

ROK XVIII

2018 nr 2



e-ISSN 2451-0858

ISSN 1643-8299

Państwo i Społeczeństwo



ARCHITEKTONICZNE DIALOGI

POD REDAKCJĄ
KATARZYNY BANASIK-PETRI

KRAKÓW 2018

**„Państwo i Społeczeństwo” – czasopismo Krakowskiej Akademii
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego**
pis.ka.edu.pl

**Czasopismo punktowane w rankingu
Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego i Index Copernicus International**

Rada Wydawnicza Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego:
Klemens Budzowski, Maria Kapiszewska, Zbigniew Maciąg, Jacek M. Majchrowski

Rada Naukowa: *Maria Kapiszewska, Zbigniew Maciąg*

Redaktor naczelny: *Jacek M. Majchrowski*

Redaktorzy tematyczni: *Joanna Aksman, Katarzyna Banasik-Petri, Joanna Bierówka,
Piotr Kopiński, Małgorzata Leśniak*

Redaktor statystyczny: *Piotr Stefanów*

Sekretarz redakcji: *Halina Baszak-Jarosińska*



Adres redakcji:
ul. Gustawa Herlinga-Grudzińskiego 1
30-705 Kraków
tel. (12) 25 24 665, 25 24 666
e-mail: wydawnictwo@kte.pl

Redakcja nie zwraca materiałów niezamówionych. Decyzja o opublikowaniu tekstu uzależniona jest od opinii recenzentów. Redakcja zastrzega sobie prawo skracania tekstów przeznaczonych do druku. Teksty powinny być przysyłane w dwóch egzemplarzach wraz z wersją elektroniczną.

© Copyright by Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, 2018

e-ISSN 2451-0858

ISSN 1643-8299

Redakcja językowa: *Agnieszka Boniatowska*

Skład i łamanie: *Oleg Aleksejczuk*

Wszystkie numery kwartalnika „Państwo i Społeczeństwo” są dostępne w wolnym dostępie (open access).

Wersją pierwotną czasopisma jest wydanie elektroniczne.

Wydawca:



ul. G. Herlinga-Grudzińskiego 1, lok. C 224
30-705 Kraków, e-mail: biuro@kte.pl

Sprzedaż i prenumerata: *ksiegarnia@kte.pl*

Państwo i Społeczeństwo

ROK XVIII

2018 nr 2

Katarzyna Banasik-Petri: Wprowadzenie. Architektoniczne dialogi	5
Anna Palej: Dziecko i jego miejsce we współczesnym mieście	7
Piotr Wróbel: Przestrzenie publiczne – zbudowane ramy dialogu społecznego	23
Barbara Stec: Dialog człowieka z architekturą.....	37
Marta A. Urbańska: Architektura dialogu: w stronę przestrzeni pytań i odpowiedzi.....	55
Artur Jasiński: Dialog Renzo Piano z Louisem Kahnem: Kimbell Art Museum w Fort Worth.....	65
Bartosz Haduch: Dialog architektury i sztuki w twórczości pracowni Herzog & de Meuron.....	83
Krzysztof Ingarden: Współczesna architektura chińska Drugiej Fali – Modernizm Udomowiony	95
Elżbieta Kaczmarska, Małgorzata Kaczmarska: Nowa architektura w uzdrowiskach Zatoki Biskajskiej.....	109
Agnieszka Starzyk: Collegium Nobilium – architektura społecznego dialogu	123
Katarzyna Banasik-Petri: Manhattan – niekończący się dialog. Przegląd wybranych wysokościowców na Manhattanie w kontekście wizji miasta idealnego Franka Lloyd Wrighta i Le Corbusiera.....	137
Emilia Malec-Zięba: Personalne wnętrza.....	155
VARIA	
Jan Schubert: Cmentarze wojenne Twierdzy Kraków z lat 1914–1918 i ich autor, rzeźbiarz Karl Korschann.....	171
Noty o autorach	207
Instrukcja przygotowania artykułów	213
Zasady recenzowania publikacji w czasopismach	215

Katarzyna Banasik-Petri

doc. dr inż. arch., Wydział Architektury i Sztuk Pięknych,
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

WPROWADZENIE. ARCHITEKTONICZNE DIALOGI

Dyskusje o architekturze toczą się nieprzerwanie w wielu środowiskach. Jaka była? Jaka jest i jaka będzie? A jaka być powinna? Architektura jest odbiciem czasów, w których żyjemy. Musi odpowiadać na potrzeby ekonomiczne, społeczne i środowiskowe – zadaniem architekta jest reagować na nie w sposób twórczy, a zarazem racjonalny. Ideologiczno-akademickie spory na temat formy, funkcji i piękna zawsze będą aktualne, choć coraz częściej wzbogacane są dyskusją o roli architektury w ekonomii, recyklingu, psychologii i socjologii, towarzysząc również debatom o polityce zrównoważonego rozwoju. Słowa Winstona Churchilla: „my kształtujemy nasze budynki, a one kształtują nas”, nie tracą na aktualności, bo wciąż widać, jak silne jest oddziaływanie architektury na społeczeństwo i jak przemożny jej wpływ na życie codzienne.

Niniejszy zeszyt „Państwa i Społeczeństwa” – drugi już poświęcony architekturze – nosi tytuł *Architektoniczne dialogi* i stanowi zaproszenie do szerszej dyskusji. Autorzy artykułów – architekci, twórcy, badacze i krytycy – sprowokowani tematem, spojrzeli na architekturę z nowej perspektywy, wychodząc poza ramy akademickiej dyskusji, nastawionej jedynie na estetyczne aspekty formalne.

Dziecko i jego miejsce we współczesnym mieście Anny Palej to postulat edukacji najmłodszych jako przyszłych świadomych obywateli, odpowiedzialnych za kształt naszych miast. Autorka przybliżyła m.in. rolę miejsca dziecka w środowisku miejskim i trudne zadanie kształtowania jego postaw. W artykule *Przestrzenie publiczne – zbudowane ramy dialogu społecznego* Piotr Wróbel opisuje typy przestrzeni architektoniczno-urbanistycznych stanowiących tło dla nie-

skrępowanych obywatelskich wypowiedzi publicznych oraz wskazuje rolę, jaką pełnią, jako naturalna scenografia życia społecznego w demokratycznym państwie. Badanie Barbary Stec, zatytułowane *Dialog człowieka z architekturą*, to analiza specyficznej relacji rodzącej się między twórcą i odbiorcą, a dziełem. Autorka czerpie konkretne przykłady z twórczości Petera Zumthora, Kengo Kuma i Josepa Lluisa Seta Lópeza. Marta A. Urbańska w artykule *Architektura dialogu: w stronę przestrzeni pytań i odpowiedzi* zadaje pytanie, jaka powinna być nowa architektura kontekstualna; autorka rozwija pojęcia mimikry i negacji oraz architektury tła, wskazując różne możliwości rozwiązań bez ich wartościowania.

Poniższa seria artykułów to analiza dyskursu architektonicznego odnosząca się bezpośrednio do konkretnych przykładów realizacji architektonicznych. W pracy *Dialog Renzo Piano z Louisem Kahnem: Kimbell Art Museum w Forth Worth* Artur Jasiński opisuje wirtuozerię architekta rozbudowującego w roku 2013 gmach muzeum przy jednoczesnym zachowaniu i utrzymaniu nastroju miejsca w budynku z lat 70. XX wieku. Bartosz Haduch poprzez *Dialog architektury i sztuki w twórczości pracowni Herzog & de Meuron* ukazuje unikatowy, współczesny sposób ich łączenia; podaje również przykłady wybranych realizacji szwajcarskiego duetu współpracującego z odmiennymi artystami. *Współczesna architektura chińska Drugiej Fali – Modernizm Udomowiony* autorstwa Krzysztofa Ingardena jest próbą przybliżenia architektury chińskiej, gdzie szczególna uwaga zwrócona zostaje na realizacje architektów młodego pokolenia, którzy w swojej twórczości pragną odbudować relacje z utraconą tradycją i odnaleźć zapomniane dziedzictwo. Elżbieta i Małgorzata Kaczmarskie w artykule *Nowa architektura w uzdrowiskach Zatoki Biskajskiej* wskazują dzieła o oryginalnej estetyce, swoją nowoczesnością wpisujące się w krajobraz i rozwój tych nadmorskich miejscowości. W artykule *Collegium Nobilium – architektura społecznego dialogu* Agnieszki Starzyk autorka przeanalizowała funkcję społeczną architektury dialogicznej oraz jej wpływ na rozwiązania formalne i funkcjonalne, za przykład biorąc budynek Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie. *Manhattan – niekończący się dialog* Katarzyny Petri to przegląd wybranych wysokościowców na Manhattanie w kontekście wizji miasta idealnego Franka Lloyda Wrighta i Le Corbusiera. Autorka zastanawia się nad ewolucją wznoszonych na Manhattanie struktur wieżowych oraz ich przyszłością. *Personalne wnętrza* Emilii Malec-Zięby to bardzo osobiste spojrzenie architekta wewnątrz z perspektywy praktyka na proces kształtowania przestrzeni dla przyszłego użytkownika w celu wykreowania zindywidualizowanej strefy komfortu psychicznego; autorka na przykładzie własnych projektów podaje sposoby jej realizacji.

