum nadal będzie się rozwijać jako zespół monofunkcyjnych w zasadzie budynków, powiązanych systemem przestrzeni publicznych, zarówno o charakterze ciągów i placów miejskich, jak i zieleńców – (ryc. 8).



Ryc. 7. Miejscowe Plany Zagospodarowania Przestrzennego dla Centrum Józefowa z 2008 r. i 2010 r. – fragmenty (rysunek zbiorczy – I. Sobierajska)

Zwłaszcza w planie miejscowym z 2010 r., obejmującym obszar przeważającej części centrum miasta, system przestrzeni publicznych został znacznie rozbudowany w stosunku do stanu istniejącego zagospodarowania – zaprojektowano tutaj w północnych kwartałach centrum ciąg pieszo-jezdny o charakterze wewnętrznego pasażu przebiegającego pomiędzy zabudową o dominujących funkcjach usługowych. Pasaż ten powiązano na osi północ-południe z istniejącym układem drogowym poprzez szereg przejść i przejazdów.

Uzupełnieniem zabudowy usługowej ma być zabudowa mieszkaniowa wielorodzinna, z usługami w parterach wzdłuż głównego systemu przestrzeni publicznych.

W planie tym znalazły się również istotne zapisy nakazujące dla nowej zabudowy stosowanie detalu architektonicznego nawiązującego do elementów historycznych, w tym zakresie sposobu komponowania bryły budynków, podziałów elewacyjnych, materiałów elewacyjnych, szczegółowych zaleceń co do detalu architektonicznego w zakresie rozwiązań materiałowych jak i jego wyglądu oraz w zakresie szczegółowych wytycznych odnośnie do zasad projektowania dachów – w nawiązaniu do stylu świdermajer.

Jednakże tak skonstruowane, precyzyjne i szanujące kontekst miejsca, zapisy planu miejscowego nie znalazły niestety przełożenia na praktyczną realizację nowej zabudowy usługowej, ponieważ nie znalazł się inwestor chętny do zainwestowania na takich warunkach. Problem wynika ze współczesnych



Ryc. 8. Miejsce Plany Zagospodarowania Przestrzennego dla Centrum Józefowa z 2008 r. i 2010 r. – schemat przestrzeni publicznych ustalonych w planach miejscowych (analiza – I. Sobierajska)



Ryc. 9. Miejscowe Plany Zagospodarowania Przemianowego dla Centrum Józefowa z 2008 r., 2010 r. i 2013 r.
– kompilacja rysunków planów
(rysunek zbiorczy – I. Sobierajska)

nam tendencji, zgodnie z którymi w centrach miast powstają większe budynki usługowe o charakterze galerii handlowych, mieszczące pod jednym dachem znaczną część programu centrum miejskiego. Obiekty takie, po uwzględnieniu oczywiście komercyjnych szans ich realizacji, powstają licznie w miastach małej i średniej wielkości jako odpowiedź na potrzeby użytkowników centrów miast, oczekujących przede wszystkim wygody i osłony przed deszczem czy śniegiem, czego nie zapewni zespół pojedynczych budynków monofunkcyjnych. Małe, odpowiadające skali takich miast galerie handlowe, mieszczące w sobie zarówno funkcje handlowe, jak i gastronomiczne, kulturalne czy sportowe w znacznym stopniu przejmują rolę przestrzeni publicznej i mają duże znaczenie aktywizujące sąsiadującą przestrzeń miejską.

W miastach podwarszawskich lokalne galerie handlowe działają np. w Konstancinie-Jeziornie, Pruszkowie, Piasecznie, planowane zaś są np. w Wołominie, Otwocku, Legionowie, Łomiankach, Podkowie Leśnej. W skali kraju to obecnie jedne z najpopularniejszych inwestycji komercyjnych – tylko w tym czasie powstaje ich około 20, m.in. w Bełchatowie, Ełku, Siedlcach, Inowrocławiu, Nowym Sączu, Nysie czy Łomży. Wiele kolejnych jest projektowanych – chociażby w Radomsku, Węgrowie, Kutnie czy Zgierzu [4, 5].

W Józefowie nawiązaniem do tego trendu a jednocześnie próbą rozwiązania problemu braku inwestycji w centrum miasta ma być sporządzony w 2013 r kolejny miejscowy plan zagospodarowania przestrzennego dla fragmentu centrum Józefowa (*arch. I. Sobierajska z zespołem*).



Ryc. 10. Miejskowe Plany Zagospodarowania Przestrzennego dla Centrum Józefowa z 2008 r. i 2013 r. – schemat przestrzeni publicznych ustalonych w planach miejscowych (analiza – I. Sobierajska)

W planie tym zastąpiono część dotychczasowego systemu mniejszych monofunkcyjnych budynków możliwością realizacji lokalnej, niewielkiej w swojej skali galerii handlowej, mieszczącej funkcje handlu, gastronomii, kultury i rozrywki, w tym m.in. kino (*teren 10. U*). Dla części obszaru sąsiadującego od północy z ratuszem oraz domem kultury zachowano funkcje czysto usługowe, dopełniające program centrum. W części północno-wschodniej przewidziano realizację zarówno usług, jak i zabudowy mieszkaniowej wielorodzinnej z usługami w parterach, uzupełniającymi program usługowy w centrum.

Zmiana przeznaczenia terenów funkcjonalnych pociągnęła za sobą zmianę układu przestrzeni publicznych, których głównym elementem staje się ulica Wyszyńskiego oraz przylegające do niej fragmenty terenów, na których już istnieją np. budynki ratusza czy miejski dom kultury oraz które są docelowo przeznaczone pod galerię czy kolejne usługi kultury. Jedynie te tereny mogą od strony tej najbardziej reprezentacyjnej części przestrzeni publicznej wytwarzać niewielkie fragmenty zwartej obudowy. Pozostała część zabudowy zdecydowanie ma nawiązywać do charakteru miasta, w którym przeważa nadal zabudowa wolnostojąca na działkach z zielenią o charakterze leśnym, z dużym udziałem wysokich nasadzeń drzew iglastych. Także w tym planie znalazły się zapisy nakazujące dowiązanie się nowej zabudowy do historycznej tradycji, w tym zakresie: *Nakazuje się kształtowanie zabudowy mieszkaniowej z zastosowaniem rozwiązań architektonicznych w zakresie bryły, detalu oraz rozwiązań materiałowych nawiązujących do cech stylu potocznie określanego nazwą świdermajer, w szczególności poprzez:*

- 1) *stosowanie prostych form zabudowy na rzucie prostokąta, o poszczególnych elewacjach komponowanych na zasadzie symetrii, krytych dachami z wyeksponowanym detalem architektonicznym ich konstrukcji;*
- 2) *komponowanie podziałów stolarki okiennej w układzie pionowym z dopuszczeniem łączenia poszczególnych elementów w pasma przeszkleń;*
- 3) *konstruowanie bryły budynków poprzez jej powiększenie o elementy takie jak: facjatki, lukarny, przeszklone werandy, tarasy, wieże itp. lub poprzez zestawianie kilku brył o zbliżonej formie;*
- 4) *stosowanie detalu architektonicznego w postaci drewnianych balustrad schodów lub tarasów, balkonów, drewnianych lub drewnopodobnych okładzin zewnętrznych na całych elewacjach lub częściowo np. w pasach podokapowych, jako wykończenie zewnętrzne szczytów, facjat, lukarn, ryzalitów, werand, wież i innych elementów artykulacji bryły podstawowej z podkreślaniem na elewacjach przebiegu stropów.*

Próba połączenia współczesnych tendencji rozwojowych centralnych części miast z chęcią zachowania jak największej ilości elementów nawiązujących do tradycji urbanistyczno-architektonicznej ma szansę wykreować żyjące, funkcjonujące na co dzień centrum miasta, z którym mieszkańcy będą się utożsamiali.

Bibliografia

- [1] Lewandowski R.: *Kronenberg, Andriolli i wilegiatura, czyli podwarszawskie letniska linii otwockiej*. Wydawnictwo „Świdermajer”. Józefów, 2012, s. 108
- [2] Lewandowski R.: *Kronenberg, Brzegi Andriollego*, Zeszyt nr 10, Wydawnictwo „Świdermajer”. Józefów, 2010, s. 64
- [3] Lewandowski R.: *Droga Żelazna Nadwiślańska 1877-2007*, Zeszyt nr 5, Wydawnictwo „Świdermajer”. Józefów, 2007, s. 52
- [4] <http://www.ekonomia24.pl/galeria/709849,2,988654.html>/ dostęp 15.03.2013
- [5] <http://dom.wieszjak.pl/wiadomosci/nieruchomosci-komercyjne/315390,Rosnie-liczba-galerii-handlowych-w-malych-miastach.html>/ dostęp 15.03.2013

SPECIAL FORM IN THE LANDSCAPE OF A CITY.
BANK BUILDING AS A SYMBOL – VS. AN IDENTITY OF A PLACE

KRYSTYNA STRUMIŁŁO
Technical University of Lodz, Institute of Architecture and Town Planning
90-924 Lodz, al. Politechniki 6
kstrumillo@interia.pl

FORMA SZCZEGÓLNA W KRAJOBRAZIE MIASTA. BUDYNEK BANKU JAKO SYMBOL – A TOŻSAMOŚĆ MIEJSCA

Streszczenie

Budynki banków zawsze zajmowały istotne miejsce w hierarchii obiektów oraz były eksponowane w tkance miasta. Niektóre z nich jako formy szczególne – pełnią rolę symbolu (znaku). Wyróżniają się na tle otoczenia, są charakterystyczne i stanowią identyfikację miejsca stając się w ten sposób wizytówką miasta. Ponadto budynki te odgrywają istotną rolę w kreowaniu tożsamości miejsca.

Abstract

Bank buildings have always been an important part of building hierarchy and have been exposed in the landscape of a city. Some of them, as special forms, play a role of a symbol (sign). They stand out from the rest, they are characteristic and identify a place, becoming the signature of a city. What is more, such buildings play an important role in shaping the identity of a place.

INTRODUCTION

The aim of the article is to present selected bank buildings whose form gained rank of a symbol in a city, as well as their role in shaping the identity of a city. Bank buildings have always been an important landscape element of a city as well as one of the most important typological objects. The analysis of examples is aimed at showing the forms of exceptional importance and outstanding manifestation for a city.

As far as architecture is concerned, a dominant ingredient of man's living environment, the necessity of making assessments applies to each of its users and receivers, almost every single man. The range of content of those assessments is extensive and the topic of such assessments, from the perspective of their aims, is diversified and selective in its content. Only certain forms gain the rank of architecture of sign (symbol)¹. The key ingredient is originality of a form, its recall value and circumstances that enable to pinpoint its location to a certain place or content. Whereas an identity of a place can be viewed as a possibility to identify and recognize a place by a receiver.

ARCHITECTURE OF SIGN

Images and symbols appear in different cultural domains and the study of those phenomena – social and ideological mechanism of their creation, their life and their transformations – connects different areas of study devoted to studying humans, their thoughts, beliefs, customs and works [1]. Jung wrote that what we call a symbol is a term, a name, or even a picture that may be familiar in daily life, yet that possesses specific connotations in addition to its conventional and obvious meaning [5, p.3]. In architecture, a form that is viewed as a symbol does not have to be perfect nor new (innovativeness as a distinctive feature is short-lasting). Thus, it is a separate category [12]. The following criteria make up an architectural form of a sign:

- accuracy in expressing content – spatial form of a block, expressing essence of content – of a timeless idea (e.g. power, eminence),
- in susceptible reception – adequate expressiveness denoting its clearness,
- attractiveness of a form – the power of fascination, ability to inspire,
- topicality of a form – denoting the time of inception,

- authenticity and originality of a form – if it has its own face, is not stereotypical, is a new idea (does not copy nor imitate other solutions),
- cultural identity – features of a form that denote its affiliation to a certain cultural area.

It is worth pointing out that gaining rank of a symbol does not depend on the artistic level of a building. However, expressiveness and uniqueness of a form, as well as hard to define circumstances of common belief regarding the connection of a form and a place or an idea are necessary conditions [2]. If the form of a building is expressive, pronounced, considerable, original and deserves recognition, it becomes the symbol of a place. Heathcote believes that the position and status of a bank building can be compared to the position and status of theatres, city halls and buildings of social importance, which is why they are located in representative parts of a city [6].

In Poland one of the examples of a bank building that has a special form is BRE Bank located in Bydgoszcz (fig. 1) at 19/21 Grodzka Street (architect Bulanda, Mucha- Architekci sp. z o.o.). The building named "the architectural signature of Bydgoszcz" (Architektura&Biznes, 1999) creates the characteristic landscape of the Brda waterside, drawing attention to the commercial identity of Bydgoszcz. BRE Bank building is located in the historic city centre and harmonises with the historic panorama of the city very well. The profile of the building, its constructivist, synthetic form, is created by two "garblers" with cradle-like endings and nowadays it might be viewed as a trademark of the city.

Simple beauty of this building is created by contrasting two identical shapes with different colours of finish material. Elevations are finished with glass and ceramic lining. The western part is covered with aluminium and glass facade, whereas the elevation of the eastern part consists of ceramic lining. Naming it "the best public building built in 1989-1999"² in the "Życie w Architekturze" competition has been considered the highest praise for the architecture of this building. The building is easily recognizable and is associated with this place and is so very distinctive and original in its form and expression, that there is hardly anyone who would not recognise the building and pinpoint its location.

Another example of a bank ranked as a symbol is the Commerzbank headquarters in Frankfurt (architect Foster Associates), which is still one of the most modern facilities of its kind (fig. 2). The bank was built in 1994-1997. The building is undoubtedly the pride of the city and a dominant part of the landscape, which is why it is easily remembered by the observer. By 2003, the bank was the highest building in Europe (it is 298 meters high) [6]. The building is set on an equilateral triangle-shaped base where a side is 60 meters long. Triangular atrium connecting all the floors serves as the altitude axis. On each floor, it sets three equal parts, two of which are designed as office spaces, and the third part contains the gardens.