Podjęte zagadnienia stanowią zaledwie załączek możliwych dyskusji dotyczących kreacji współczesnej architektury, jako dziedziny reagującej na sygnały z różnych sfer ludzkiego życia. Cytując prof. Jana Gehla – architektura powinna odpowiadać podstawowemu kryterium, jakim jest „kultura budowania”, co bezpośrednio wpływa na jej jakość i tworzy „kulturę architektoniczną”, w której wszystkim użytkownikom żyje się komfortowo i bezpiecznie.

Anna Palej

prof. nadzw. dr hab. inż. arch., Wydział Architektury i Sztuk Pięknych,
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

DZIECKO I JEGO MIEJSCE WE WSPÓŁCZESNYM MIEŚCIE

Streszczenie

Artykuł, wbrew sugestiom zawartym w tytule, nie da prostych recept na tworzenie pożądaných relacji pomiędzy dzieckiem a miejskim środowiskiem. Nie jest to bowiem zadanie łatwe między innymi ze względu na fakt, iż nie ma „dziecka średniego”, nie ma też „dziecka teraźniejszego”, a zawsze dziecko między przeszłością a przyszłością. Pojęcia z kolei takie jak „miejsce” czy „miasto” tracą dzisiaj swe dotychczasowe, utrwalone kulturowo konotacje, stając się – pod wpływem przemian cywilizacyjnych – niejednoznaczne i niezwykle pojemne. Jedną rzecz pozostaje jednak niezmienna – udokumentowany wpływ otoczenia fizycznego i społecznego na młode pokolenie, na jego rozwój i charakter zdobywanych doświadczeń. Artykuł skupi się zatem na wyzwaniach, jakie stoją przed architektami i decydentami wpływającymi na kształt struktur miejskich, na działaniach, jakie powinni oni podjąć, aby pomóc dzieciom zaistnieć w społeczeństwie, zaprezentować swe talenty i pasje, zyskać należną im aprobatę i szacunek, a także na tym, co da się zrobić, aby „socjalizację przez komputerową myszkę” skutecznie zastąpiła wspólna zabawa na ulicy. I wreszcie – jakie korzyści dla nas wszystkich płynąć mogą z edukacji środowiskowej dzieci i młodzieży.

Słowa kluczowe: rozwój dziecka, potrzeby dziecka, miejsce codzienne, mikrośrodowisko, miejsce trzecie, dziecko w mieście, edukacja środowiskowa

The child and its place in the contemporary city

Abstract

The article presented below, contrary to the suggestions contained in its title, will not give simple prescriptions for creating the desired relationships between the child and the urban environment. This is because it is not an easy task, among others due to the fact that there is no ‘middle child’, there is also no ‘present child’ but always a child between the past and the future. Concepts, in

turn, such as 'place' or 'city' today lose their hitherto culturally established connotations and become ambiguous and unusually capacious under the influence of civilization changes. One thing, however, remains unchanged – it is the documented influence of the physical and social environment on the young generation, on its development and the nature of the experience gained. The article will therefore focus on: the challenges facing architects and decision makers affecting the shape of urban structures; what actions they should take to help children exist in society, present their talents and passions, gain due approval and respect; how it can be done to effectively replace 'socialization through a computer mouse' by 'playing with the others on the street', and finally – what benefits for all of us can come from Environmental Education of children and youth.

Key words: child's needs, child's development, everyday place, microenvironment, third place, child in the city, environmental education

Dziecko i jego miejsce we współczesnym mieście – tytuł artykułu sugerować by mógł, iż znajdzie się tu kilka prostych wskazówek określających pożądane relacje pomiędzy dziećmi a miejskim środowiskiem, w którym przyszło im się rozwijać i zdobywać doświadczenia. Wskazanie jednoznacznych recept jest jednak w tym przypadku wielce utrudnione, między innymi ze względu na niejednoznaczność i niezwykłą pojemność pojęć takich jak „dziecko”, „miejsce” czy „miasto”.

Dziecko

Na początek warto zacytować słowa antropolog kulturowej, Margaret Mead, mówiące o tym, że o dziecku w liczbie pojedynczej możemy myśleć i mówić tylko wtedy, jeżeli będziemy pamiętać, „[...] że dziecko nie istnieje. Istnieją tylko dzieci. Za każdym razem, kiedy w trakcie różnych rozważań wrzucamy je do jednego worka, tracimy bardzo wiele”¹. Wynika to z ogromnych różnic pomiędzy poszczególnymi jednostkami. Nie ma „dziecka średniego”. Każde jest indywidualnością, rodzi się już z zadatkiem takiego czy innego temperamentu, tempa rozwoju fizycznego i dojrzewania, co wpływa na jego aktywność psychoruchową i emocjonalną oraz formę społecznego zachowania. Rozwój każdego dziecka jest procesem twórczym, dynamicznym. Od chwili urodzenia dokonuje się nieustannie, ale nie przebiega jednokierunkowo i równomiernie. Okresy szczególnie intensywnego rozwoju, zwane skokami rozwojowymi, przeplatają się z okresami, w których pozornie nic się nie dzieje. Wszystkie są jednak równie ważne, istnieje bowiem między nimi silny związek; każdy etap rozwoju możliwy jest dopiero po osiągnięciu niezbędnego przygotowania, dokonującego się na etapie poprzednim². Mądrze i prawdziwie określiła dziecko psycholog kliniczny Marta Bogdanowicz, znakomita znawczyni zagadnień rozwoju: „[...] dziecko jest twórcą...

¹ Z wystąpienia na sympozjum „Children, Nature and the Urban Environment”, Washington 1975; cyt. za: C. Ward, *The Child In the City*, Pantheon Books, New York 1978, s. vi. Tłum. moje – A.P.

² Więcej na temat potrzeb dziecka (w tym potrzeb w zakresie przestrzennego kształtowania otoczenia) na różnych etapach: rozwoju fizycznego i ruchowego, rozwoju uczuć i kontaktów społecznych oraz rozwoju intelektualnego i procesów poznawczych zob. A. Palej, *Kształtowanie przestrzeni dla dzieci w miejskim środowisku mieszkaniowym*, w: „Monografia”, t. 109, Wydawnictwa Politechniki Krakowskiej, Kraków 1991.



Fot. 1. Projektowanie otoczenia w sposób, który nie pozwala w pełni na zaspokojenie potrzeb dziecka, powodować będzie efekty negatywne, nie dające się już naprawić w przyszłości, fot. autorka.



Fot. 2. Ulice sprzyjały zawsze tworzeniu się społeczności zabawowych, ośmielających dzieci do poszerzania eksplorowanego przez nie terenu, fot. autorka.



Fot. 3. W przestrzeniach publicznych miasta zawsze dzieje się coś ciekawego. Ze względów bezpieczeństwa dzieci pozostają jednak zazwyczaj w zasięgu wzroku rodziców lub opiekunów, fot. autorka.



Fot. 4. Wspólne prace konstrukcyjne na Rynku w Krakowie przyniosły dzieciom i studentom Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych KAAFM wiele radości, fot. Patryk Czornij.

cały jego rozwój – to ciągle twórczy wysiłek... Nie ma dziecka terazniejszego, a zawsze dziecko między przeszłością a przyszłością”³.

Wszelkiego typu uogólnienia dotyczące dziecka nie sprawdzają się nie tylko z powodów indywidualnie przebiegającego rozwoju. Także w polskim ustawodawstwie (podobnie jak w innych państwach) „nie ma jednej uniwersalnej definicji dziecka”. Polskie prawo przewiduje ich kilka. „Przede wszystkim w takim ujęciu, jakie jest potrzebne do prawidłowej interpretacji i wykładni poruszanej kwestii”⁴. Prawne ujęcie dziecka swe podstawy znajduje zatem w różnych unormowaniach prawnych o charakterze międzynarodowym, regionalnym i krajowym, wśród których podstawowe role zajmują: Konwencja o prawach dziecka przyjęta przez Zgromadzenie Ogólne ONZ 20 listopada 1989 roku, Dyrektywy Rady Europy nr 94/33/WE oraz nr 77/486/EWG, polski Kodeks rodzinny i opiekuńczy oraz ustawa o Rzeczniku Praw Dziecka.

Szczególnymi prawami dzieci, ich potrzebami i zagadnieniami rozwojowymi zaczęto zajmować się stosunkowo niedawno. Frank Musgrove w swej książce *Youth and the Social Order* zabawnie stwierdza, iż dziecko „wynalezione zostało w tym samym czasie co maszyna parowa”⁵, zestawiając rok 1763, w którym James Watt dokonał udoskonalenia maszyny, pozwalającego na jej masową produkcję, z rokiem 1762, kiedy to ukazał się traktat pedagogiczny Jeana-Jacques’a Rousseau – *Emil, czyli o wychowaniu* – opisujący metody wychowawcze uznane przez autora za jeden ze skuteczniejszych środków przemiany społeczeństwa i odmiany sytuacji dziecka na lepsze, bowiem los dzieci, które przez całe wieki były „własnością rodziny”, pozostawał w ogromnej większości przypadków dramatyczny. Cienie dzieciństwa, opisywane stosunkowo często w literaturze, niechętnie dokumentowali historycy. Za pierwszą obszerną pracę na ten temat można uznać książkę *The Evolution of Childhood* Lloyda DeMause’a, z której wstępu pochodzi często cytowana fraza: „dzieciństwo to koszmar, z którego dopiero teraz zaczynamy się powoli budzić”⁶.

Niechęć do podejmowania badań na temat realiów dzieciństwa w dawnych wiekach nie przeszkadzała angażowaniu się – głównie filozofów – w tworzenie nowych koncepcji w dziedzinie dydaktyczno-wychowawczej, rozwijanych w XIX wieku w dobie rewolucji burżuazyjnych, a wywoływanych przez nowe postawy i dążenia społeczne. Dyskusje na temat odrębności dziecka oraz czynników decydujących o jego rozwoju fizycznym i psychicznym rozpoczęto już jednak wcześniej. Jednym z pierwszych, który podniósł rolę środowiska i jego wpływu na rozwój dziecka, był John Locke, uważany za jednego z najśmielszych myślicieli Europy doby oświecenia. Locke to zwolennik empiryzmu genetyczne-

³ *Małe dziecko – rozwój, pielęgnowanie, wychowanie, żywienie*, red. L. Dzieniszewska-Klepacka et al., Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1980, s. 15.

⁴ B. Olszewski, *Uniwersalna definicja dziecka?*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Przegląd Prawa i Administracji”, T. LXXXV, Wrocław 2011, s. 205.

⁵ Cyt. za: C. Ward, *op. cit.*, s. vi. Tłum. moje – A.P.

⁶ L. DeMause, *The History of Childhood*, Psychohistory Press, New York 1974.

go, który dowodził, że umysł dziecka nie posiada żadnych cech wrodzonych – jest jak czysta tablica (*tabula rasa*), zapisywana dopiero w miarę zdobywania przez zmysły i rozum doświadczeń, zależnych od ilości i jakości wrażeń przekazywanych przez środowisko. Nieco inny pogląd niż Locke, oceniający dziecko jako istotę stosunkowo pasywną, reprezentował Jean-Jacques Rousseau i współcześni nam kontynuatorzy jego koncepcji, postrzegający dziecko jako jednostkę aktywną, szukającą informacji i doświadczeń, współdziałającą z otoczeniem nie jako bierny odbiorca poleceń opiekuna, ale ciekawy wszystkiego badacz i odkrywca, nie tylko dopasowujący – w zabawie i sposobie rozwiązywania problemów – swoje możliwości do świata, ale i dopasowujący świat do swoich potrzeb. W obu kierunkach teorii, zwanej środowiskową teorią rozwoju, niezależnie od tego, czy dziecko jest uznawane za jednostkę aktywną czy pasywną, wpływ otoczenia na rozwój jego osobowości jest oczywisty.

Pogląd przeciwny empiryzmowi genetycznemu, z którego wyrosła owa środowiskowa teoria rozwoju – to racjonalizm genetyczny, mający swych zwolenników aż do czasów współczesnych. Przyjmowali oni „istnienie wrodzonych właściwości umysłu ludzkiego, a także cech osobowości, w istocie swej niezależnych od uwarunkowań zewnętrznych, od doświadczenia”⁷. Twierdzili, że jedynie wyposażenie dziedziczne determinuje rozwój człowieka, przez czynnik zewnętrzny tylko opóźniany lub przyspieszany. Współczesna nauka dowodzi jednak, że nie można stawiać alternatywy – albo dziedziczność, albo środowisko – i należy uznać oddziaływanie obydwu tych czynników na wszechstronny i prawidłowy rozwój jednostki, wyodrębniając dodatkowo z globalnie pojmowanego środowiska zorganizowany proces wychowania, polegający na „systematycznym stawianiu przed dzieckiem zadań, które pozwalają rozwijać umysł i umiejętności, poszerzać horyzont widzianego i rozumianego świata, [...] kształtować indywidualny układ wartości, decydujący o narodzinach osobowości”⁸. Do wymienionych czynników należy dodać jeszcze jeden, niemniej ważny, a mianowicie – dążenia własne człowieka, który poprzez świadome działanie udoskonala swe cechy charakteru, poszerza swoją wiedzę i kulturę.

Potwierdzony licznymi badaniami naukowymi wpływ szeroko pojmowanego otoczenia na prawidłowy rozwój dziecka i charakter zdobywanych przez niego doświadczeń, będących wyposażeniem kształtującym w dużej mierze całe jego dorosłe życie, wskazuje na ogromną odpowiedzialność za młode pokolenie architektów i decydentów, wyznaczających standardy otaczającej nas przestrzeni. W procesie jej kształtowania nie można otaczać szczególną troską jedynie miejsc kojarzących się jednoznacznie z obecnością dzieci, jak dom, plac zabaw czy zinstytucjonalizowane środowisko edukacyjno-wychowawcze. Dzieci bowiem,

⁷ *Racjonalizm genetyczny* [hasło], w: *Słownik psychologiczny*, red. W. Szewczuk, Wiedza Powszechna, Warszawa 1979, s. 158.

⁸ T. Nowacki, *Zarys psychologii*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1977, s. 206–2012. Autor przedstawia tzw. czteroczynnikową teorię rozwoju psychicznego, na którą składa się wyposażenie dziedziczne, wpływ środowiska, wychowanie i dążenia własne.

mimo iż obecnie posiadają w społeczeństwie status pewnej należnej im odrębności, nie tworzą niezależnych grup, okupujących w mieście wydzielone enklawy. Dzieci są obecne wszędzie: w domu, na klatce schodowej i przed domem, w szkole, parku, autobusie i na ulicy. Toteż architekt musi się o nie troszczyć bez przerwy, projektując prawie wszystko z tym większym zaangażowaniem, że o dzieci rzadko kto się upomina, a one same nie mają żadnych możliwości dochodzenia swoich praw.