The building was named "the Ecological skyscraper" because of the new technology used for heating and cooling the rooms. It has been calculated that for two-thirds of the year one can cut the air conditioning off and use natural ventilation, which will reduce energy cost by half. The main part of the ventilation system is a two-layer facade, and between the two layers spaced by 40 cm the air flows freely. It has 56 floors with 50 floors serving as office area. The author's intention was to integrate the ground-floor level with the surrounding area. Hence, the square under the glass roof at the intersection of Kaiserstrasse and Neue Mainzerstraße.

Another example of a specific form of a bank building is Hongkong and Shanghai Bank in China, designed by Norman Foster in 1979. Construction of the building took place from 1979 to 1986 (fig. 3). The Bank has an area of 99.000 m² and is an example of high-tech architecture. It is built on eight massive truss poles. Floors' ceilings are suspended on poles via extended crossheads. The building is located at the end of Statue Square, one of the most spectacular locations in Colony, occupying the only important open space in the central business district and overlooking the 400-meter long area leading to the shore of the sea.

Behind it there are steep granite cliffs, crowned with the Hong Kong summit. The building stands out, yet it does not compete with its neighbours as far as height is concerned. The design of the structure is ambiguous for observers, which is why it stimulates their perception and makes the work all the more interesting. The configuration seems to be very obvious and it is here, that the prestigious character of the building manifests itself in an ostentatious way. This is further emphasised by the height of the atrium matching the dimensions of 12 floors comparable in size with Gothic aisles. Heathcote (2000) believes that Hongkong and Shanghai Bank and the Commerzbank in Frankfurt are without doubt two of the most influential bank buildings of the second half of the twentieth century.

A great structure of a bank building can be seen in Hannover in the Nord/LB Bank (fig. 4), which was designed by the renowned architectural firm Behnisch, Behnisch & Partner and completed in 2002. The building is made of steel and glass, in the form of irregularly overlapping and piling up boxes. The structure has a spectacular form, which, apart from the bank itself, houses a restaurant and an exhibition centre. The property is interesting for observers and is visited by tourists from all over the world.

Another interesting example of a masterpiece of artistic imagination, which stands out against the panorama of Dubai, a city-state in the United Arab Emirates, is the National Bank of Dubai, designed by Carlos Ott in 1997 (fig. 5). The elegant and impressive building is not particularly high, standing at 125 meters, and consists of two elements, which are meant to symbolize the sail and the boat [3].

Ott has designed many significant buildings scattered around the world, but the Bank of Dubai has become one of the city's landmarks and an important element of the landscape.

The above-mentioned examples of architecture of symbol prove that architecture is capable of conveying unique content. Such buildings may be considered as landmarks, which are the subject of observation from the outside. They become more pronounced when contrasted with the surrounding environment and their location is exposed. Lynch (1994), who writes about the qualities of forms, mentions that special forms make architecture extraordinary, noticeable, distinctive and recognizable. They can dominate the space by dominating in height as, for example, the Commerzbank in Frankfurt.

A symbol can exist in space in many different scales. In modern times, a symbol is usually an identifying feature of a cash rich company (bank), which it indirectly glorifies, and is an example of architectural prestige. Of course, not every bank building can gain rank of a symbol. This includes a number of factors. However, if it becomes a symbol it becomes a unique work of architecture.



Fig. 1. Bre Bank in Bydgoszcz
(phot. K. Strumiłło)



Fig. 3. Hongkong and Shanghai
Bank in China
(<http://www.architecturepics.org>)



Fig. 4. Nord/LB Bank in Hannover
(<http://www.skyscrapercity.com>)

Architecture of sign (symbol) represents abstract concepts and ideas, gives shape and form, so that we can understand it more easily and relate to it emotionally. The element of meaning enriches the architectural work with content that favours binding it with a broad cultural mainstream, thus making it an important element of the human environment.

MEANING OF ARCHITECTURE OF SIGN IN THE LANDSCAPE OF A CITY

The modern form of a city is subject to more changes compared to previous periods of urban development. Nowadays, these changes are continuous and are introduced more rapidly. Unfortunately,



Fig. 2. Commerzbank in Frankfurt
(phot. K. Strumiłło)



Fig.5. National Bank of Dubai
(<http://www.globaloffice24.biz/incorporation/bank-account-dubai>)

this deepens spatial chaos in some cities, as most of them are growing faster and faster (e.g. Warsaw). The landscape of a city is divided into many separate spaces serving different purposes. In the hierarchical arrangement of objects in a city one can observe changes over time. These changes are associated with changes in size and scale of an object. Office buildings have gained rank. Bank buildings are often juxtaposed with office functions and are clearly marked in the overall shape of a city.

K. Lynch, an American urban planner, pointed out the image-creating role of a city forum. He distinguished two features of urban landscape: clarity and imageability [10]. According to Lynch, clarity is the ease with which different parts of the city are recognized and organized into a coherent whole. Clear city is a place where individual areas, neighbourhoods and distinctive buildings are easily identified and merged into an overall arrangement. The physiognomy of a city and the form of development affect the identification of a place. The space of a city, which contains informative and aesthetic values, is very important in creating the

indicative and cultural basis. Symbols in the landscape of a city create unique atmosphere of the place, affect the human being and affect their emotional experience and determine the identity of a city. The identity of a city, the degree of its identification are associated with the individual and their actions. It is the author who creates the work as well as a special form, which is not autonomous and is always viewed in the context of a given space. With certain measures such as the size and shape of a block, scale, detail and proportion, and location in the urban landscape, we can identify the characteristics of an object, and its impact on our feelings and associations. From this perspective architecture of sign becomes an important part of our life, sends certain messages and plays an important part in viewing the work. It affects emotions and provides new sensations that are memorable. Lynch (1994), writing about the formation of the image of a city, points out that it is a bilateral process between the observer and the observed. The perception is based on the external form, but the interpretations as well as organizing and directing attention affects what you see.

Determining the identity of a city (a place) means seeking its physical signs. These signs must be identified and analyzed according to the following criteria: specificity, uniqueness, individuality and singularity. This will help to distinguish one city from another. Specific buildings in the city landscape play a significant role in shaping the identity of a place [11].

The Identity is expressed through urban systems, architectural forms, development methods and in the relationship with the landscape. In addition to the material factors that make up the identity of a place, a city (like its image) and features of a place (architectural climate, the "spirit of a place"), one should consider the whole complex set of residents' emotional relationship with the city that make up their feeling of identity. The image of the city consists of the natural environment and the topography as well as the environment created by man. The essence of the city's identity is both its image in general terms, and above all the specific components of this image, showing its distinctiveness and individuality.

Szmid, when analyzing space, mentions the possibility of ennoblement of space [13, p.35]. Architecture of symbol contributes to the revival of space as an active rather than a passive component of architectural works. On the other hand J. Krenz believes that the greatest works of architecture reach viewers in a professional way, as they carry a message full of meaning [8]. Moreover, their architectural forms includes – and expresses symbolically – a given message, so they have become vital elements in the landscape.

Krenz discusses the role of a sign and symbol in the context of visual communication [9, p.19]. The perception of space values is a reflection of the human senses. Originality, that is striving to stand out from the crowd, means putting the emphasis on the uniqueness and independence of the unit, at the

cost of complying with the canons and styles. Originality gives unlimited possibilities of expression. The transmission of meaning can be more or less clear, it can also lead to more or less clear interpretations [7].

Buildings with a rich element of meaning often themselves become a metaphor and a symbol of a place—a symbolic place. Each city has such a structure that becomes a distinctive element of identification in the public awareness, a tourist attraction, etc. In some cities, a bank building is such a symbol. Symbolic content contained in the architectural space is important as far as the processes of perception is concerned. In addition to the essential function of identification allowing the use of the space they act as a factor integrating social groups, they participate in the creation of social identity, they form a link in cultural continuity. They build *genius loci* strengthening the sense of community. Signs and symbols play an important role in creating a space that we know and understand, and perceive as a safe space that remains in harmony of our lives.

Summary

Architecture is in some sense privileged among many different signs in our environment. The most common, capacious and relevant sign systems in the society are based on sight and hearing [4]. The development of civilization and the increasing globalization processes make the landscape of modern cities more and more anonymous. This creates the need to manifest the clear identity of the place by erecting architectural works in the form of a sign – a symbol – an icon of the city. Discovering the identity translates to capturing the unique mood, relevant only for a particular city. Architecture of banks is very important in this respect, provides important elements of the environment and communicates ideas and emotions, allowing us to identify ourselves with the environment. These buildings become outstanding works and are recognized by everyone.

Footnotes

¹ *The word "sign" or "symbol" tends to be abused, mainly because of its simultaneous use with the word "meaning" of a form. "Meaning" is its understanding, i.e. connecting certain form to its content, its code.*

² Architekt No.7-8, 2000, p. 52.

References

- [1] Białostocki J.: *Symbole i obrazy*, Warszawa: PWN 1982.
- [2] Broadbent G., Bunt R., Jencks Ch.: *Signs, Symbols and Architecture*, Chichester: J. Wiley 1980.
- [3] Irving M.: *1001 budynków, które musisz zobaczyć*, Wydawnictwo: Publicat 2008.
- [4] Jakobson R.: *W poszukiwaniu istoty języka*, t. II, Warszawa 1989.
- [5] Jung C.G.: *Man and his Symbols*, London: Aldus Books 1964.
- [6] Heathcote E.: *Bank Builders*, Chichester: Wiley-Academy 2000.
- [7] Krenz J.: *Semiologia w architekturze. Treści symboliczne środowiska przestrzennego*. Zesz. Nauk. Politechniki Gdańskiej 1983 nr 355, Architektura 23.
- [8] Krenz J.: *Architektura znaczeń*, Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 1997.
- [9] Krenz J.: *Ideogramy architektury. Między znakiem a znaczeniem*, Wydawnictwo Bernardinum, Pelpin 2010.
- [10] Lynch K.: *The Image of the City*, The MIT Press, London 1994.
- [11] Norberg-Schulz Ch.: *Bycie, czas, architektura*, Wydawnictwo Murator, Warszawa 2000.
- [12] Strumiłło K.: *Aspekty znaczeniowe obiektu architektonicznego na przykładzie banków*, praca doktorska, promotor prof. dr hab. inż. arch. Nina Juzwa, Politechnika Łódzka, Łódź 2003.
- [13] Szmidt B.: *Ład przestrzeni*, Warszawa: PIW 1981.

FORMA SZCZEGÓLNA W KRAJOBRAZIE MIASTA.
BUDYNEK BANKU JAKO SYMBOL – A TOŻSAMOŚĆ MIEJSCA

KRYSTYNA STRUMIŁŁO
Politechnika Łódzka, Instytut Architektury i Urbanistyki,
Łódź, al. Politechniki 6
kstrumillo@interia.pl

SPECIAL FORM IN THE LANDSCAPE OF A CITY.

BANK BUILDING AS A SYMBOL – VS. AN IDENTITY OF A PLACE

Abstract

Bank buildings have always been an important part of building hierarchy and have been exposed in the landscape of a city. Some of them, as special forms, play a role of a symbol (sign). They stand out from the rest, they are characteristic and identify a place, becoming the signature of a city. What is more, such buildings play an important role in shaping the identity of a place.

Streszczenie

Budynki banków zawsze zajmowały istotne miejsce w hierarchii obiektów oraz były eksponowane w tkance miasta. Niektóre z nich jako formy szczególne – pełnią rolę symbolu (znaku). Wyróżniają się na tle otoczenia, są charakterystyczne i stanowią identyfikację miejsca stając się w ten sposób wizytówką miasta. Ponadto budynki te odgrywają istotną rolę w kreowaniu tożsamości miejsca.

WSTĘP

Celem artykułu jest przedstawienie wybranych budynków banków, których forma uzyskała rangę symbolu w mieście oraz ich roli w kształtowaniu tożsamości miejsca. Budynki banków zawsze stanowiły ważny element krajobrazu miejskiego, były i są jednymi z ważniejszych w typologii obiektów. Analiza przykładów ma na celu pokazanie form o szczególnym wyrazie i znaczeniu dla miasta.

W odniesieniu do architektury, dominującego składnika środowiska życia człowieka, konieczność dokonywania ocen dotyczy każdego jej użytkownika i odbiorcy, prawie każdego człowieka. Zakres treściowy tych ocen jest bardzo szeroki, a tematyka ocen z punktu widzenia ich celów bardzo zróżnicowana i treściowo selektywna. Rangę architektury znaku (symbolu) ¹ uzyskują tylko nieliczne formy. Warunkiem jest oryginalność formy, jej zapamiętywalność i okoliczności kojarzące jej istnienie tylko z danym miejscem lub treścią. Z kolei tożsamość miejsca może być rozumiana jako możliwość identyfikowania i rozpoznania tego miejsca przez odbiorcę.

ARCHITEKTURA ZNAKU

Obrazy i symbole przejawiają się w różnych dziedzinach kultury, a studium tych zjawisk – społecznego i ideowego mechanizmu ich powstawania, ich życia i przekształceń – łączy rozmaite dyscypliny naukowe poświęcone badaniom człowieka, jego myśli, wierzeń, obyczajów i twórczości [1]. W architekturze forma o randze symbolu nie musi być ani doskonała ani nowa (innowacyjność jako cecha wyróżniająca trwa krótko). Jest więc również pewną odrębną kategorią [12]. Na wyraz formy architektonicznej znaku składają się następujące kryteria:

- trafność wyrażenia treści – formę przestrzenną bryły, wyrażenia istoty treści – idei ponadczasowej (np. potęga, dostojeństwo),
- w odbiorze wrażeniowym- odpowiednia siła wyrazu świadcząca o jego dobitności,
- atrakcyjność formy- siła fascynowania, zdolność inspirowania,
- aktualność formy- wyrażająca swój czas powstania,
- autentyczność i oryginalność formy – jeśli ma własne oblicze, nie jest stereotypowa, jest nowym rozwiązaniem (nie naśladuje i nie podrabia innych rozwiązań),

– tożsamość kulturowa- cechy formy świadczące o przynależności do określonego obszaru kulturowego.