Dziecko w mieście

Wydawać by się mogło, że dokumentowany „od czasów maszyny parowej” wpływ otoczenia fizycznego i społecznego na młode pokolenie zaowocuje podejmowaniem badań i przedsięwzięć projektowych, mających na uwadze dobro dziecka i jego wielokierunkowy rozwój w przyjaznym i stymulującym otoczeniu – głównie zaś w złożonym pod względem przestrzennym i społecznym środowisku miejskim. Tymczasem badania i publikacje na ten temat pojawiać się zaczęły dopiero w drugiej połowie XX wieku, w okresie kontestacji wielkich programów renowacji urbanistycznych, ideologii modernizmu oraz fenomenu rozlewania się miast. Dwie pierwsze koncepcje krytykowane były za rozcinięcie zwartych przez wieki całości społecznych i przestrzennych oraz za eliminację z miast – na skutek strefowania funkcji i etapowania inwestycji – wszelkich elementów socjalizujących. *Urban sprawl* obwiniano z kolei za odciąganie ludzi od obowiązków obywatelskich, wynikających dawniej z faktu przynależności do spójnych społeczności lokalnych; zjawisko to Lewis Mumford w swym fundamentalnym dziele *The City in History* określił zabawnie jako „kolektywny wysilek zmierzający do tego, aby żyć pojedynczo” lub, bardziej złowieszczo, jako koncepcję prowadzącą do „totalnego unicestwienia człowieczeństwa”⁹.

Do najważniejszych publikacji, ilustrujących los dzieci w miastach, należy niewątpliwie książka Colina Warda *The Child in the City*, która mimo upływu czasu nie straciła nic ze swojej wartości, próbuje bowiem przetestować każdy z możliwych sposobów, by miasto stało się bardziej dostępne, gdyż, jak pisze autor, „miasto zawiodło swoje dzieci [...] nie potrafiło obudzić w nich lojalności i dumy”. Ward wierzy, że aby stać się odpowiedzialnym dorosłym, dzieci muszą mieć możliwość uczenia się o mieście, użytkowania miasta, kontrolowania go i zmieniania. Nie wszystkie jednak to potrafią – „[...] są dzieci, które umieją rozwijać u siebie nawyk wykorzystywania wszelkich możliwości, jakie środowisko może zaoferować. Takie dzieci rozwijają się jako jednostki dzięki twórczemu manipulowaniu swoim otoczeniem. Ale są też dzieci inne, które nigdy nie podejmują takich kroków, które są samotne i wyalienowane z miasta. Często dzieci te biorą potem na mieście odwet”. Colin Ward podkreśla, za Johnem Holtem,

⁹ Cyt. za: *Where Is The World's Most Sprawling City?*, www.theguardian.com/cities/2017/apr/19/where-world-most-sprawling-city-los-angeles [dostęp: 12.02.2018]. Tłum. moje – A.P.

jeszcze dwie ważne kwestie – identyfikację i przyzwolenie: „Odczuwa się z pewnością jako wielką różnicę – eksplorowanie miasta jako terytorium zakazanego i doświadczanie go jako rozszerzenia własnego otoczenia, gdzie jest się mile widzianym we własnym mieście, własnym kraju, własnym świecie”¹⁰.

Książka *The Child in the City* Colina Warda zestawiana jest często z inną publikacją – *Childhood's Domain* Robina C. Moore’a. Cechą charakterystyczną obydwu publikacji jest ich podejście do tematu. Nie są one bowiem wynikiem szeregu wywiadów i dogłębnych badań, jak podkreśla autor, „prowadzonych w setkach miast, wśród tysięcy dzieci”¹¹. Zasadzają się głównie na empatii i na pełnej zrozumienia obserwacji tego, co dzieci w mieście robią. Oddają też głos samym dzieciom, które opowiadają o relacjach ze swoim miastem za pomocą rysunków, tworzonych przez siebie map i poprzez chętnie pozowanie do fotografii. Są to zatem raporty z pierwszej ręki.

Podobnie jak obie omówione pozycje, także uznawane dzisiaj za klasykę dzieło Jane Jacobs *Death and Life of Great American Cities*¹² bazuje na zdrowym rozsądku i bezpośrednich obserwacjach codziennego życia miejskiego, w którym dzieci powinny odnaleźć należne im miejsce. Autorka – co może wydawać się w dzisiejszych czasach zaskakujące – nieufnie odnosi się do przestrzeni wydzielanych w mieście, w rodzaju parków, wewnętrznych podwórek czy zamkniętych obszarów zabaw. Jest natomiast orędowniczką chodników wzdłuż ożywionej miejskiej ulicy jako miejsc bezpiecznych i szczególnie rozwijających, gdyż to nie same przestrzenie ani najlepsze nawet wyposażenie tylko ludzie wychowują dzieci i przystosowują je do życia w cywilizowanym społeczeństwie. Na poparcie swego przekonania, że miejsca wydzielane nie poprawiają ani bezpieczeństwa, ani warunków wychowawczych, Jane Jacobs cytuje wypowiedzi nowojorczyków, którzy dorastali na Brooklynie: „kiedy chcieliśmy zrobić coś niedozwolonego, zawsze szliśmy do parku Lindy, bo nikt z dorosłych by nas tam nie zobaczył; zwykle bawiliśmy się na ulicach, gdzie raczej nie mogliśmy sobie na zbyt wiele pozwolić”¹³.

Ożywione ulice, przemieszanie funkcji, usługi w parterach, ludzie w oknach na wyższych piętrach, miejsca wzdłuż ulic, które się lubi, gdzie się chodzi i które się zapamiętuje – to cechy wspomagające czytelność miast i ich zdolność generowania obrazów, co, jak dowodzi w swej książce *The Image of the City* Kevin Lynch, powinno być uznane za jeden z najistotniejszych aspektów projektowania urbanistycznego, przynosi bowiem mieszkańcom określone ko-

¹⁰ C. Ward, *op. cit.*, s. 210. Tłum. moje – A.P.

¹¹ *Ibidem*, s. VII.

¹² Książka *Death and Life of Great American Cities*, której pierwsze wydanie ukazało się w roku 1961, napisana została przez dziennikarkę, a nie urbanistkę czy architektkę. Mimo tego uznawana jest za najistotniejszy tekst o mechanizmach działania i niedziałania miast, który stanowił inspirację dla wielu pokoleń urbanistów w Europie i Ameryce, przyczyniając się do rozwoju miejskiego aktywizmu. Pierwsze wydanie polskie, *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*, ukazało się dopiero w roku 2014!

¹³ J. Jacobs, *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*, Fundamenty Centrum Architektury, Warszawa 2014, s. 94.

rzyści. Ułatwia znajdowanie drogi i szybkie poruszanie się, oferuje szeroką gamę punktów odniesienia, pomaga w organizacji działań, wspomaga porozumiewanie się między ludźmi, pozwala nie zagubić się w sensie emocjonalnym. I chociaż nasze codzienne życie rozgrywać się może równie skutecznie w wizualnym chaosie współczesnych miast, te same rutynowe czynności i banalne, zdawałoby się, zdarzenia mogą uzyskać dla nas nowy wymiar, jeżeli odbywać się będą w jasno zdefiniowanym i urozmaiconym otoczeniu.

Zdając sobie doskonale sprawę ze znaczenia, jakie dla rozwijania u młodego pokolenia wiary w siebie i poczucia bezpieczeństwa mają uproszczone, pamięciowe obrazy każdego fragmentu miasta, a także informacje o relacjach z innymi jego częściami oraz z miastem jako całością, Kevin Lynch zaangażował się w szeroko zakrojone badania dotyczące sposobów postrzegania swego otoczenia przez dzieci, zamieszkujące różne miasta i ich rejony w Australii, Argentynie, Polsce i Meksyku. Wyniki tych badań, zaprezentowane w roku 1977 w książce *Growing up in Cities*, jeszcze raz zdają się podkreślać fakt, iż stymulujące dla rozwoju dziecka są pełne ludzi, rozmaitych bodźców i aktywności centra miast, szczególnie tych o rodowodzie historycznym, w przeciwieństwie do przestrzeni oferowanych przez prefabrykowane osiedla, w których znudzone dzieci stykać się mogą jedynie z pustką, pozornym porządkiem i ciszą.

Świadomość niedostatków wielkich osiedli mieszkaniowych, które zdominowały krajobraz wielu polskich miast, a które stanowią środowisko o przełożonym wpływie na mieszkające tam dzieci, wpłynęła na podjęcie przez autorkę niniejszej publikacji badań, mających na celu zdiagnozowanie zjawisk i podjęcie próby określenia strategii naprawczych, a których zwieńczeniem stała się wydana w roku 1991 monografia *Kształtowanie przestrzeni dla dzieci w miejskim środowisku mieszkaniowym*. Mimo iż badania te były prowadzone w ramach programów resortowych i rządowych¹⁴, ich wyniki nie przełożyły się na żadne decyzje czy działania projektowe poza budową (w czynie społecznym mieszkańców) drewnianych wigwamów na osiedlu Widok w Krakowie i przypięciem autorce, zabawnej w kontekście zakresu badań, latki „specjalistki od placów zabaw”.

O wiele szerszy oddźwięk i szanse na przełożenie się wniosków na konkretne decyzje legislacyjne oraz urbanistyczne mają, jak się wydaje, prowadzone na arenie międzynarodowej interdyscyplinarne dyskusje związane z tematyką poprawy jakości życia w środowisku miejskim. Ich hasłem przewodnim staje się poszukiwanie „miast ludzkich”, a określenie to nabiera nowych treści w sytuacji

¹⁴ Mowa tu o działalności projektowej i programach badawczych – w ramach których autorka niniejszej publikacji prowadziła swe badania na temat sytuacji dzieci w środowisku mieszkaniowym – prowadzonych pod kierunkiem prof. Witolda Cęckiewicza w Instytucie Urbanistyki i Planowania Przestrzennego, obejmujących: studia nad kształtowaniem jednostek zabudowy opierających się na programach eksperymentalnych (1973); analizę przydatności doświadczeń zagranicznych w warunkach krajowych (1974); studia oraz prace koncepcyjne do ZTE Modelowej Jednostki Chełmońskiego (1980); zagadnienia modernizacji powojennych zespołów mieszkaniowych w Polsce (1980 i 1981); problemy architektoniczno-urbanistyczne zespołów mieszkaniowych w zabytkowych śródmieściach; zagadnienia ochrony środowiska kulturowego obszarów śródmiejskich Krakowa wobec nowych możliwości inwestycyjno-kapitałowych (1977).

współczesnych transformacji cywilizacyjnych, nakładających na miejsca, realne dotąd w swym wymiarze, przestrzeń wirtualną, przejmującą wiele utrwalonych dotąd kulturowo w fizycznym świecie funkcji i społecznych ról, co przynosi zarówno nowe możliwości, jak i całą mnogość nie do końca jeszcze rozpoznanych zagrożeń¹⁵. Niezwykle ważnym forum do wymiany poglądów na temat możliwości działań, mogących sprawić, by w miastach żyło się lepiej, wygodniej i bezpieczniej, są organizowane nieprzerwanie od roku 1985 międzynarodowe konferencje „Making Cities Livable”¹⁶, do udziału w których zapraszani są architekci, przedstawiciele władz miejskich, różnego typu specjaliści i działacze społeczni – czyli wszyscy ci, którzy odpowiedzialni są za wprowadzanie pozytywnych zmian w swych miastach, niezależnie od tego, czy dziedziną ich działań jest dbałość o ludzką skalę rozwiązań, tworzenie stref pieszych oraz stref uspokojonego ruchu, organizacja targów i festiwali aktywizujących życie mieszkańców czy też rozwijanie programów uczących odpowiedzialności za wspólną przestrzeń. Ogromne zaangażowanie organizatorów (głównie Susan Crowhurst Lennard¹⁷), mobilizuje uczestników, by widzieć szerzej, przekraczać granice nakreślone przez własną profesję, współdziałać z przedstawicielami innych zawodów, a przede wszystkim przewidywać, w jaki sposób decyzje, które podejmują, wpłyną na codzienne życie mieszkańców miast. Szerokie interdyscyplinarne spojrzenie na kwestię miejskiego komfortu wpłynęło na ustalenie fundamentalnej zasady, że miasto przyjazne mieszkańcom to miasto, „gdzie ludzie widzą i słyszą się wzajemnie, gdzie rozbrzmiewają ludzkie rozmowy i śmiech dzieci niezagłuszany przez ryk samochodów”¹⁸.

Susan Crowhurst Lennard – *spiritus movens* konferencji „Making Cities Livable”, znana jest ze swego przekonania, że najważniejszą powinnością jest sprawić, by miasta były przyjazne dzieciom (jeżeli cel ten zostanie osiągnięty, staną się one przyjazne dla wszystkich innych). Stanowisko to stało się motywem przewodnim jej licznych publikacji, z których najpoważniejsza to *The Forgotten Child: Cities for the Well-Being of Children*. Razem z Henrym Lennardem skupia się w niej przede wszystkim na tych elementach miejskiego środowiska, jakie wpływają w negatywny sposób na życie dzieci. Zakłada bowiem, że uświadomiwszy sobie zagrożenia, łatwiej nam będzie wyeliminować długotrwałe efekty ich działań. „Wrażliwe i wspomagające otoczenie wzbogaca rozwój społeczny oraz emocjonalny, prowadząc do odpowiedzialnych zachowań. Obojętne i niegościnne środowisko obniża z kolei morale i poczucie własnej wartości, generuje

¹⁵ Więcej na temat współczesnych transformacji, jakie dokonują się pod wpływem technologii informacji, i ich wpływu na wszelkie aspekty życia miejskiego zob. w: A. Palej, *Miasta cywilizacji informacyjnej. Poszukiwanie równowagi pomiędzy światem fizycznym a światem wirtualnym*, w: „Monografia”, t. 294, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2003.

¹⁶ W maju 2018 roku odbyła się w Ottawie już pięćdziesiąta piąta konferencja „Making Cities Livable”.

¹⁷ Dr arch. Susan Crowhurst Lennard związana jest m.in. z University of California, Brookes University Oxford, Harvard University oraz uczelniami w Niemczech i Włoszech.

¹⁸ Według tez zawartych w materiałach informacyjnych konferencji „Making Cities Livable” – *Rediscovery of Public Space & Cities for the Well-Being of Children*, która odbyła się w roku 2000 w Wiedniu.

obraz świata, który nie jest godny zaufania, przyczynia się do zachowań dysfunkcyjnych, prowadząc nawet do przemocy”¹⁹.

Wśród czynników mających negatywny wpływ na dziecko wymieniona jest w książce *The Forgotten Child* przesadna fascynacja światem wirtualnym, czego symbolem jest ciągle powtarzana fraza „komputer w szkole dla każdego dziecka”, co niemal rutynowo odbywa się kosztem lekcji muzyki, plastyki czy zajęć sportowych. Intencją autorów omawianej książki nie jest jednak kwestionowanie dobrych stron technologii informacji, a tylko sformułowanie przestrogi, iż zbytnie jej zawierzanie odwracać może uwagę od złożonego charakteru relacji telekomunikacja – miasto i zdejmować z architektów odpowiedzialność za środowisko fizyczne, sugerując podporządkowanie jego jakości dyktatowi technologii, rynku i globalnej gospodarki. W swych obawach podpierają się słowami Neila Postmana, który w książce *Technopoly* pisze tak:

Komputery [...] jak wszystkie ważne wynalazki przeszłości to faustowska transakcja – otrzymujemy coś, oddać jednak musimy w zamian coś innego. Jest dziwne, a nawet szokujące [...], że ciągle mówimy o nowych technologiach jak gdyby to była pełnia szczęścia, dar od bogów. Czyżbyśmy nie wiedzieli, co silnik spalinowy zrobił dla nas, a co przeciwko nam? Co telewizja zrobiła dla nas, a co przeciwko nam? Ważne zatem pytanie, na które powinniśmy teraz szukać odpowiedzi, to – co dzieci tracą [...] jeżeli wejdą w świat, w którym technologia komputerowa będzie dla nich głównym źródłem motywacji, autorytetu i duchowej strawy²⁰.

Dzieci – na ulicy czy w Sieci?

Przez całe wieki ulica była ulubionym placem zabaw dzieci miejskich – miejscem, gdzie ludzie zatrzymywali się, by porozmawiać z sąsiadami, gdzie, będąc dzieckiem, można się było bawić z rówieśnikami w sklep i dom, chować pod schodami i słuchać fascynujących rozmów, jakie prowadzą dorośli, gdzie, korzystając ze stosunkowo gładkiej nawierzchni, grało się z innymi dziećmi w piłkę, ślizgało na przykręcanych do buczków łyżwach, jeździło na hulajnodze czy rowerze.