Warto nadmienić, że uzyskanie przez budynek rangi symbolu nie jest zależne od jego poziomu artystycznego. Warunkiem koniecznym jest jednak wyrazistość i wyjątkowość formy oraz trudne do zdefiniowania okoliczności powszechnego przekonania o związku formy z miejscem lub ideą [2]. Jeśli forma budynku jest wyrazista, wyróżniająca się, znaczna, oryginalna i znajduje u odbiorców powszechne uznanie, staje się ona symbolem miejsca. Heathcote uważa, że pozycja i status budynku banku jest porównywalny z teatrami, ratuszami, z budynkami wokół, których skupia się życie, dlatego lokalizowane są w reprezentacyjnych miejscach w tkance miejskiej.

W Polsce przykładem banku o formie szczególnej jest BRE Bank, który znajduje się w Bydgoszczy (fot. 1) przy ul. Grodzkiej 19/21 (arch. Bulanda, Mucha- Architekci sp. z o. o.). Budynek nazywany „architektoniczną wizytówką Bydgoszczy” ((Architektura&Biznes, 1999) tworzy charakterystyczny pejzaż nadbrzeża Brdy przypominając o handlowej tożsamości Bydgoszczy. BRE Bank zlokalizowany jest w zabytkowym centrum miasta. Znakomicie wpisuje się w historyczną panoramę. Sylweta budynku, jego konstruktywistyczna, syntetyczna w wyrazie forma, to dwa kolebkowo zakończone „spichrze”, tworzy już w tej chwili pewne logo miasta. Proste piękno tego budynku polega na skonstruowaniu dwóch identycznych brył, różnymi kolorami materiału wykończeniowego. Elewacje wykończone są szkłem i okładziną ceramiczną. Część zachodnią obudowano fasadą aluminiowo-szklaną. Elewację części wschodniej stanowi okładzina ceramiczna. Wyrazem najwyższej pochwały dla architektury tego obiektu było uznanie go w konkursie „Życie w Architekturze” za najlepszy budynek użyteczności publicznej zrealizowany w latach 1989-1999.² Jest gmachem, który jest łatwo zapamiętywanym i kojarzącym się z tym właśnie miejscem. Tak bardzo charakterystyczny i oryginalny w swojej formie i w swoim wyrazie, że nie ma chyba osoby, która widząc ten obiekt nie rozpoznałaby go oraz określiła miejsce gdzie on się znajduje.

Drugim przykładem banku o randze symbolu to jest Commerzbank we Frankfurcie (arch. Foster Associates), który jest nadal jednym z najnowocześniejszych obiektów tego typu (fot. 2). Bank budowano w latach 1994-1997. Budynek banku jest niewątpliwie wizytówką miasta i jednocześnie dominantą wysokościową, która jest zapamiętywana przez obserwatora. Do 2003 roku bank był najwyższym budynkiem w Europie (mierzy 298 m.) [6]. Budynek zbudowany jest na planie trójkąta równobocznego o boku 60 metrów. Osią wysokościową jest trójkątne atrium łączące wszystkie kondygnacje. Na każdym piętrze wyznacza ono trzy równe części, dwie z nich przeznaczone są na pomieszczenia biurowe, w trzeciej części znajdują się ogrody. Budynek nazywany był „Ekologicznym wieżowcem” z powodu nowej technologii użytej do ogrzewania i ochładzania pomiesz-

czeń. Obliczono, że przez 2/3 roku można zrezygnować z klimatyzacji i wykorzystać wentylację naturalną, co obniży koszty zużycia energii o połowę. Główną częścią systemu wentylacji jest dwu-powłokowa fasada, między której powłokami oddalonymi o 40 cm swobodnie przepływa powietrze. Posiada 56 pięter z czego 50 to piętra z funkcją biurową. Autor założył koncepcje integracji parteru obiektu z otoczeniem. Stąd plac pod przeszklonym dachem u zbiegu ulic Kaiserstrasse i Neue Mainzerstrasse.

Kolejny przykład formy szczególnej banku stanowi budynek Hongkong i Shanghai Bank w Chinach zaprojektowany został przez Normana Fostera w 1979 roku (fot. 3). Budowa tego obiektu trwała w latach 1979-1986. Bank ten o powierzchni 99,000 m² jest przykładem architektury high-tech. Obiekt wznosi się na ośmiu potężnych kratownicowych słupach. Do słupów, za pośrednictwem rozciąganych krzyżulców, podwieszono stropy pięter. Budynek jest zlokalizowany u szczytu Statue Square, jednego z najbardziej spektakularnych usytuowań w Colony, władając jedyną ważną przestrzenią otwartą w centralnej dzielnicy biznesowej i spoglądając na 400-metrową płaszczyznę prowadzącą ku brzegowi morza. Za nim wznoszą się stromo skały granitowe, zwieńczone szczytem Hong Kong. Budynek wyróżnia się z otoczenia, choć wcale nie konkuruje z sąsiadami swą wysokością. Zagadkowość konstrukcji dla obserwatorów, stymuluje aktywność odbioru i czyni dzieło tym bardziej interesujące. Układ wydaje się bardzo oczywisty i właśnie tutaj prestiżowy charakter obiektu manifestuje się w sposób ostentacyjny. Sprzyja temu wysokość atrium, odpowiadająca wymiarom 12 pięter, dorównująca wielkościom naw gotyckich. Heathcote (2000) uważa, że Hongkong i Shanghai Bank oraz Commerzbank we Frankfurcie są bez wątpienia najbardziej znaczącymi budynkami banków drugiej połowy XX wieku.

Wspaniałą strukturę obiektu bankowego możemy zobaczyć w Hannoverze w Nord/LB Banku (fot. 4), który zaprojektowany został przez znaną firmę architektoniczną Behnisch, Behnisch&Partner i ukończony w 2002 roku. Obiekt zbudowany został ze stali i szkła, w formie nieregularnie nakładających się i piętrzących się pudełek. Budynek posiada spektakularną formę, która oprócz funkcji bankowej mieści restaurację oraz centrum wystawiennicze. Obiekt budzi zainteresowanie obserwatorów i jest odwiedzany przez turystów z całego świata.

Kolejnym ciekawym przykładem arcydzieła wyobraźni plastycznej, które wyróżnia się na tle panoramy głównego miasta Emiratów Arabskich, Dubaju jest Narodowy Bank Dubaju zaprojektowany przez Carlosa Otta w 1997 roku (fot. 5). Elegancki, imponujący gmach nie jest szczególnie wysoki, ma 125 m, składa się z dwóch elementów, które mają symbolizować żagiel i łódź. Otto zaprojektował wiele znaczących budowli rozrzuconych po całym świecie, ale Bank Dubaju dołączył do charakterystycznych wizytówek miasta i stał się istotnym elementem krajobrazu.



Fot. 1. Bre Bank, Bydgoszcz
(fot. K. Strumiłło)



Fot. 3. Hongkong i Shanghai Bank
w Chinach
(<http://www.architecturepics.org>)



Fot. 4. Nord/LB Bank
w Hannoverze
(<http://www.skyscrapercity.com>)



Fot. 2. Commerzbank we Frankfurcie
(fot. K. Strumiłło)



Fot. 5. National Bank w Dubaju
(<http://www.globaloffice24.biz/incorporation/bank-account-dubai>)

Powyższe przykłady architektury znaku są dowodem możliwości przekazywania wyjątkowych treści przez architekturę. Mogą stanowić punkty orientacyjne, punktowe odnośniki, będące przedmiotem obserwacji z zewnątrz. Stają się bardziej wyraziste jeśli kontrastują z otoczeniem a ich lokalizacja jest eksponowana. Lynch (1994) pisząc o walorach form, nadmienia, że formy szczególne, czynią architekturę niezwykłą, zauważalną, wyrazistą i rozpoznawalną. Mogą dominować w przestrzeni będąc na przykład dominantami wysokościowymi jak np. Commerzbank we Frankfurcie.

Symbol w przestrzeni może istnieć w bardzo różnej skali. W czasach współczesnych symbol na ogół jest wizytówką bogatej firmy (banku), której pośrednio także przynosi sławę, jest przykładem budownictwa prestiżu. Oczywiście nie każdy budynek banku może osiągnąć rangę symbolu. Składa się na to bardzo wiele czynników. Jednak, jeśli już to uzyska staje się wyjątkowym dziełem architektury.

Architektura znaku (symbolu) obrazuje abstrakcyjne pojęcie i idee, nadaje kształt i formę, tak abyśmy mogli łatwiej pojąć i odnosić się do niej emocjonalnie. Warstwa znaczeniowa wzbogaca dzieło architektoniczne o treści sprzyjające wiązaniu go z szerokim nurtem kultury, czyniąc tym samym istotnym elementem środowiska człowieka.

ZNACZENIE ARCHITEKTURY ZNAKU W PRZESTRZENI MIEJSKIEJ

Współczesna forma miasta podlega większym zmianom w porównaniu z poprzednimi okresami rozwoju urbanistyki. Zmiany te mają w obecnej dobie charakter ciągły, narastają bardziej intensywnie. Niestety w niektórych miastach panuje przestrzenny chaos, gdyż większość miast rozwija się żywiołowo (np. Warszawa). Tkanka miejska ulega rozbiciu na wiele wyodrębnionych przestrzeni o różnym przeznaczeniu. W układzie hierarchicznym obiektów w mieście obserwujemy zmiany zachodzące w czasie. Zmiany te są związane ze zmianami wielkości i skali obiektu. Nastąpiło podniesienie rangi budynków biurowych. Banki często są łączone również z funkcją biurową i są budynkami mocno zaznaczonymi w sylwecie miasta.

Amerykański urbanista K. Lynch³, zwrócił uwagę na obrazotwórczą rolę forum miejskiego. Wyróżnił dwie cechy krajobrazu miejskiego: czytelność i obrazowość [10]. Czytelność wg Lyncha to łatwość z jaką poszczególne części miasta są rozpoznawalne i organizowane w spójną całość. Czytelne miasto to takie, którego poszczególne miejsca, dzielnice i charakterystyczne budowle są szybko identyfikowane i komponowane w ogólny układ. Fizjonomia miasta i forma zabudowy wpływają na identyfikację miejsca. Przestrzeń miasta, która zawiera wartości informacyjne i estetyczne, ma priorytetowe znaczenie w tworzeniu postaw orientacyjnych i kulturotwórczych. Symbole w przestrzeni miasta, tworzą indywidualny klimat miejsca, oddziałują na człowieka, wpływają na jego doznania emocjonalne

i decydują o tożsamości miasta. Tożsamość miasta, stopień jego identyfikacji wiążą się z jednostką i podejmowanymi przez nią działaniami. To twórca kreuje dzieło, tworzy formę szczególną, która nie jest autonomiczna i zawsze jest odczytywana w kontekście zastanej przestrzeni. Dzięki użytym środkom wyrazu takim jak wielkość i kształt bryły, skala, detal oraz proporcje i usytuowanie w tkance miejskiej możemy określić cechy danego obiektu i jakie budzi w nas odczucia i skojarzenia. W tym ujęciu architektura znaku nabiera znaczenia, jako stale obecna w naszym życiu jako taka, która wysyła pewne komunikaty oraz jest ważna w odbiorze dzieła. Wpływa na wywołanie emocji u odbiorcy, dostarcza wrażeń co pozostaje w pamięci. Lynch (1994) pisząc o formowaniu obrazu miasta nadmienia, że jest to obustronny proces między obserwatorem i obserwowany. Postrzeganie opiera się na zewnętrznej formie, ale interpretacje i organizowanie oraz kierowanie uwagi wpływa na to co się widzi.

Określenie tożsamości miasta (miejsca) jest poszukiwaniem jej fizycznych znaków. Znaki te muszą być zidentyfikowane i przeanalizowane wg kryteriów: specyfiki, unikatowości, odrębności i niepowtarzalności, które pozwalają odróżnić jedno miasto od drugiego. Budynki szczególnie w krajobrazie miasta odrywają istotną rolę w kreowaniu tożsamości miejsca [11].

Tożsamość wyraża się w układach urbanistycznych, formach architektonicznych, sposobie zabudowy i powiązania z krajobrazem. Oprócz czynników materialnych, które składają się na tożsamość miejsca, miasta (takich jak jego wizerunek) i cech, którymi emanuje miejsce (klimat architektoniczny, „duch miejsca”) należy rozpatrywać cały, skomplikowany zespół relacji emocjonalnych mieszkańców do miasta, które składają na ich poczucie tożsamości. Na wizerunek miasta składają się: określone środowisko przyrodnicze i rzeźba terenu oraz środowisko stworzone przez człowieka-zbudowane. Istotą tożsamości miasta jest zarówno jego wizerunek w pojęciu ogólnym, a przede wszystkim szczególnie i specyficzne składowe tego wizerunku, świadczące o jego odrębności i indywidualności.

Szmidł analizując przestrzeń, wspomina, o możliwości nobilitacji przestrzeni [13, s. 35]. Dzięki architekturze symbolu następuje ożywienie przestrzeni jako czynnego a nie biernego składnika dzieł architektury. Z kolei Krenz J. [8] uważa, że największe dzieła architektury w sposób mistrzowski trafiają do odbiorcy, gdyż niosą z sobą przekaz pełen znaczeń [8]. Ponadto w ich formach architektonicznych zostało zawarte -i wyrażone symbolicznie – określone przesłanie, dzięki czemu stały się one elementami znaczącymi w przestrzeni egzystencjalnej.

Krenz omawia rolę znaku i symbolu w szeroko pojętej komunikacji wizualnej [9, s. 19]. Percepcja jakości przestrzennych jest odbiciem ludzkich zmysłów. Oryginalność czyli dążenie do wyróżnienia się z ogólnej masy, to akcent położony na jednostkową wyjątkowość i samodzielność, kosz-

tem podporządkowania się kanonom i stylom. Oryginalność oznacza nieograniczone możliwości ekspresji. Przekaz znaczeń może być mniej lub bardziej czytelny, może też skłaniać do mniej lub bardziej jednoznacznych interpretacji [7].