Ulice obok interesujących zabawowych rekwizytów miały też niezwykle silny czynnik jednoczący, toteż sprzyjały tworzeniu się społeczności zabawowych²¹, mających wyraźne poczucie odrębności w stosunku do grup z „drugiej ulicy”. Dzieci, za zezwoleniem przywoływanej do okna mamy, chętnie urządały jednak towarzyskie wyprawy na sąsiednie ulice, poszerzając w ten sposób promień eksplorowanego terenu i realizując swe potrzeby autonomii i mobilności. Czując się pewnie pośród innych dzieci oraz pod dyskretną kontrolą mniej lub

¹⁹ H.L. Lennard, S.H. Crowhurst Lennard, *The Forgotten Child. Cities for the Well-Being of Children*, A Gondolier Press Book, Carmel 2000, s. 18.

²⁰ Cyt. za: *ibidem*, s. 147–148.

²¹ Zabezpieczenie warunków spontanicznej socjalizacji wpływa na styl życia człowieka w latach późniejszych. Dzieci, które wychowują się w dużych grupach zabawowych, są emocjonalnie przygotowane do serdecznych kontaktów z ludźmi w wieku dorosłym, a takie, które nie miały dostępu do zabawy z rówieśnikami, stają się najczęściej wycofanymi indywidualistami.

bardziej znanych dorosłych, mogły stawić czoła temu, co obce – miejscom, ludziom i zdarzeniom. Zapuszczając się w coraz bardziej oddalone od domu rejony, dzieci okazywały się prawdziwymi mistrzami w wyszukiwaniu tych cech środowiska, które pozwalały im podejmować wyzwania oraz testować swe umiejętności intelektualne i ruchowe. Toteż każdy, nawet zwykły spacer potrafiły przemienić w piękny gimnastyczny taniec, splatający potrzeby i osobowość dziecka z możliwościami, jakie daje otoczenie.

Bezpieczeństwu i łatwej socjalizacji w przestrzeniach miasta sprzyjało zawsze przemieszanie funkcji i przenikanie się domeny publicznej i prywatnej. Wzajemne relacje pomiędzy życiem wewnątrz budynków, a życiem, jakim tętniły ulice i place, były ułatwione dzięki świadomemu rozwiązywaniu fasad domów w taki sposób, by otwarte, usługowe partery zapraszały do środka, zaś zadbane i zindywidualizowane wyższe kondygnacje mieszkalne personalizowały ulicę i informowały o działającym na niej społecznym dozorze. Bezpośrednia bliskość funkcji pracy i mieszkania oraz walory socjalizacyjne ulicy sprawiały, iż przestrzeń publiczna była dla wszystkich członków społeczeństwa gościnna, stając się ważnym elementem utrzymywania społecznej stabilności i zarządzania procesami, które podlegać powinny wspólnej trosce.

Dzisiaj coraz mniej dzieci widać na ulicach, coraz rzadziej też słychać w mieście ich śmiech i rozmowy. Dlaczego tak się dzieje? Jedną z ważnych przyczyn tego stanu rzeczy są zmiany w charakterze większości współczesnych przestrzeni publicznych. Jezdnie, a często także chodniki, zaanektowane zostały przez samochody. Przylegające do ulic i placów budynki przeniosły większość funkcji aktywizujących życie społeczne do swego wnętrza. Zniknęły też, z wyjątkiem może ścisłych centrów, elementy i zdarzenia pobudzające dziecięcą wyobraźnię, stanowiące wyzwanie, zachęcające do obserwacji, myślenia, działania razem z innymi i uczenia się na dobrych przykładach oraz własnych błędach.

Inna przyczyna nieobecności dzieci na ulicach związana jest z różnego typu niebezpieczeństwami. Jednym z najczęściej wymienianych zagrożeń ulicznych czyhających na dziecko jest ruch samochodowy. Niemniej silna wydaje się być dziś obawa rodziców przed krzywdą, jaką mogą wyrządzić ich dzieciom obcy ludzie. Niepokoje te zdają się być wyolbrzymiane i dodatkowo podsycane przez sposób, w jaki media portretują naszą rzeczywistość. W prasie i telewizji niezwykle bowiem często nagłaśniane są pojedyncze przypadki okrucieństwa wobec dzieci ze strony nieznanego im osób, co automatycznie powoduje przyjęcie przez społeczeństwo założenia, że wszyscy „obcy” to jednostki potencjalnie niebezpieczne, agresywne, motywowane jedynie własnym interesem. Takie postrzeganie nieznanego wywołuje reakcje destabilizujące życie społeczne – ludzie coraz bardziej zamykają się w swoich domach, izolują od siebie nawzajem, nic o sobie nie wiedzą i, w konsekwencji, stają się sobie obcy. Powszechna nieufność i lęki przekazywane są w najlepszej wierze dzieciom, które, zamiast radować się z innymi bogatym życiem miasta, coraz dłużej przebywają w uważanej za bezpiecz-

ną cyberprzestrzeni. A jest ona bezpieczna jedynie pozornie, gdyż opcje elektronicznej rozrywki, które najczęściej wybierane są przez dzieci, pełne są przemocy i destrukcji, czyli tego, przed czym pragną uchronić ich rodzice²². Niebezpieczna jest także w przypadku przedstawicieli iGeneration – czyli pierwszego pokolenia, które nie zna świata bez iPhone'a, iPoda i iPada – ich podatność na uzależnienie od Sieci. Większość z nich musi być „always on”, co po jakimś czasie skutkuje zamknięciem się w sobie, odizolowaniem, zerowym zainteresowaniem życiem, brakiem planów, ambicji, motywacji do działania i energii życiowej²³.

Nie można jednak bezrefleksyjnie potępiać technologii. Nowoczesne media wprowadzają niewątpliwie nową jakość do procesu kształcenia. Badania naukowe wykazują, iż uczniowie i studenci, korzystający z programów komputerowych, łatwiej podejmują decyzje, zaś zadania o wysokim stopniu trudności rozwiązują szybciej i podchodzą do nich w niekonwencjonalny sposób. Gry komputerowe, głównie fabularne i strategiczne, jeśli stosowane z umiarem, mają na dzieci i młodzież dodatni wpływ – rozwijają wyobraźnię i ciekawość, poszerzają horyzonty, uczą różnego typu strategii. Pozytywna rola gier polega też na wyzwaniu u dzieci ducha rywalizacji. Wielogodzinne treningi i zmagania z samym sobą, mimo iż rozgrywają się w wirtualnym świecie, uczą wytrwałości w dążeniu do celu, otwierając drogę do sukcesów, które stają się możliwe nawet w skali globalnej²⁴.

Najlepsze jednak gry i programy komputerowe czy telewizyjne nie są w stanie przygotować dzieci do życia w społeczeństwie, utrudniają bowiem młodemu pokoleniu formułowanie życiowych zasad i testowanie ich w realnych warunkach. Zamiast stopniowo uczyć się na własnych błędach, dzieci wybierają z menu jedną z zaprogramowanych wcześniej opcji, a dzięki sprawnie działającemu systemowi nagród i kar szybko orientują się, jak – robiąc możliwie najmniej błędów – znaleźć poprawną odpowiedź i przyjąć poprawną postawę. Takie mechaniczne wychowanie nie sprawdza się w prawdziwym życiu, ogranicza procesy poznawcze i rozwój psychospołeczny dziecka, odcinając je od całej gamy bodźców i doświadczeń. W przeciwieństwie do kontaktów w Sieci, kontakty twarzą w twarz są bardzo bogate. Rozmawiając z ludźmi bezpośrednio, widzimy ich mimikę, ruchy ciała i postawę, słyszymy też ich głos – jego natężenie, modulację, tembr i ton.

²² Nie ma co prawda jednoznacznych badań wyjaśniających związki między agresją na ekranie a życiem codziennym (naukowcy budują wzajemnie wykluczające się teorie), jednak eksperymenty przeprowadzane w Katedrze Psychologii Uniwersytetu Białostockiego wskazują, iż obcowanie z agresją w mediach prowadzi do eskalacji agresywnego zachowania; E. Bendyk, *Gra w dwa światy*, „Polityka” 2002, nr 49.

²³ Więcej o kłopotach młodych Polaków z nauką, snem, i nawiązywaniem znajomości zob. M. Święchowicz, *iPokolenie*, „Newsweek” 2018, nr 6, s. 18–22.