Budowle o założonej od początku bogatej warstwie znaczeniowej, nieraz same stają się metaforą i symbolem miejsca-miejscem symbolicznym. Każde miasto posiada taką budowlę, która w świadomości społecznej staje się wyróżniającym je elementem identyfikacyjnym, obiektem zwiedzania itp. W niektórych miastach takim symbolem jest obiekt bankowy. Treści symboliczne zawarte w przestrzeni architektonicznej mają istotne znaczenie w procesach percepcyjnych. Obok zasadniczej funkcji identyfikacyjnej umożliwiającej korzystanie z przestrzeni pełnią rolę czynnika integrującego grupy społeczne, współuczestniczą w tworzeniu tożsamości społecznej, są ogniwem ciągłości kulturowej. Umacniając wspólnotowe poczucie miejsca budują genius loci. Znaki i symbole odgrywają istotną rolę w tworzeniu przestrzeni, którą znamy i rozumiemy, odczytujemy jako przestrzeń bezpieczną i harmonijnie zespoloną z naszym życiem.

PODSUMOWANIE

Architektura jest w pewnym sensie uprzywilejowana wśród licznych znaków znaczeniowych, jacy jest nasycone środowisko życia człowieka. Bowiem, najbardziej rozpowszechnione, pojemne i trafne systemy znakowe w społeczeństwie ludzkim oparte są na wzroku i słuchu [4]. Rozwój cywilizacyjny i rosnące procesy globalizacyjne sprawiają, iż nowe tkanki współczesnych miast stają się coraz bardziej anonimowe. Rodzi to potrzebę manifestowania czytelnej tożsamości miejsca poprzez wznoszenie rzeczy architektonicznych przybierających postać znaku – symbolu – ikony miasta. Odkrycie tożsamości to uchwycenie nastroju unikalnego, właściwego tylko dla konkretnego miasta. Architektura banków ma zatem w tym zakresie duży wkład, stanowi znaczące elementy środowiska przestrzennego i przekazuje idee oraz emocje, umożliwiając nam identyfikację z przestrzenią. Obiekty te stają się wybitnymi realizacjami i są rozpoznawalne przez każdego.

Przypisy

¹ *Słowo znak lub symbol bywa nadużywane, głównie ze względu na ich równoległe stosowanie ze słowem „znaczenie” formy. Znaczenie jest jej rozumieniem tzn. wiązaniem określonej formy z jej treścią, kodem.*

² Architekt nr.7-8, r. 2000, s. 52.

³ Lynch Kevin “ The Image of the City”, The MIT Press,London 1994.

Bibliografia

- [1] Białostocki J.: *Symbole i obrazy*, Warszawa: PWN 1982
- [2] Broadbent G., Bunt R., Jencks Ch.: *Signs, Symbols and Architecture*, Chichester: J. Wiley 1980
- [3] Irving M.: *1001 budynków, które musisz zobaczyć*, Wydawnictwo: Publicat 2008
- [4] Jakobson R.: *W poszukiwaniu istoty języka*, t. II, Warszawa 1989
- [5] Jung C.G.: *Man and his Symbols*, London: Aldus Books 1964
- [6] Heathcote E.: *Bank Builders*, Chichester: Wiley-Academy 2000
- [7] Krenz J.: *Semiologia w architekturze. Treści symboliczne środowiska przestrzennego*. Zesz. Nauk. Politechniki Gdańskiej 1983 nr 355, Architektura 23.
- [8] Krenz J. : *Architektura znaczeń*, Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 1997
- [9] Krenz J. : *Ideogramy architektury. Między znakiem a znaczeniem*, Wydawnictwo Bernardinum, Pelpin 2010
- [10] Lynch K.: *The Image of the City*, The MIT Press, London 1994.
- [11] Norberg-Schulz Ch.: *Bycie, czas, architektura*, Wydawnictwo Murator, Warszawa 2000
- [12] Strumiłło K.: *Aspekty znaczeniowe obiektu architektonicznego na przykładzie banków*, praca doktorska, promotor prof. dr hab. inż. arch. Nina Juzwa, Politechnika Łódzka, Łódź 2003
- [13] Szmidt B.: *Ład przestrzeni*, Warszawa: PIW 1981

KATEDRY GOTYCKIE JAKO SZCZEGÓLNY ELEMENT
TOŻSAMOŚCI KULTUROWEJ, TOŻSAMOŚCI MIEJSCA.
BUDOWNICZOWIE KATEDR – STRAŻNIKAMI NASZEJ TOŻSAMOŚCI

ANNA TCHÓRZEWSKA

**Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania, Warszawa, ul. Wawelska 14
anna_tchorzewska@o2.pl**

GOTHIC CATHEDRALS AS SPECIFIC ELEMENTS OF CULTURAL IDENTITY AND THE IDENTITY OF PLACE. BUILDERS OF CATHEDRALS: GUARDIANS OF OUR IDENTITY

Abstract

What were the reasons to build the great Gothic cathedrals that have become part of a special environment, a kind of stigma? The article concerns the foundation of Western civilization, as a factor in the creation of cathedrals representing the identity of the place, and being the result of cultural and religious identity. What impact has the ongoing cultural war to the crisis of European identity and destruction of the roots of civilization? Is relativism and rationalism kills and displaces the cultural identity associated with spirituality and how it affects the formation of the identity of the place at the present time?

Streszczenie

Jakie były przyczyny budowania wielkich katedr gotyckich, które stały się szczególnym elementem otoczenia, swego rodzaju stygmatem miejsca? Artykuł dotyczy fundamentu cywilizacji zachodniej jako czynnika powstania katedr, stanowiących tożsamość miejsca, a wynikających z tożsamości kulturowej i religijnej. Jaki wpływ ma trwająca wojna kulturowa na kryzys tożsamości europejskiej i niszczenie korzeni cywilizacji? Czy relatywizm i racjonalizm zabija i wypiera tożsamość kulturową związaną z duchowością i jak to wpływa na tworzenie tożsamości miejsca w obecnych czasach?

CZYM JEST TOŻSAMOŚĆ MIEJSCA?

Tożsamość czy kultura to nie odkrycie, nie data wydarzenia historycznego. To proces trwający w czasie, angażujący wysiłek wielu ludzi, wielu pokoleń. Sprawdzając pojęcie tożsamości w dostępnych źródłach możemy przeczytać o tożsamości społecznej, osobowej, kulturowej, religijnej, regionalnej i wielu, wielu innych. Można powiedzieć, że jest ich tyle, ile ludzi, którzy chcieliby je tworzyć i mnożyć. Jednak nigdzie w źródłach nie ma wyjaśnienia, czym jest tożsamość miejsca. Czy to znaczy, że jej nie ma, że nie istnieje? Nie – ona była, jest i będzie, dopóki pierwiastek twórczy człowieka oddziałuje na przestrzeń otaczającą go kulturowo i religijnie. Gdy patrzymy na piramidy w przestworzach pustyni, od razu myślimy o wielkości starożytnego Egiptu. Tak samo jest z greckim Akropolem zespolonym ze skałami Peloponezu patrzącego w bezkres Morza Egejskiego. Czy choćby akwedukty ciągnące się kilometrami przez pejzaże Europy jak wyciśnięte piętno potęgi Rzymu. Można powiedzieć, że to są cywilizacje przez duże „C” i mają wpływ na nas również i dziś. Popatrzmy na nasze polskie podwórko – od razu można by wymienić Zamość czy krakowskie Sukiennice, a jeszcze lepiej cały Kraków. No tak, ale to znowu miejsca bardzo ważne. Jednakże istnieją też takie pejzaże, jak mazowieckie pola i łąki z miedzami porośniętymi dziwnie powyginanymi i poprzycinanymi wierzbami, z krzyżem lub kapliczką przydrożną. Miejsca takie powodują w większości z nas dziwne uduchowanie, w głowie brzmią słowa Mickiewiczowskiej inwokacji, a w uszach dźwięki muzyki Chopina. Niby nic, a jednak tak wiele. To dopiero jest tożsamość – tożsamość miejsca.

W JAKIM STOPNIU KATEDRY GOTYCKIE SĄ ZARÓWNO TOŻSAMOŚCIĄ MIEJSCA, JAK I ELEMENTEM SZCZEGÓLNYM KRAJOBRAZU? JAKIE BYŁY PRZYCZYNY BUDOWANIA WIELKICH KATEDR GOTYCKICH?

Średniowieczne katedry stanowią nieodłączny i szczególny element krajobrazu europejskich miast, swego rodzaju stygmaty tych miejsc, gdzie się znajdują. To wyjątkowe świadectwo epoki, w której powstały. Te monumentalne budowle emanujące niezmiernym pięknem należą do najwybitniejszych osiągnięć w dziedzinie sztuki i rozwiązań konstrukcyjnych. Ale żeby do tego doszło, trzeba było stworzyć tę nowatorską architekturę wykorzystującą światło słoneczne. To właśnie architektura gotycka po raz pierwszy w dziejach budownictwa wykorzystywała światło słoneczne do osiągnięcia mistyczności wnętrza. Wszystko zaczęło się we Francji w opactwie Saint Denis, którym zarządzał opat Sugeriusz. Rozpoczął on przebudowę kościoła nie tylko jako inwestor, ale przede wszystkim wizjoner tego, co miało powstać. Był zafascynowany teologią Pseudo-Dionizego Areopagity, w której światło jest jednym z przejawów Boga, a zarazem wszelkiego widzianego piękna. Na niej oparł swój traktat „O hierarchii niebieskiej – o hierarchii kościelnej”. Sugeriusz nie miał zamiaru tworzyć nowego kierunku w sztuce i nie mógł wiedzieć, że kilkaset lat później jego dzieło zostanie uznane za pierwszą budowlę w stylu gotyckim. Na początku bu-

dowy w latach czterdziestych XII wieku martwił się tym, że nie może zdobyć antycznych marmurowych kolumn (najlepiej z pałacu Dioklecjana), żeby upodobnić nowe części katedry do już istniejących karo-lińskich. W końcu po głębokich rozważaniach zdecydował się na wykorzystanie kamienia z pobliskich ka-mieniołomów w Pontoise. I już można było urzeczywistnić wizję. Wykorzystywano powszechnie stosowane od czasów rzymskich sklepienia krzyżowe i mur przyporowy, oraz ostrołuk, który także był wcześ-niej znany w Normandii, Anglii czy na Półwyspie Iberyjskim. Sporadycznie wykonywano również skle-pienia krzyżowo-żebrowe. Jedynym ważnym elementem konstrukcji gotyckiej, którego do tej pory nie by-ło, jest łuk przyporowy. Po raz pierwszy pojawił się właśnie w Saint Denis. W tym czasie byli również bu-downiczo wie znający się na rzeczy, którzy swoje rzemiosło najpierw doskonalili na romańskich budow-lach. Trudno znaleźć więcej informacji o samych budowniczych, ale jedno jest pewne – w rękach przed-siębiorczego Sugeriusza stali się oni narzędziem do urzeczywistnienia jego wizji. Jak stwierdził prof. Jar-zewicz: „Musiało potrwać, zanim opat nauczył się akceptować to, co nowe, jako nie gorsze, a nawet lep-sze od tego, co stare.” (2011).¹ Można zaryzykować twierdzenie, że gdyby nie brak rzymskich kolumn gotyk mógłby mieć inne oblicze. Cytując dalej za prof. Jarzewiczem: „Ważny jest bowiem kształt i forma, natomiast materia jest ważna o tyle, o ile tę formę umożliwia” (2011).²

Ważniejsze niż symboliczne i estetyczne zastosowanie kolumn rzymskich okazało się nawiązanie do zgodności i jedności całego porządku architektonicznego, tak jak to było w antyku, gdzie sztuka służyła do zaspokajania potrzeb estetycznych i dbała o piękno zewnętrzne. Tym samym jej porządek opierał się na znalezieniu doskonałych proporcji, które były dążeniem do czystej estetyki i czystego piękna, poszukiwaniem ich IDEI. Gotyk natomiast miał przedstawiać teologiczne wyobrażenie Raju na Ziemi przenikniętego Boskim światłem – co miało pogłębiać wiarę i kierować nasze myśli ku Nie-bu. Żeby to osiągnąć, trzeba było odejść od proporcji poprzedniego porządku architektonicznego wy-dłużając je, i stworzyć wrażenie większej świetlistej przestrzeni we wnętrzu. Do osiągnięcia tego efek-tu przyczyniły się możliwości techniczne, takie jak zastosowanie lekkich sklepień krzyżowo-żebro-wych, ostrołuku, konstrukcji szkieletowej i dużych okien. To było to, co budowniczowie musieli zapro-ponować Sugeriuszowi, a on uczył się akceptować i wykorzystywać do swojej koncepcji. Już w ro-ku 1144 nastąpiło poświęcenie nowego chóru w Saint Denis, na którym zgromadziło się sporo zna-czących ludzi stanu duchownego i świeckiego. To, co zobaczyli, musiało wywrzeć silne wrażenie, bo od tego momentu zaczęła się we Francji „krucjata katedr”. Niemalże równocześnie zaczęły powsta-wać katedry w Chartres (fot. 1), Notre Dame w Paryżu, Amiens, Beauvais, Reims... Każdy chciał mieć świątynię większą i piękniejszą, więc prześcigano się w nowatorstwie formy i konstrukcji, jed-nocześnie podglądając je i udoskonalając. Według Jana Białostockiego: „W roku 1145 normański opat z Saint Pierre sur Dives, Haimon, pisał do zakonników w Anglii, opowiadając im o fali entuzjaz-mu, jaka ogarnęła lud Francji pomagający w budowie kościołów. Haimon wspominał, że zwyczaj ten narodził się właśnie przy budowie katedry w Chartres” (1969).³



Fot. 1. Katedra Notre-Dame w Chartres, Francja
(M. Obal, źródło: flickr.com)

Nasuwa się pytanie, co kazało tym ludziom budować te kościoły, czy odbywać długie i niebezpieczne pielgrzymki do Ziemi Świętej lub bronić Grobu Pańskiego w Jerozolimie? Jediną logiczną odpowiedzią jest wiara. W naszych relatywistycznych czasach może się to wydawać niepojęte, ale to właśnie wiara była motorem napędowym, tożsamością tego okresu i to dzięki niej powstały pomniki tożsamości miejsca, jakimi są katedry. Budowa takiego przedsięwzięcia to proces długi i cierpliwy, rozciągnięty w czasie trwający zazwyczaj od kilkudziesięciu do kilkuset lat, borykający się często z brakiem funduszy. Miało to także swój wyraz symboliczny – wiara nie jest dana raz na zawsze, ciągle trzeba ją doskonalić. Wiele katedr nie ukończono według pierwotnych projektów. Koncepcje i plany ulegały zmianom, a mimo to dają nam wrażenie doskonałej spójności.

Katedra gotycka jest alegorią uniwersum, harmonią światła i porządku Boskiego świata. Jest to połączenie teologii, matematyki, geometrii i konstrukcji z nich wynikających. Zamienia każdy element nośny i architektoniczny w dekoracyjne formy, które jak bujna roślinność obrastają i rozrastają się w ornamenty rzeźbiarskie, kwiatony i czołganki. Jej konstrukcję można przyrównać do organizmu złożonego z wysmukłych, wysokich drzew połączonych ze sobą fundamentami korzeni u dołu i konarami gałęzi u góry, gdzie ściany straciły swoją nośność i stały się ramą dla świetlistych tafli okien. To konstrukcja szkieletowa – nie sztywna, której każdy element działając współzależnie z innymi zachowuje swoją sprężystość niezależnie od innych, przenosząc ciężar sklepienia w dół. Z zewnątrz zo-

stała wzmocniona wieńcem łuków przyporowych zdobnych, które dodatkowo punktowo przenosiły ciężar stropów, wspomagając w tym zadaniu filary. Katedry to wyzwanie logistyczne i wielkie przedsięwzięcia inwestycyjno-inżynierskie. Budowanie w tych czasach takich konstrukcji, chociaż oparte na matematycznych wyliczeniach, geometrii i prawach fizyki, zawierało jednak duży pierwiastek metody empirycznej (doświadczalnej metody prób i błędów). Większość twórców i inwestorów lubiła ścierać się i przekraczać prawa fizyki. Dlatego często okazywało się, że zbudowane z łuków przyporowych wzmocnienia nie są wystarczające. Dobudowywano więc kolejne, tworząc z nich ażurową koronkę zdobną w pinakle i kwiatony i skrzętnie ukrywającą faktyczną bryłę budowli. Nadawało to lekkości architekturze i dematerializowało bryłę. Jak zauważył J. Pijoan: „Mechanika budowli klasycznej i romańskiej jest statyczna, to znaczy sile przeciwstawiano tu ciężar, masę, podczas gdy mechanika budowli gotyckiej jest dynamiczna, to znaczy parciu przeciwstawia się inne parcie. Dlatego kościół gotycki jest układem tak złożonym i tak doskonałym, w którym nie można tknąć żadnej części konstrukcji bez naruszenia innych. Teoretycznie: w chwili, gdy pęknie przypora, nic się nie przeciwstawia parciu wspartego o nią łuku, który także pęknie; podobnie zachowują się inne łuki zbiegające się w tym jednym punkcie i cała konstrukcja, z braku jednego elementu, runie” (1990).⁴

KATEDRA GOTYCKA TO NIE TYLKO DOSKONAŁA KONSTRUKCJA, TO NIEROZERWALNE ZESPOLENIE ARCHITEKTURY Z ORNAMENTYKĄ, RZEŻBĄ I MALARSTWEM

W budowlach sakralnych tego okresu trudno stwierdzić, gdzie kończy się architektura, a zaczyna się rzeźba, gdzie kończy się rzeźba, a zaczyna malarstwo. Nie było podziału między tymi gatunkami sztuki, tak jak nie było podziału: państwo – kościół. Wszystkie razem służyły jednemu celowi, jakim było dzieło ostateczne. Katedry to miejsca szczególne, przeniknięte siłą wiary, gdzie nawet dziś wchodzący tam ateści zaczynają wątpić w swój ateizm, a agnostycy swoje „nie wiem: zamieniają na „wiem”. Jak wielka i dziwna siła twórcza musiała być w tych skromnych, często anonimowych ludziach, którzy w swojej pracy zbiorowej zawarli tyle duchowości. Do tego, żeby osiągnąć zamierzony efekt końcowy, stosowali wszystkie dostępne im gatunki sztuki zamieniając je w jedność. Tę jedność i zespolenie odczuwamy oglądając kaplicę królewską Sainte Chapelle w Paryżu (fot. 2). Mamy wrażenie, jakby to nie była kamienna architektura, tylko konstrukcja stworzona ze skrzydeł wałki z zawieszonym na nich rozgwieżdżonym niebem. Wydawałoby się, że jedyne malarstwo, jakie mieści się w tej przestrzeni, jest zawarte w witrażach. Ale nie, biegnące od posadzki do nasady sklepienia wiązkowymi służkami filary z rzeźbami i bogatą ornamentyką zostały potraktowane jak polichromowana, rozrzeźbiona rama obrazu, stając się przedłużeniem tego co namalowano, w oknach. Chociaż kaplica wybudowana jest w stylu promienistym, a maswerki w witrażach są mało rozbudowane, to w swej zdobności przewyższa późniejsze budowle pochodzące z okresu płomienistego. Ilość i rodzaj światła zalewającego to wnętrze odrealnia je, powoduje wrażenie nierealności. Światło to szcze-

gólny element gotyckiego wnętrza. Do najbardziej świetlistych należy katedra w Amiens, która swą niezwykłą jasność zawdzięcza nie tylko przeszkleniu tryforium, ale przede wszystkim faktowi, że w kolejnych wiekach została pozbawiona większości witraży, tak jak większość kościołów z tego okresu. Nieziemskim błękitnym kalejdoskopem można określić to, co dzieje się w katedrze w Chartres, zwaną też błękitną katedrą z powodu zalewającego ją światła w tym kolorze. To jedno z najstarszych i najcenniejszych witraży gotyckich zachowanych we Francji i dają one nam wyobrażenie tego, jak wyglądały wnętrza ówczesnych kościołów. Raczej nie było w nich tak oczywistego światła jak w Amiens, było bardziej przytłumione, nasączone barwą kolorowego szkła.



Fot. 2. Witraże w Kaplicy Królewskiej Saint Chapelle, Paryż Fot. 3. Witraże w katedrze w Chartres, Francja (źródło: flickr.com)



Katedra w Chartres to nie tylko witraże – to wyznacznik francuskiego gotyku, który zrewolucjonizował rzeźbę (fot. 3). Śmiało można określić ją mianem nowego wynalazku, który posłużył jako wzór przyszłym pokoleniom rzeźbiarzy. Sztynne postacie z portalu królewskiego, w których czuje się jeszcze wpływy romańskiego detalu architektonicznego zaczynają wypierać rzeźby coraz bardziej smukłe i realistyczne, świadome swojej własnej przestrzenności i żądające dla siebie tej przestrzeni od architektury, swobodnie nawiązując relacje między sobą, tworząc całe grupy rzeźbiarskie. Efekty te głównie wprowadzali rzeźbiarze sprowadzeni z Burgundii, która była w tym czasie „kuźnią” gotyckiej rzeźby.

Cztery tysiące kamiennych figur (według niektórych źródeł może być ich nawet dziesięć tysięcy) stanowią zawrotną liczbę, niemieszczącą się w głowie komuś, kto próbuje znaleźć w dzisiejszych kościołach chociaż ślad rzeźby (fot. 4). Pomimo znaczącej liczby rzeźb w katedrze w Chartres, nie przyznano jej palmy pierwszeństwa w kategorii „katedra rzeźb”. Najbardziej ceniony przykład rzeźb sakralnych XIII wieku znajduje się w Reims. Katedra w porównaniu do Chartres posiada ich „zaledwie” dwa tysiące, jednakże posągi te zostały zaliczone do tzw. kanonu rzeźby dla tego okresu. Rzeźby znajdujące się w katedrze w Reims są dziełem artysty o przydomku „Mistrz Antycznych Figur”, zwanym również Mistrzem z Reims. Jest on twórcą takich grup rzeźbiarskich, jak Zwiastowanie czy Nawiedzenie, które stały się kolejnym wzorem. Obydwie te grupy, choć wyszły spod jednego dłuta to jednak różnią się bardzo. Rzeźby Marii i Elżbiety z Nawiedzenia wydają się stworzone w okresie wczesnego renesansu – tak odczuwalny jest w nich wpływ sztuki antyku. Znakomity jest modelunek twarzy młodzieńczej Marii i surowych rysów Elżbiety, doskonały jest też układ draperii szat. Jedynie w lekko „płynącym” kontrapoście Marii czuje się związek z gotykiem. Zwiastowanie natomiast ma pewien posmak sztuki Giotta. Układ szat i ruch są piękne i naturalnie rzeźbione z dużą prostotą i znajomością anatomii. Postać anioła posiada w swoim ruchu tyle dworskiej elegancji i tak zniwiałający uśmiech, jakby był rycerzem serca Marii, a nie posłańcem Boga. To niejedynie dobre rzeźby w Reims – nakład pracy włożony tam w dekorację rzeźbiarską wydaje się niemożliwy do wykonania. Zarówno Reims, jak i Amiens to katedry w pełni ukształtowanego gotyku, gdzie niemal całą wolną przestrzeń pokrywają rzeźby. Rzeźby te z jednej strony świadomie podporządkowane architekturze tworzą ornament, kiedy indziej z premedytacją zrywają uzależnienie od muru i zaczynają istnieć niemal samodzielnie (fot. 5, 6).



Fot. 4. Rzeźby kamienne, katedra Notre-Dame w Chartres, Francja (źródło: flickr.com)



Fot. 5. Rzeźby w katedrze Notre-Dame w Reims, Francja (źródło: flickr.com)



Fot. 6. Zwiastowanie. Rzeźby w katedrze Notre-Dame w Reims, Francja (źródło: flickr.com)

Niewątpliwie rodzaj rzeźbienia z katedry w Reims miał wpływ na kształtowanie się późnogotyckiej rzeźby w Europie Północnej, która prądy idące z Francji przepuszczała przez swój odrębny charakter, nadając im swoją moc wyrazu i ekspresję. Przykładem tego są rzeźby z katedry w Bambergu (fot. 7) i w Namburgu, gdzie widać, jeśli nie rękę Mistrzów z Reims, to na pewno ich silny wpływ. Chociaż tak naprawdę trudno dziś jednoznacznie stwierdzić, kto jaki miał wpływ – i na kogo. Pamiętajmy, że najlepsi mistrzowie tego okresu przemieszczali się i tworzyli nawet w kilku miejscach w ciągu swojego życia. Burgundczycy pracowali w Chartres i oddziaływali na tych, którzy budowali w Reims czy Amiens. Do nich nawiązywali Flamandowie, ci zaś tworzyli w Burgundii i na terenie Niemiec, a nawet wyjeżdżali do słonecznej Hiszpanii. Najwięksi twórcy w swoich czasach nie byli też tak anonimowi, jak nam się wydaje, po prostu doceniani byli za swoją fachową pracę, a nie za artyzm czy indywidualizm, tak jak jest to dziś. Ich nazwiska zatarły się, zniknęły, bo uważano wtedy, że o człowieku świadczy jego praca i osobowość jego dzieła, a nie on sam jako osobowość. Ówczesni twórcy uważali się za część składową uniwersum, jakim była ówczesna Europa chrześcijańska. Właśnie ta dewiza pozwoliła wznieść na wyżyny sztukę sakralną tamtego okresu. Gotyk świeci światłem boskim, tchnieniem Stwórcy, a nasze dzisiejsze kościoły świecą światłem odbitym i to też przez gęste chmury. Wszystko czego się tknęli tamtejsi twórcy, zmieniło się w dzieło sztuki na chwałę Boga, a przecież nie uważali się za artystów, co najwyżej za mistrzów w swojej dziedzinie. Dziś nie byłoby możliwe stworzenie takiego dzieła w takiej oprawie. Nie posiadamy ani środków, ani ludzi. Zbyt wielu artystów zachowuje się, jakby byli bogami, a za mało jest twórców wierzących w Boga i potrafiących go zawrzeć w kościele. A przecież tożsamość miejsca jest pochodną tych, którzy je tworzą. Natomiast ich tożsamość jest składową kulturą, z której się wywodzą, religii i tradycji, jak również ich wrażliwości. Trudno się zatem dziwić, że obecne świątynie ze swoim nowatorskim stylem wydają się nędzną namiastką tych budowanych wcześniej. Świadczyć to może o zaniku tych wszystkich wyżej wymienionych składowych tożsamości, jak i braku wrażliwości.



Fot. 7. Grupa rzeźbiarska Ekkehart i Uta, katedra w Bambergu, Niemcy (I. Vinnik)

„ARTYSTA POWINIEN MIEĆ W SOBIE DUŻO POKORY I TROCHĘ PRZEKORY”

[Tchórzewski T., 2013]

Te słowa dobrze charakteryzują twórców średniowiecza. W tamtych czasach witraże i rzeźby stanowiły formę Pisma Świętego, zwanego "Biblia pauperum", obrazujące sceny biblijne zwykłym ludziom nieumiejącym czytać. W dużej części to tematy już opracowane i dopracowane w warstwie formalnej i symbolicznej, ale bardzo dużo jest tam inwencji twórczej i odejścia od schematów na rzecz nowatorskiego podejścia. Ewolucja rzeźby gotyckiej przebiegała od idealizmu poprzez realizm do dużej ekspresji, w różnych okresach niejednokrotnie łącząc je ze sobą razem. Pomimo wykształcenia pewnych konwencji schematów przedstawień, jest to sztuka bardziej różnorodna, niż w późniejszych okresach. Zaskakujące są rezultaty łączenia stylów i różnych wpływów, tworzące nową jakość w sztuce. Ciekawym osiągnięciem jest wzajemne oddziaływanie malarstwa na rzeźbę i połączenie tych dwóch dziedzin w całość, jaką są polichromowane ołtarze z tego okresu. Rzeźba z przełomu XIV i XV wieku łączy cechy późnogotyckiego realizmu i ekspresji z trendami renesansowymi. Mistrzami w tej dziedzinie byli Flamandowie. Trzeba tu wymienić takich twórców jak: Claus Sluter (fot. 8, 9) i Nicolaus Gerhart van Leyden (fot. 10) oraz Jörg Syrling (fot. 11). Podobnie przedstawia się malarstwo zarówno Jana van Eycka, jak i Rogera van der Weydena – są oni uznawani za przedstawicieli północnoeuropejskiego renesansu, ale jakże inny on jest od tego włoskiego, ile w nim realizmu i ekspresji w wyrazie, jak wiele w nim jeszcze elementów sztuki gotyckiej, która zdaje się głęboko zakorzeniona w tym regionie. Tak bardzo, że możemy ją jeszcze odnaleźć u Matthiasa Grünewalda i nawet u samego Albrechta Dürera. Z tego powodu trudno też sklasyfikować Hieronima Boscha i ciężko postawić granicę, kiedy na północy Europy kończy się gotyk – a zaczyna renesans.