²⁴ Imagine Cup to największy na świecie konkurs technologiczny w zakresie oprogramowania. W ostatnich czternastu edycjach uczestniczyły blisko dwa miliony studentów, reprezentujących ponad 190 krajów. Polscy studenci biorą udział w Imagine Cup od 2004 roku i do tej pory stawali na podium dwadzieścia sześć razy – siedmiokrotnie zajęli pierwsze miejsce, dziewięciokrotnie drugie i dziesięciokrotnie – trzecie; zob. Business Insider Polska, <https://businessinsider.com.pl/wiadomosci/imagine-cup-2017-zwyciezcy/mcjg8x6> [dostęp: 14.02.2018].

Wzajemne obserwowanie się rozmówców pomaga określać intencję wypowiedzianych słów i dostosowywać na bieżąco przekazywane treści do bezpośrednich na nie reakcji. Pozwala też wprowadzać do rozmowy humor, sarkazm i ironię. Ludzie dorośli, bazując na wieloletnich, autentycznych relacjach fizycznych z członkami rodziny, przyjaciółmi czy kolegami z pracy, kontaktując się z nimi drogą elektroniczną, wyczarowują ich obecność, nadając ograniczonej narzędziem rozmowie bardziej subtelne formy. Dzieci, nie mające utrwalonych w tym względzie doświadczeń, są takich umiejętności pozbawione. Świat wirtualny jako środowisko wychowawcze nie jest też doskonały z innych względów. Aprobaty ze strony liczących się w życiu dziecka dorosłych, miłości i szacunku (niezbędnych dla kształtowania się pozytywnych zachowań, będących podstawą życia społecznego) nie da się przekazać za pomocą monitora. Do tego potrzebny jest uśmiech, uścisk i słowa wypowiedziane łagodnie.

Bezpieczne przestrzenie miasta, obok stabilnego środowiska rodzinnego, odkrywane są teraz na nowo, jako miejsce przygotowania dzieci do życia w społeczeństwie. Na starannie urządzonej ulicach i placach dzieci uczą się umiejętności współżycia, rozmawiania z innymi, niesienia pomocy. Kształtując zatem miasta, wytyczając przyszłe cele, musimy się starać stworzyć również i dzieciom warunki dla zdobywania doświadczeń, dokonywania odkryć oraz budowania systemów wartości w oparciu o własne obserwacje i działania. Należy pomóc dzieciom zaistnieć w społeczeństwie, zaprezentować swe talenty, zyskać ze strony bliskich i obcych szacunek i aprobatę, tak potrzebne do prawidłowego rozwoju. Trzeba je też nauczyć, jak dbać o swoje otoczenie i jak walczyć o swoje prawa, także i te odnoszące się do standardu życia w miastach²⁵.

Demokratyczna odpowiedzialność

Udział członków społeczeństwa w podejmowaniu decyzji o swym najbliższym otoczeniu może być osiągnięty jedynie poprzez zaangażowanie i praktykę. Demokratyczna odpowiedzialność bowiem „nie pojawia się nagle w wieku dorosłym po prostu jako wynik dojrzwania, ale musi być podsycana i pielęgnowana od wczesnych lat dziecięcych”²⁶. Punktem startowym, przygotowującym dzieci

²⁵ Zagadnienia te poruszane były w licznych publikacjach autorki, a wybrane przemyślenia zostały zaprezentowane w dwóch ostatnich punktach niniejszego tekstu. Zob. A. Palej, *Architecture For, By and With Children*, w: *The Role of the International Student Workshops in the Process of the Education of Architects*, red. A. Franta, Wydawnictwo PK, Kraków 2016, s. 95–107; eadem, *Cale miasto placem zabaw*, w: *Przestrzenie dziecięce*, „Autoportret – Pismo o Dobrej Przestrzeni” 2004, nr 4, s. 4–7; eadem, *Dziecko na ulicy – realne niebezpieczeństwa i niebezpieczne mity*, w: *Habitaty bezpieczne*, red. Z. Bać, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2007, s. 56–63; eadem, *Kształtowanie przestrzeni dla dzieci w miejskim środowisku mieszkaniowym*, op. cit.; eadem, *Miasta cywilizacji informacyjnej*, op. cit.; eadem, *Oddajmy dzieciom ulice i place*, „Architektura i Biznes” 2001, nr 11, s. 62–67; eadem, *Wenecja – miasto dobre nie tylko dla dzieci / Venice – A City Good Not Only For Children*, „Czasopismo Techniczne. Architektura” 2012, z. 4–A: *Współczesne problemy w architekturze i urbanistyce / Contemporary Problems in Architecture and Urbanism*, s. 91–99.

²⁶ R.A. Hart, *Children's Experience of Place: A Developmental Study*, John Wiley & Sons Inc., Hoboken 1979.

do społecznej partycypacji, jest niewątpliwie stworzenie im dobrych warunków dla spontanicznego budowania, tworzenia „bezpiecznych miejsc” pod krzesłem, stołem czy kocem oraz konstruowania budowli z patyków, liści i wszelkich rzeczy niepotrzebnych. Konstrukcje, początkowo chaotyczne, w miarę upływu czasu stają się bardziej skomplikowane. Zaczynają też stopniowo odzwierciedlać coraz większą świadomość dzieci w zakresie procesów fizycznych i relacji przestrzennych. Decydując, negocjując, odpowiadając na pytania: którądy przejdzie droga, jak użytkować będziemy wspólną przestrzeń, jak zapewnimy wszystkim prywatność – dzieci uczą się roli ludzi dorosłych, porządkują świat wokół siebie, określając jednocześnie zasady, na jakich dzielić go będą z innymi. Najważniejszą jednak korzyścią wynikającą z budowania jest wykształcanie u dzieci kompetencji środowiskowych, co pozwoli im w życiu dorosłym chętniej angażować się w działania na rzecz wspólnej przeszłości.

Wyrobienie u młodego pokolenia poczucia kompetencji i odpowiedzialności za kształt swych miast to również główny cel Edukacji Środowiskowej²⁷, dzięki której dzieci mogą budować, projektować, uczyć się i bawić razem z architektami, studentami szkół architektonicznych oraz nauczycielami różnych specjalności. Edukacja Środowiskowa, popierana przez tak znamienite instytucje jak UNESCO, Międzynarodowa Unia Architektów, Rada Europy czy Building Experiences Trust, realizowana jest w wielu krajach poprzez różnego typu programy (np. *Raising Awareness of Space through the Process of Education*, *The UIA Architecture and Children Work Programme*, *Program Edukacyjny „Kształtowanie Przestrzeni”* Izby Architektów RP dla młodzieży szkół ponadpodstawowych), projekty (np. *Teach to Live Spatially*, *Know Your Surroundings*, *Walk Around the Block* czy polski projekt *Dialog z otoczeniem*), formułowanie założeń edukacyjnych i tworzenie podręczników dla nauczycieli i dzieci (np. *Built Environmental Education Guidelines*, *Raising Awareness of Values of Space Tool Kit*). Zakładane są też wyspecjalizowane jednostki prowadzące działalność doradczą, edukacyjną i informacyjną, a także związaną z monitorowaniem nauczania architektonicznego społeczeństwa (np. RIBA Environmental Education Committee, Commission for Architecture and Built Environment – CABE przy rządzie brytyjskim, International Association of Architecture Education – PLAYCE, działająca w Finlandii ARKKI – School of Architecture for Children and Youth oraz szereg polskich stowarzyszeń: Kultura Miejska, Akademia Łucznica, Wędrowni Architekci)²⁸.

²⁷ Przyjmuje się, że Edukacja Środowiskowa, realizowana poprzez ruch Architects-In-Schools, zapoczątkowana została w roku 1984 w Wielkiej Brytanii, kiedy to pośród imprez związanych ze 150. rocznicą założenia Królewskiego Stowarzyszenia Architektów Brytyjskich (RIBA) znalazł się obszerny program współpracy architektów z nauczycielami i dziećmi. W tym też czasie w ramach stowarzyszenia powstało odrębne ciało – RIBA Environmental Education Committee, którego przewodniczącym został londyński architekt Jake Brown.

²⁸ Więcej na temat zagranicznych i polskich inicjatyw w zakresie edukacji architektonicznej dzieci i młodzieży zob. A. Baranowski, *Kultura miejsca – edukacja powszechna*, w: A. Awtuch, A. Baranowski, *Miejsce jako mikrośrodowisko codzienne w projektowaniu środowiskowym*, Wydział Architektury Politechniki Gdańskiej, Katedra Projektowania Środowiskowego, Gdańsk 2009, s. 151–173.