Jak to się stało, że gotyk był tak negatywnie odbierany przez następne pokolenia? Można śmiało powiedzieć, że zadziałał tu „czarny PR piętnastowieczny”. Odpowiedzialni za niego w dużej części są L. B. Alberti oraz G. Vasari, którzy chcąc podkreślić szczególną rolę i osiągnięcia renesansu degradowali ówczesne średniowiecze i gotyk, przedstawiając je jako ciemnotę, zacofanie i barbarzyństwo. Trzeba przyznać, że byli skutecznymi fachowcami od propagandy, gdyż poglądy na temat średniowiecza przetrwały do naszych czasów w prawie niezmienionej formie. Powinniśmy pamiętać, że okres ten w dziejach ludzkości był bardzo złożony i niejednorodny. To nie czasy ciemnoty i zacofania, jak jest to często wmawiane. Średniowiecze to również okres niebywałego rozkwitu miast, postępu ekonomicznego, technicznego, kulturowego i duchowego. To niestety także czas wielkiego upadku. Wojna stuletnia we Francji, epidemia „czarnej śmierci”, która pochłonęła jedną trzecią ludności Europy i była odbierana przez ówczesnych jako Apokalipsa. Równie okrutne w skutkach lub nawet jeszcze gorsze były najazdy mongolskie w naszej części Europy. Gwoździem do trumny okazał się jednak krach ban-



Fot. 8. Studnia Proroków, Mojżesz, dzieło Clausa Slutera, Dijon, Francja (S. Zucker)



Fot. 9. Maria z Dzieciątkiem, fragment portalu Clausa Slutera, Dijon, Francja (C. Finot)



Fot. 10. Głowa św. Jana Chrzciciela, dzieło Nicolausa Gerhaerta, Muzeum Narodowe w Bratysławie (źródło: flickr.com)



Fot. 11. Portret Cyserona, dzieło Jörg Syrlina, katedra Ulm Münster, Niemcy (J. Köhler)

kowo-finansowy, spowodowany wywozem europejskiego srebra przez Wenecjan do krajów arabskich. Spowodowało to upadek ówczesnego centrum finansowego, jakim były włoskie banki. Zanim jednak wszystkie wyżej wymienione nieszczęścia spadły na Europę, przeżywała ona czasy „prosperity” i okres „krucjaty katedr”. Katedry gotyckie stanowiły bowiem pewnego rodzaju wyznacznik ogólnego rozwoju w tych czasach, a duża część osiągnięć w dziedzinie kultury, sztuki, nauki i techniki, zapoczątkowana w średniowieczu, była kontynuowana i rozwijana właśnie w renesansie. Można śmiało stwierdzić, że budowa katedr średniowiecznych była jak na tamte czasy wielkim poligonem doświadczalnym, porównywalnym z dzisiejszą Doliną Krzemową. To swoiste laboratorium nowych technologii, myśli i sztuki. Kościół zaś pełnił patronat nad tymi przedsięwzięciami.

KIM BYLI BUDOWNICZOWIE KATEDR I KOMU POZOSTAWILI SWOJE DZIEDZICTWO?

Katedry to pomniki naszej kultury, tożsamość miejsca, którą pozostawili po sobie wielcy twórcy i skromni ludzie. Cytując za J. Pijoanem: ”Byli tylko pierwszymi pokornymi sługami owej świątyni, akolitami obrządku, którego nie mogli dopełnić, gdyż sanktuarium nie było jeszcze gotowe (...). Niezaprzeczalne jest to, że w swej większości byli osobami świeckimi, choć nabożnymi, szczerze oddanymi wierze i blisko związanymi z duchowieństwem” (1990).⁵ Podobnie można by scharakteryzować rzeźbiarzy, witrażystów, kamieniarzy i dekarzy, dzięki którym budowle te powstały, dopełniły się i tak wyglądają. Oni też zasługują na miano budowniczych katedr. Dziś próbuje się uwiarygodnić ludzi głębokiej wiary chrześcijańskiej na poczet dziwnych teorii masońskich, niewiele mających wspólnego z Bogiem, a już na pewno nie z chrześcijaństwem. Nadając ryt wtajemniczenia i przyjmując symbole, którymi posługiwali się budowniczowie katedr (nazywani w języku francuskim i angielskim *mason*), to jeszcze za mało, by stać się ich spadkobiercą. Zwłaszcza gdy w osiemnastym wieku było się inspiratorem rewolucji francuskiej, która tak brutalnie potraktowała Kościół, nie wyłączając katedr gotyckich. Te teorie można traktować jak bajki wypisywane w książkach przez Dana Browna. W średniowieczu nie było ateistów, ani nawet agnostyków. Gdyby ktokolwiek z tamtych czasów (budowniczy, duchowny, heretyk czy zwykły prosty człowiek) miał okazję przyjrzeć się obecnym katolikom, nie wiedziałby z kim ma do czynienia. Jeszcze gorsze wrażenie odniósłby na temat obecnych wyznawców modnych prądów i na pewno nie utożsamiałby się z teorią masońską, mającą mglisty wymiar deistyczny, a tak naprawdę agnostyczno-ateistyczny. Co ma do tego prowadzona dziś przez przedstawicieli tych prądów wojna kulturowa z Kościołem o to, czy kultura ma mieć charakter świecki, czy sakralny? Trudno przecież zaprzeczać, że katedry mają właśnie charakter głęboko duchowy i sakralny, a ich wymowa najbliższa jest katolicyzmowi. To naprawdę zadziwiający przejaw troski o kręgosłup moralny Kościoła i jego wiernych; a może to sposób na pogłębienie naszego uduchowienia poprzez całkowite zeświecczenie go i zrelatywizowanie moralności?

To samo dotyczy propagandystów Niemiec hitlerowskich, którzy uważali gotyk za swój styl narodowy i utożsamiali się z Gotami. Nasuwa się pytanie, czy ci, którzy budowali katedry, to Goci i czy też utożsamialiby się z „głęboką myślą” hitlerowską, a może z ich dokonaniem. I czy dzisiejsi Francuzi mają prawo do tego dziedzictwa, czy nie bliżej im do ideologii dziadków, którzy w czasie rewolucji niszczyli katedry, niż do duchowości pradziadów, którzy je budowali. Może zachwyca ich powierzchownie piękno tych budowli i rozpiera duma z posiadania ich w swoim państwie, ale prawdopodobnie jedyną więź, jaka wiąże ich z dziedzictwem pradziadów, to te 8 euro od osoby, jakie przykładowo trzeba zapłacić za wstęp do kaplicy Sainte Chapelle. Na pewno nie znaleźliby się wśród nich chętni do budowy takiego dzieła, a z darczyńcami byłoby jeszcze gorzej. Czy są gdzieś ci, których można by nazywać spadkobiercami tego, co stworzyli budowniczości katedr? Dzisiejsza Europa przeżywa głęboki kryzys tożsamości, odrzuca i neguje całkowicie to, co było, i poszukuje czegoś nowego, rewolucyjnego. W imię „postępu i dobra ludzkości” tworzy „nową cywilizację” – tylko co z tego wynika? Dzisiaj tożsamość to bardziej piętno, niepotrzebny bagaż. Nie jest to już twórczy zaczyn, łącznik tego, co było, z tym co będzie. A czy my w Polsce jesteśmy zdolni do stworzenia takiej tożsamości miejsca, która dorównywałaby choć w części katedrom gotyckim? Jest to raczej wątpliwe. Ile jest niechęci i oburzenia przy budowie Świątyni Opatrzności? Ile krytyki słyszy się przy budowie każdego pomnika Jana Pawła II lub kardynała Wyszyńskiego, że: „za dużo, nie stać nas, po co to, zmarnowane pieniądze”? A mówią to ci, którzy nie są związani z kościołem, nie dokładają się do ich budowy, bo przecież pomniki te powstają z dobrowolnych składek, z „wdowiego grosza”, potrzeby serca, chęci zbudowania tożsamości. Dokładnie tak jak powstawały gotyckie katedry, w przeciwieństwie do finansowania pomników za czasów PRL co do których ci sami ludzie nie pisnęliby ani słowa krytyki, no chyba żeby była to entuzjastyczna aprobata. Ważne by nie marnować tego „wdowiego grosza” i stawiać jak najlepsze rzeźby, gdyż to one będą w przyszłości tworzyć tożsamość miejsca, tak jak kiedyś kapliczki i krzyże przydrożne. Bo czy mamy się z czym utożsamiać, czy zbudowaliśmy współczesną nam tożsamość miejsca. Przez ostatnie siedemdziesiąt lat coraz bardziej odchodziły w niebyt dworki i tradycyjna wiejska i miejska zabudowa, którą zastępowały blokowiska socjalistyczno-modernistyczne i to one są teraz tożsamością miejsca. Tylko jak się z nim utożsamiać?

Przypisy

¹ Jarzewicz J., *Antyk w sztuce średniowiecza*, Horyzonty polonistyki 08/2011, s. 13.

² Ibidem, s. 13.

³ Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Tom I, PWN, Warszawa 1969, s. 170.

⁴ Pijoan J., *Sztuka gotycka*, [w:] *Sztuka świata*, Tom V, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1990, s. 32.

⁵ Ibidem, s. 43.

Bibliografia

- [1] Białostocki J., *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Tom I, PWN, Warszawa 1969.
- [2] Jarzewicz J., *Antyk w sztuce średniowiecza*, Horyzonty Polonistyki 08/2011, URL:
www.edupress.pl/.../8203500032_polonistyka_08_2011_artykul.pdf/ dostęp 10.03.2013.
- [3] Pijoan J., *Sztuka gotycka*, [w:] *Sztuka świata*, Tom V, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1990.

RELIKWIARZ, JEGO ROLA I KONTEKSTY W KULTURZE

URSZULA WODNICKA-KASPRZAK

Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania, Warszawa, ul. Wawelska 14

ulawkasprzak@gmail.com

THE RELIQUARY, ITS ROLE AND CULTURAL CONTEXT

Abstract

The paper focuses on the reliquary as a subject inseparable from a relic. Historical examples indicate that both of them, being accepted as one entity, impacted on the spiritual life of people, their customs and culture, and therefore also on the material shape of their local environment. The storage place of the reliquary is usually revered as a special location.

Streszczenie

Tekst referatu koncentruje się na relikwiarzu jako przedmiocie nieodłącznie związanym z relikwią. Historyczne przykłady przekonują, że oba te przedmioty jako integralna całość miały wpływ przede wszystkim na życie duchowe ludzi, ich zwyczaje w sferze kultury, a w związku z tym także na materialne kształtowanie lokalnego otoczenia. Miejsce ich przechowywania to zazwyczaj przestrzeń szczególna.

WSTĘP

Relikwiarz od wieków istnieje w kulturze europejskiej jako wytwór sztuki i rzemiosła oraz przedmiot związany z kultem religijnym. Jego istotą i celem jest oprawa fragmentów materii, które z pozoru nie różnią się od innych doczesnych szczątków, jednak wiąże się z nimi wartość duchowa. Potrzeba wyrażenia tej szczególności rozwinęła się w opracowaniach relikwiarzy, stąd starania o ich wyjątkowość zarówno w sferze kształtowania formy, doboru materiałów, jak i wykonania.

„I uczynisz arkę z drzewa akacjowego, jej długość będzie wynosiła dwa i pół łokcia i jej wysokość półtora łokcia i jej szerokość półtora łokcia. I pokryjesz ją szczerym złotem wewnątrz i zewnątrz, i uczynisz na niej dokoła złote wieńce. (...) I włożysz do arki Świadectwo, które dam tobie”„ (Wj 25, 10-16) [1]

Zapewne można uznać Arkę Przymierza za pierwszy znany relikwiarz, ale można znaleźć też inne wczesne przykłady. Wiemy o czci, jaką otaczano groby patriarchów w dolinie Hebronu czy później króla Dawida w Jerozolimie, zupełnie podobnie, jak dziś czci się groby znanych świętych. Tak więc kult relikwii to tradycja sięgająca swymi korzeniami Starego Testamentu, a gdzieś u jego podłoża leży ludzka potrzeba zatrzymania namacalnego świadectwa związanego z konkretnymi osobami. W wiekach po Chrystusie kult relikwii rozwinął się na Wschodzie, by później przeniknąć do Europy. Przedmiotem czci stały się groby i doczesne szczątki męczenników, wyznawców, dziewic, a także przedmioty związane z Męką Pańską (pozostałości Krzyża Świętego, gwoździe, szaty, płótna grobowe). Wielkie relikwie chrześcijaństwa w większości zostały odnalezione i sprowadzone do Europy w IV w. przez św. Helenę, matkę Konstantyna Wielkiego. Obecność tak unikatowych przedmiotów była bardzo pożądana, nadawała znaczenie miastu i kościołowi, spowodowała też wielki ruch pielgrzymkowy. W czasach średniowiecza znaczne zapotrzebowanie na relikwie zaspokajane było nie zawsze w uczciwy sposób. Szerzyły się fałszerstwa, nadużycia związane z handlem, a także fałszywy kult o charakterze fetyszyzującym – wszystkie te negatywne zjawiska jako akty świętokradcze Kościół stanowczo zwalczał. Postanowieniem Soboru Laterańskiego (1215 r.) stał się obowiązek zatwierdzania autentyczności relikwii przez papieża, a w 1563 r. wobec odrzucenia ich kultu przez protestantów Sobór Trydencki ostatecznie uregulował także owe kwestie.

RELIKWIARZ A OTACZAJĄCA GO PRZESTRZEŃ

Zawsze sprawą zasadniczą dla wyrażenia godności uznanych relikwii i znaczenia, jakie mają w obszarze sacrum, była ich szeroko rozumiana oprawa – po pierwsze samo naczynie, w którym przechowywane były szczątki, po drugie bardziej rozległy kontekst umieszczenia ich w przestrzeni świątyni,

a nawet szerzej, bowiem istnieje wiele świątyń zbudowanych celowo dla złożenia w nich relikwii. Przykładem może być paryska Sainte Chapelle ufundowana w XIII w. przez Ludwika IX specjalnie dla wykupionej od władcy Konstantynopola Baldwina II korony cierniowej Jezusa.

Tradycja wytworzyła wiele różnych form relikwiarzy. (fot. 1-8) Najczęściej stosowane kształty to: monstrancja, sarkofag, krzyż, ampułka, puszka, herma, narzędzia męki (relikwie pasywne), części ciała. Te szczególnego rodzaju naczynia wykonywano zazwyczaj z najdroższych materiałów, ze szlachetnych gatunków drewna, metali lub kamieni, kości słoniowej, szkła kryształowego, często też zdobiono je polichromią, emalią oraz stosowano wszelkie inne znane techniki zdobnicze.



Fot. 1. Relikwiarz czaszki św. Stanisława 1504 r.
(fot. W. Kryński/photospoland.com)



Fot. 2. Dyptyk elbląski – relikwiarz krzyżacki
(fot. www.muzeumwp.pl/wystawy/9,sala-sredniowiecze/)

Jedno z najwspanialszych i najstarszych tego typu dzieł sztuki rzemieślniczej – relikwiarz Trzech Króli (fot. 9) znajduje się w katedrze w Kolonii. Powstał w latach 1181-1230 w warsztacie Mikołaja z Verdun. Łączy w sobie elementy rzeźbiarskie, technikę złotniczą i emalierską. Zdobí go ponad tysiąc kamieni szlachetnych i pereł, ponad 300 kamei (największy tego typu zbiór na świecie) oraz 74 pozłacane figury ze srebra. Kształtem przypomina trójnawową bazylikę, lub trzy sarkofagi (dwa tworzą podstawę, a trzeci dach). Powierzchnie ścian wypełniają sceny biblijne, dawniej w ten sam sposób zdobiony był dach. Na frontonie znajdują się trzy obrazy – pokłon Trzech Króli, chrzest Jezusa



Fot. 3. Relikwiarz św. Urszuli,
malarstwo. H. Memling 1489 r.
(malarstwo.awardspace.info/obraz-565.php)



Fot. 4. Relikwiarz z Mężem Bolesłaci i aniołami 1347-49,
czeski warsztat złotniczy
(fot. wikipedia.org/Wiki/Relikwiarz
z_Mężem_Bolesłaci_i_aniołami)



Fot. 5. Drahm – relikwiarz Krzyża Świętego XI w.
(fot. L. Kasprzak)



Fot. 6. Relikwiarz Krzyża Świętego 1617-39
(fot. L. Kasprzak)



Fot. 7. Relikwiarz św. Sebastiana
(fot. L. Kasprzak)



Fot. 8. Relikwiarz Świętej Rodziny
(fot. L. Kasprzak)

w Jordanie oraz Chrystus jako sędzia świata, w tylnej części umieszczono sceny pasyjne. Boczne powierzchnie u podstawy poświęcono postaciom ze Starego Testamentu – Dawidowi i Salomonowi, zaś powyżej mamy wizerunki apostołów. Tak wielkie i bogate dzieło niewątpliwie przyczyniło się do rozśławienia relikwii, które przechowywane wcześniej w Mediolanie pozostawały w całkowitym zapomnieniu. W 1248 r. rozpoczęto budowę katedry aby relikwiarz znalazł godne miejsce. Podniosło to znaczenie Kolonii tak że stała się jednym z najważniejszych miast pielgrzymkowych (po Jerozolimie, Rzymie, Santiago de Compostella, i Akwizgranie).

Relikwie mają swoje określone i głębiej uzasadnione miejsce w obrębie kościoła. Cechą przestrzeni sakralnej jest to, że wszystko, co się w niej znajduje, staje się znakiem, włącza się w wielowarstwowo porządek rzeczywistości, a rola sztuki wykracza tu ponad kwestie estetyczne. Nie może być tu rzeczy zbędnych i przypadkowych. 'Prawdziwa sztuka sakralna ze swej natury nie jest sentymentalna ani psychologiczna, lecz ontologiczna i kosmologiczna". [J. Hani 1994] Rola symbolu dla wyrażania

złożonych treści i sensów wydaje się tu niezastąpiona – „myślenie symboliczne jest konsubstancjalne z ludzkim bytem – wyprzedza mowę i rozum dyskursywny. Symbol odsłania pewne strony rzeczywistości – najgłębsze, które opierają się wszelkim innym środkom poznania”. [B. Z. Benedyktowicz – cyt za W. Wawrzyniak, 1996, s. 36] Cała ta złożoność prowadzi do odkrycia i przeżywania misterium, a strona materialna ma być tu jakby kontynuacją niewidzialnej struktury myśli, idei, potwierdzeniem i unaocznieniem tego, czego nie można sprawdzić, a jest doświadczeniem wiary.



Fot. 9. Relikwiarz Trzech Króli (1181-1230)
warsztat Mikołaja z Verdun
(fot.pl.wikipedia.org/wiki/Katedra_św._Piotra_i_Najświętszej_Marii_Panny_w_Kolonii)



Fot. 10. Konfesja św. Piotra (G. Bernini 1624-1633),
(fot. R. A. Frantz)

Aby prześledzić realizację tej idei, sięgającej do poziomu pewnego wyższego uporządkowania, weźmy najbardziej znany europejski przykład świątyni specjalnie zbudowanej dla relikwii – watykańską Bazylikę św. Piotra wzniesioną na grobie Apostoła. Leżące poza murami Rzymu wzgórze watykańskie było w czasach apostołskich terenem niezabudowanym ze względu na płytko położone ciekę wodną, wykorzystywano je między innymi jako cmentarz. Miejsce pochówku Apostoła upamiętnione pierwotnie w formie małej kapliczki znanej pod nazwą Trofeum Gajusza, później zamknięte we wnętrzu

trzu bazyliki konstantyńskiej, pozostało zachowane również pod posadzką obecnej XVI-wiecznej świątyni Bramantego., Ty jesteś Piotr [czyli Skala], i na tej Skale zbuduję Kościół mój, a bramy piekielne go nie przemogą” (Mt. 16,18).[1] Ołtarz bazyliki watykańskiej przykryty kopułą Michała Anioła z wzniesioną w XVII w. dla podkreślenia tego miejsca konfesją św. Piotra jest od wieków centrum wiary chrystusowej. Konfesja (łac. *confessio* – wyznanie, wiara) projektu Berniniego, czyli barokowy baldachim wsparty na niezwykłych, skręconych kolumnach pełni tu rolę ogromnego, bo architektonicznego relikwiarza (fot. 10). Grób pierwszego z apostołów jest właściwie włączony w ołtarz, tworzy z nim jedność, jakby fundament. Co więcej, tuż obok, we wnętrzu ogromnych filarów podtrzymujących kopułę zgromadzono wiele innych wielkich relikwii chrześcijańskich, które samą swoją obecnością tworzą obraz wspólnoty świętych.

Potwierdzenie takiego znaczenia znajdujemy też na stronach Apokalipsy, która mówi, że dusze świętych stoją u stóp ołtarza Bożego. „A gdy otworzył pieczęć piątą ujrzałem pod ołtarzem dusze zabitych dla Słowa Bożego i dla świadectwa, jakie mieli”. (Ap. 6.9) [1] Ołtarz to rzeczywiste serce świątyni, w średniowieczu nazywano go również, „drugim niebem”. Takie wyobrażenie naturalnie i samorzutnie zostało podjęte przez tradycję i w różnych wersjach stosowane jest jako ważny element programu świątyni. (fot. 11)

Na terenie Polski w wielu miejscach można natknąć się na relikwie pochodzące z dawnych wieków. Przykładem może być barokowy kościół w Kobyłce fundacji biskupa Marcina Załuskiego zaprojektowany przez Guida Antonia Longhi jako element większego zespołu i jako całość oparty na szczegółowo wyznaczonym programie religijnym. Interesująca nas przestrzeń ołtarzowa posiada taki opis: „Uczynienie z ołtarza głównego jednego dużego relikwiarza, poprzez umieszczenie w nim dziesiątek relikwii wczesnochrześcijańskich było konsekwentnym punktem programu – ołtarz stał się częścią Królestwa Zbawionych. (...) Kopuła od wczesnego chrześcijaństwa była charakterystycznym elementem kaplic poświęconych męczennikom i jednocześnie symbolizowała Niebo Zbawionych. Stąd też nie przypadkowa jej obecność nad ołtarzem pełnym relikwii męczenników. Była ponadto od tamtych czasów w ogóle związana z budowlami sepulkralnymi (grobowymi).”[2] Rzeczywiście sporządzony w 1824 roku „Opis Stanu Budowli Kościelnych (...) w Parafii Kobyłka” [2] skrzętnie wylicza wielką ilość poszczególnych kości różnych świętych tak oprawionych i wkomponowanych w części barokowego ołtarza, że na pierwszy rzut oka trudno się ich dopatrzeć.

Współczesne czasy wciąż wydają nowych świętych i wciąż istnieje potrzeba zachowania materialnego śladu ich istnienia, przez który ich osoby uobecniają się blisko nas. Po świętym naszych czasów – błogosławionym Janie Pawle II pozostały relikwie w postaci krwi, które w ostatnich latach rozdzielono dla wielu parafii. Relikwiarz, o którym mowa dalej, powstał w 2012 r. dla parafii św. Antoniego



Fot. 11. Ołtarz boczny kościoła św. Anny w Kodniu – w nim liczne relikwiarze (fot. J. Maraśkiewicz)



Fot. 12. Relikwiarz bł. Jana Pawła II – Ostrów Wielkopolski 2012 r. autorzy projektu: L. Kasprzak i U. Wodnicka-Kasprzak (fot. L. Kasprzak)

w Ostrowie Wielkopolskim. Jego forma stara się wyrazić wielość treści związanych z osobą bł. Jana Pawła II. Każdy detal ma tu swoje ściśle znaczenie. Zasadniczy wizerunek relikwiarza tworzy inicjał JP II, który wpisuje się w kształt łodzi z żaglem wynikającym z obrysu litery P. Symbol łodzi tradycyjnie odczytywany jest jako oznaka papieżstwa lub Kościoła, żagiel natomiast oznacza Ducha Świętego, który prowadzi Kościół, oddaje również ruch, dynamizm i duchową siłę cechujące osobę Papieża. Litera M na pełnym, rozwiniętym jak sztandar żaglu została przeniesiona z papieskiego herbu Jana Pawła II i przypomina Matkę Bożą – patronkę jego pontyfikatu (fot. 12).

Kompozycyjna oś relikwiarza przebiega pomiędzy literami inicjału, wyznacza ją pion papieskiego pastorału zwieńczony charakterystycznym kształtem krzyża. Laska biskupia od XI w. zaliczana do insygniów liturgicznych posiada przypisane jej treści symboliczne wyrażające godność i moc; zarazem każda jej część z osobna niesie kolejną warstwę znaczeniową. Środkowa część nazywa się podporą, a przypisane jej znaczenie to służba ludowi i umacnianie jego wiary. Podpora pastorału Jana Pawła II jest niewielką kulą – w relikwiarzu odpowiadające temu miejsce stanowi punkt centralny układu

kompozycyjnego i wydaje się najwłaściwsze dla umieszczenia relikwii. Zamknięty wewnątrz mały skrawek materii z kroplą krwi jest widoczny przez powiększające szkło -przeziernik, który nieco przypomina oczko biżuterii. Jeszcze jeden symbol odnoszący się do kapłaństwa – stulę można zauważyć w formie dwóch pionowych pasów wynikających z obu liter inicjału. Całości dopełnia kolorystyka: „, papie-ska” biel (jak sutanna), maryjny błękit oraz naturalne kolory drewna i metalu.

PODSUMOWANIE

Relikwiarz przeznaczono do ołtarza, który pełni rolę kaplicy adoracji i znajduje się w bocznej nawie kościoła. W przyszłości przewiduje się umieszczenie tam kolejnych relikwii, aby wzbogacić program religijny świątyni i stale przybliżać tajemnicę świętości. Jak wskazują przykłady historyczne, relikwie, a także cała związana z nimi oprawa, mają wpływ na lokalne otoczenie – kształtują życie duchowe ludzi oraz ich zwyczaje budując tożsamość miejsca. Współczesny kult relikwii kontynuuje tradycję i podtrzymuje trwanie w cywilizacji chrześcijańskiej.

Bibliografia

[1]*Biblia Tysiąclecia*, Poznań-Warszawa, 1990.

[2]Guttmejer K., *Kobyłka. Perła baroku na Mazowszu*. Kobyłka, 1998, s. 50, 67.

[3]Hani J., *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*. Znak Kraków, 1994, s. 7.

[4]Forstner D OSB., *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Instytut Wydawniczy PAX Warszawa, 1990.

[5]Badde P. *Boskie Oblicze – Całun z Manopello*. Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne. Radom, 2006.

[6]Wawrzyniak W. *Sacrum w architekturze*. Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej. Wrocław, 1996.

[7]II Seminarium Kurii Metropolitalnej Warszawskiej *Architektura i sztuka kościołów wobec potrzeb odnowio-nej liturgii*. Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej .

[8]www.deon.pl./art., 8531 [dostęp: 22.03.2013].

[9]www.kosciol.pl/article.php/20050621002530146 [dostęp: 22.03.2013].

MOJE MIEJSCE – GÓRA KALWARIA
– MIASTECZKO WIELKOPIĄTKOWE

DOROTA ZYCH-CHARAZIAK

Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania, Warszawa, ul. Wawelska 14

e-mail: dzch@op.pl

MY PLACE – GÓRA KALWARIA – THE GOOD FRIDAY TOWN

Abstract

In the southern part of the Warsaw cirque, in the Vistula valley, situated on a high bank, is a town of a unique beauty. Its exceptionality results from its interesting history and original architectural foundations bestowing this place a pilgrimage-like character. In the era of globalization, places having their own identity such as Góra Kalwaria, deserve particular attention.

Streszczenie

W południowej części Kotliny Warszawskiej w dolinie Wisły, usytuowane na wysokiej skarpie, leży miasteczko wyjątkowej urody. Jego unikatowość wynika z ciekawej historii, oraz oryginalnych założeń architektonicznych nadających temu miejscu pątniczy charakter. W dobie globalizacji miejsca posiadające własną tożsamość, takie jak Góra Kalwaria, zasługują na szczególną uwagę.

WSTĘP

Każdy człowiek posiada wewnętrzne, subiektywne poczucie samego siebie jako jednostki, ciągłość siebie. Oczywisty wpływ na rozwój i kształt osobowości, wrażliwości i pewnego aksjologicznego porządku ma wychowanie, korzenie coś, co ugruntowało nasze poczucie godności i bezpieczeństwa. Środowisko, w którym dojrzewamy, rzeźbi naszą świadomość, pogłębia znaczenie tradycji kulturowych i historycznych w odniesieniu do miejsca, w którym rodzimy się, żyjemy i umieramy. Tożsamość to wspólna historia dająca poczucie jedności, wspólna religia i tradycja przekazywana z pokolenia na pokolenie, wspólny język, terytorium, wartości moralne, więzy krwi i poczucie wspólnoty z żyjącymi i tymi, którzy już odeszli. Uważam, że nasz szacunek do tych wartości określa szacunek do samych siebie.

K. Lenartowicz definiuje tożsamość miejsca następująco: „...tożsamość w odniesieniu do krajobrazu jest najgłębszą zależnością zachodzącą między percypowanymi przez człowieka: krajobrazem, wraz z jego historycznie nawarstwionymi elementami – treścią (kulturą i tradycją miejsca) i formą (kanonem miejsca)”. Miejsce, które trwale zapada w naszej pamięci w sposób nieuchwytny a odczuwalny, zawiera też nieodłączny element: „Genius loci” – duch opiekuńczy danego miejsca – siłę, która sprawia, że dana przestrzeń jest jedyna w swoim rodzaju.

HISTORIA MIASTA

W krajobrazie polskim jest wiele takich miejsc. Jednym z nich jest bez wątpienia małe podwarszawskie miasteczko, o wyjątkowej i niezwykle oryginalnej przeszłości: Góra Kalwaria. Położona w dolinie Wisły, w południowej części Kotliny Warszawskiej, usytuowana na wysokiej skarpie, zachwyca swą urodą. Pierwszy znany dokument dotyczący miasta wystawił biskup poznański Boguchwał II w 1252 roku. Potwierdzał on, że kościołowi w Górze, wówczas wsi rycerskiej, należą się dziesięciny z okolicznych miejscowości. Lata świetności rozpoczyna rok 1666, kiedy to zniszczoną przez Kozaków i Węgrów wieś nabył biskup poznański Stefan Wierzbowski. Był on typowym przedstawicielem baroku, który w XVII wieku niepodzielnie panował w całej Europie. Charakteryzował się atmosferą teatralności, religijności i tajemniczości. W pewnym stopniu znalazło to odbicie w nastroju Góry.

Zgodnie z dokonującymi się po Soborze Trydenckim zmianami, biskup zabiegał o stworzenie ośrodka o charakterze pątniczym na wzór Jerozolimy. Góra posiadająca dogodną lokalizację, doskonale nadawała się do realizacji najbardziej nawet śmiałych planów.

UKŁAD ARCHITEKTONICZNY

Zabudowania wpisano w formę koła przeciętego dwiema ulicami w kształcie krzyża łacińskiego wytyczonego na podstawie średniowiecznego planu Jerozolimy (obecnie oś pionową tworzy ulica Kalwaryjska, a poziomą Pijarska i Dominikańska). Obie ulice zostały wysypane ziemią sprowadzoną przez biskupa z Jerozolimy, co nadało przedsięwzięciu dodatkowy, symboliczny wymiar. W podstawie krzyża powstało usypane przez mieszkańców Góry wzgórze nazwane Kalwarią (obecnie teren cmentarza). W miejscu przecięcia głównych arterii wzniesiono kaplicę Piłata – dziś kościół filialny Podwyższenia Krzyża. Poziome ramiona tego wielkiego krzyża, stanowiły oś północ-południe, długości około jednego kilometra od klasztoru Dominikanów (dziś nie ma po nim śladu, gdyż w XIX wieku wszystko zrównała z ziemią budowa koszar), do kolegium pijarów. Do miasta wjeżdżano bramami. W późniejszych czasach na rogatkach powstały klasztory.

ZGROMADZENIA ZAKONNE

Fundator ulokował w Górze różne zgromadzenia zakonne: marianów, bernardynów, filipinów, koministów, pijarów i dominikanów obserwatorów. Najokazalszym był klasztor Bernardynów, który wraz z drewnianym początkowo kościołem, położony był tuż nad skarpą wiślaną, jak podaje A.J. Frankiewicz „...z pięknymi ogrodami o nazwach Ogrójec i Raj, fontannami i zwierzyńcem...”



Fot. 1. Kościół pobernardyński. 1760 r.
Proj. J. Fontana (fot. D. Zych-Charaziak)



Fot. 2. Kaplica św. Antoniego XVIII w.
(fot. D. Zych-Charaziak)

W 1673 roku z polecenia biskupa Wierzbowskiego do kościoła Bernardynów sprowadzono relikwie św. Waleriana męczennika (obecnie marmurowa trumna zawierająca jego ciało umieszczona jest w lewej nawie kościoła pobernardyńskiego). W prezbiterium znajduje się cudowny obraz Maryi Panny Górskiej Łaskawej Matki Pocieszenia pochodzący z XVII wieku. Obecna murowana bryła kościoła ufundowana przez marszałka wielkiego koronnego Franciszka Bielińskiego, powstała w latach 1756–1760. Autorem projektu był Jakub Fontana. Do dziś kościół zachował oryginalny wygląd i wystrój. Na terenie klasztoru w połowie wysokości stromej skarpy wybudowano kaplicę św. Antoniego (dzisiejsza jej postać według „Katalogu zabytków” pochodzi dopiero z drugiej połowy XVIII w.). Jej usytuowanie i sąsiedztwo starego dębника sprawiają, że miejsce to odznacza się niepowtarzalnym klimatem. Teren okala wysoki ceglany mur, a za nim meandruje niewielka rzeczka Cedron (niegdyś jeden z elementów Drogi Krzyżowej).

W 1670 roku król Michał Korybut Wiśniowiecki nadał Górze prawa miejskie i ustanowił nazwę Nowe Jeruzalem oraz herb, w którym znalazły odbicie zjawiska obserwowane przez mieszkańców. Otóż w roku 1668 nad miastem miał się ukazać krzyż, pod którym pojawiło się wschodzące słońce, zaś nad nim księżyc.

DROGA KRZYŻOWA

Od kaplicy Piłata do Kalwarii biegła szeroka ulica, wzdłuż której ulokowano stacje Męki Pańskiej. Według Frankiewicza było ich 17. Miały kształt kaplic, w których umieszczono wykute w kamie-



Fot. 3, 4. Fragmenty rzeźb z dawnej Drogi Krzyżowej – dziedziniec Wieczernika (fot. D. Zych-Charaziak)



Fot.5–8. Fragmenty rzeźb z dawnej Drogi Krzyżowej – dziedziniec Wieczernika
(fot. D. Zych-Charaziak)

niu naturalnej wielkości rzeźby, o wysokich walorach artystycznych. Były trzy rodzaje kaplic. Pierwszy tworzył tzw. Trasę Pojmania, drugi – Drogę Krzyżową, wreszcie trzeci nie stanowił zwartego cyklu, lecz nawiązywał do kultu maryjnego, kultu świętych i wydarzeń z życia Chrystusa. Ignacy Krasicki w „Podróży z Warszawy” sugeruje, że część kaplic miała rozmiary niewielkich kościółków (np. ratusz Piłata – obecnie kościół Podwyższenia Krzyża). Inne, mniejszych rozmiarów ulokowane były po obu stronach ulicy, co dokumentuje i opisuje A. J. Frankiewicz w „Jeruzalem Nowym”, s. 129 i 149 (np.: kaplice: Włożenia krzyża, Płaczących kobiet, Pierwszego upadku, Przemienienia, Rozmnożenia chleba).

Do naszych czasów dotrwały nieliczne, a i te w niekompletnym stanie. Wyobraźnia podpowiada, jak mogły wyglądać w pierwotnej formie. Najbardziej uroczyste procesje odbywały się w Wielki Piątek. Obrzędy i specyficzny charakter miasteczka przyciągały tłumy pielgrzymów, którzy stawali się uczestnikami i aktorami wielkiego misterium.

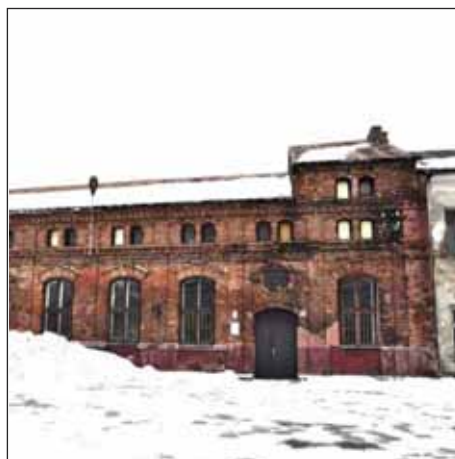
Po śmierci biskupa Wierzbowskiego obchodów zaniechano. Po dwustu latach w roku 2010 reaktywowano tradycję misteryjną.

GMINA ŻYDOWSKA

Wojny, zabory i związane z tym kasaty zakonów sprawiły, że miasto stało się przykładem niespotykanej tolerancji. Na początku XIX w. większość kościołów i kaplic zostaje rozebrana. Zostaje uchylony zakaz osiedlania się ludności pochodzenia żydowskiego i niemieckiego. Dawna Nowa Jerozolima – miejsce kultu katolików stała się ponownie bardzo znanym ośrodkiem dla licznie napływającej ludności wyznania mojżeszowego. W 1859 r. swój dwór i dynastię założył w Górze słynny cadyk Icchak Meir Rothenberg Alter, do którego zjeżdżały rzesze Żydów z ziem polskich. Do dziś Żydom rozsianym po całym świecie Góra kojarzy się z postacią słynnego cadyka z „Ger” i tłumem wiernych chasydów. Kolejnym cadykiem był Abraham Mordechaj Alter, który obok działalności religijnej podkreślał swoją lojalność wobec rządu II Rzeczypospolitej. Szczyt jego popularności przypada na lata międzywojenne, kiedy to miał ok. 100 tys. zwolenników. Do dziś związane z nim to-



Fot.9. Kirkut – stan obecny
(fot. D. Zych-Charaziak)



Fot.10. Dom Modlitwy Alterów
(fot. D. Zych-Charaziak)



Fot 11. Sady w dolinie Wisły
(fot. D. Zych-Charaziak)



Fot 12. Droga w dolinie Wisły
(fot. D. Zych-Charaziak)



Fot.13. Brukowa ul. Św. Antoniego
(fot. D. Zych-Charaziak)



Fot.14. Dawne kolegium pijarów – PDPS.
(fot. D. Zych-Charaziak)

warzystwa istnieją w Izraelu, Argentynie, USA. Obecnie o pobycie Żydów w Górze Kalwarii świadczy zabytkowa synagoga, dwór cadyka oraz kirkut – miejsca wciąż odwiedzane przez pielgrzymujących potomków tutejszych chasydów.

Usytuowane w południowo wschodniej części gminy przeważają sady. Na przełomie kwietnia i maja pachną kwitnące jabłonie. Nie sposób nie docenić przyrodniczo-krajobrazowych walorów terenów nadwiślańskich, gdzie wiele odnóg, starorzeczy, rozlewisk i mokradeł daje schronienie siedliskom dzikich ptaków, zwierząt i roślin. Otwarty, szeroki nurt rzeki z piaszczystymi łachami i wyspami porośniętymi wikliną, rytmem wierzb i topoli to raj dla spragnionych spokoju i kontemplacji. W obliczu takich wrażeń nasza pamięć implikuje niezatarte obrazy.

Podsumowanie

Poczucie tożsamości to jednak kwestia indywidualna i poza ustalonymi już czynnikami, zależna od naszej wrażliwości i osobowości. Znajomi, przebywający od lat na obczyźnie, podkreślają tęsknotę za tradycją, językiem ojczystym, a każda próba nacisku czy krytyki z zewnątrz, pogłębia w nich poczucie solidarności. Osobiście odczuwają tę relację jako pewnego rodzaju więź z przeszłością, która zakodowała się w świadomości w formie obrazów – wspomnień, o silnie emocjonalnym zabarwieniu.

Unifikacja kultury, której przejawem jest globalizacja, to nowe pole walki, której stawką jest ochrona własnego dziedzictwa narodowego. Człowiek odarty z tożsamości byłby jak bohater A. Huxleya, członkiem kastowej społeczności, złożonej z ludzkich automatów pozbawionych wyższych uczuć. Zatem świadomość swego własnego miejsca w świecie ponowoczesnym, pozwala doświadczyć jednostce poczucia stabilności, wyróżniając ją spośród innych.

Bibliografia:

- [1] Bokszański Z. *Tożsamości zbiorowe*. Wyd. PWN, 2005.
- [2] Borkowska M. *Dzieje Góry Kalwarii*. Wyd. Nasza Przeszłość, 2002.
- [3] Kolonko M. *Leksykon kultury religijnej w Polsce*. Warszawa, 1999.
- [4] Roztworowski E. *Miasta i miasteczka w ustroju Trzeciego Maja*. Wyd. J. Kowecki, Warszawa 1991.
- [5] Tyszkiewicz J. *Pradzieje ziem mazowieckich* Wyd. A. Gieysztor i H. Samsonowicz, Warszawa 1994.