Wyraźnie odnotowane w środowisku architektonicznym działania na polu edukacji środowiskowej dzieci i młodzieży w Polsce zapoczątkowane zostały przez autorkę niniejszego tekstu już w latach 80. z inspiracji przedstawicieli RIBA – Jake’a Browna oraz Nigela Frosta – i realizowane w wielu różnych formach, głównie jako tzw. Dziecięce Warsztaty Architektoniczne, towarzyszące znaczącym wydarzeniom kulturalnym: kolejnym edycjom Biennale Architektury, Sympozjum KBWE, kongresom Bauakademie of Northern Europe, a ostatnio festiwalom nauki i rozmaitym wydarzeniom artystyczno-edukacyjnym w rodzaju warsztatów „Architektura dla wszystkich”, organizowanym przez Wydział Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Ciekawą inicjatywą było też prowadzenie przez autorkę artykułu przedmiotu Architecture-In-Education na Wydziale Architektury Uniwersytetu Tennessee²⁹.

Na pytanie, skąd wzięła się obserwowana w ostatnich dekadach światowa kariera edukacji środowiskowej, odpowiedź jest całkiem prosta. W wielu krajach zaobserwowano zjawisko całkowitego braku powszechnego zainteresowania sprawami najbliższego otoczenia, przestrzeni czy architektury. A przecież w związku z szybko postępującymi na całym świecie procesami cywilizacyjnymi to właśnie architektura – domy, miasta, metropolie – staje się środowiskiem życia większości z nas. Mieszkamy, pracujemy, bawimy się właśnie w otoczeniu architektury. Dlatego też odruchem zupełnie naturalnym powinno być zaangażowanie się w sprawy związane z architekturą, która nie może być traktowana jako wiedza tajemna, ale po prostu jako zespół zjawisk i przedmiotów znajdujących się wokół nas. Musimy jak najwcześniej nauczyć dzieci rozglądać się wokół, a także pomóc im zrozumieć, w jaki sposób zbudowane jest ich otoczenie, z jakich materiałów, dlaczego przybrało taką a nie inną formę, kolor, fakturę, kto decyduje o sprawach przestrzeni, kto ustanawia standardy i czy można z nimi dyskutować.

Edukacja Środowiskowa czy inaczej – edukacja architektoniczna społeczeństwa (przede wszystkim dzieci), utożsamiana jest z nowym modelem kształcenia, zdecydowanie innym od metod tradycyjnych, które w niezwykle trafny sposób scharakteryzował William Wharton w jednej ze swoich książek:

Dzisiejsza szkoła uczy, niestety, robić tylko to, co każą – bez zadawania pytań. To właśnie w szkole uczy się dzieci, że odpowiedzi są ważniejsze od pytań. Uczy się je pamiętać tak wiele rzeczy, które inni uznali za ważne, że tracą pewność siebie niezbędną do zadawania pytań. Dzieci zmusza się także do traktowania wszystkich życiowych zadań jako pracy, a nie zabawy... A przecież zabawa jest najlepszym sposobem myślenia, który rozwija wyobraźnię, tolerancję i fantazję. Zabawa budzi też wiarę w siebie i jest prawdziwą radością życia³⁰.

²⁹ Wieloletnia praca autorki z dziećmi i młodzieżą zaprezentowana została w dwóch publikacjach: *Architecture in Schools. The Report of Children's Design Workshops Prepared by Architecture Students in 1992–93*, red. A. Palej, College of Education, The University of Tennessee, Knoxville 1994 oraz A. Palej, G. Schneider-Skalska, *Architektura od a, b, c..., czyli o tym, jak rozumieć i jak budować świat, który nas otacza*, „Nauka dla Wszystkich”, nr 499, Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie, Kraków 2008.

³⁰ W. Wharton, *Franky Furbo*, 1st edition, Henry Holt, New York 1989. Tłum. moje – A.P.

Edukacja Środowiskowa to inny model nauczania – mamy tu do czynienia z nauczaniem interdyscyplinarnym, zintegrowanym, w którym zachęca się dziecko do myślenia i równoczesnego stosowania swej wiedzy z matematyki, fizyki, historii, nauk społecznych oraz plastyki. W trakcie zajęć projektowych wspólnie, w sposób twórczy i w atmosferze zabawy, rozwiązywane są ciekawe problemy, które tylko na pierwszy rzut oka wydają się być skomplikowane. Uczą się przy tym i bawią wszyscy – nauczyciele, architekci, dzieci. Zdobywają też wiele pożytecznych umiejętności: definiowania problemów, stawiania hipotez, zbierania danych, analizowania i syntetyzowania informacji, tworzenia alternatywnych rozwiązań i posługiwania się językiem wizualnym, co wydaje się być szczególnie ważne w dobie technologii informacji. Często stosowaną metodą jest nauka oceny rozwiązań na drodze dyskusji czy przetargu: „kto to kupi i dlaczego”, w czasie których uczestnicy zajęć posługują się różnymi argumentami natury funkcjonalnej, estetycznej i ekonomicznej.

Dzieci kochają zajęcia architektoniczne ze względu na ich profesjonalny, a zarazem zrozumiały charakter, a przede wszystkim za to, że przełamują w sposób zdecydowany szkolną rutynę, szanując dziecko, jego sposób myślenia, wiedzę, intuicję i wyobraźnię. Nauczyciele z wielkim zadowoleniem informują o wzroście zainteresowania uczniów przedmiotami „mogącymi się przydać w projektowaniu”, a które nie należały do tej pory do przedmiotów przez dzieci ulubionych. Studenci oceniają pracę z dziećmi jako wspaniałą lekcję uczącą prostoty w przekazywaniu myśli w rozmowach o architekturze, a przez to dobrze przygotowującą ich do przyszłej pracy na rzecz społeczeństwa. Architekci i ich zawodowe gremia uznają edukację środowiskową za najbardziej ekscytujące przedsięwzięcie, za najlepszą inwestycję, jaką nasza profesja może zrobić na rzecz młodej generacji i architektury, jakiej będzie ona potrzebować.

* * *

Najlepszym podsumowaniem zawartych w tekście rozważań wydają się być piękne słowa londyńskiego architekta Jake’a Browna – założyciela i wieloletniego przewodniczącego Komitetu ds. Edukacji Środowiskowej Królewskiego Stowarzyszenia Architektów Brytyjskich: „dzieci są przyszłością. My stanowimy już tylko teraźniejszość i przeszłość. Dlatego też to, co przekażemy jako społeczeństwo naszym dzieciom, stanowić będzie w dużej mierze o przyszłości”³¹. Mówiąc to, miał na myśli nie tylko przekazywanie wiedzy o architekturze w trakcie wspólnej pracy projektowej z dziećmi, ale też otaczanie dziecka szacunkiem, tworzenie jak najlepszych warunków dla jego wszechstronnego rozwoju i pozwalanie mu na „smakowanie miasta” poprzez doświadczanie go wszystkimi zmysłami.

³¹ Z wystąpienia na 4. Międzynarodowej Konferencji EUROSAG, Szczecin–Tuczno 1988.

Piotr Wróbel

dr inż. arch., Wydział Architektury i Sztuk Pięknych,
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

PRZESTRZENIE PUBLICZNE – ZBUDOWANE RAMY DIALOGU SPOŁECZNEGO

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest analiza zjawiska kreowania i funkcjonowania przestrzeni publicznych jako zbudowanych ram dialogu społecznego. Jego istotną częścią pozostaje konflikt, a bezpośrednim wyrazem – zgromadzenia mające na celu zbiorowe demonstrowanie opinii w formie wieców, przemarszów czy pikiet. Miejsca oferujące możliwości nieskrępowanej obywatelskiej wypowiedzi stanowią więc immamentną część fenomenu miejskości. Krótki przegląd przykładów reprezentujących istniejące typy przestrzeni publicznych, w których swobody obywatelskie są realizowane w sposób praktyczny, ma na celu próbę udzielenia odpowiedzi na pytanie, czy współczesne przestrzenie semipubliczne w rodzaju lotnisk są zdolne do uwzględnienia w swoich planach rozwojowych również tego typu aktywność. Wydarzenia, jakie mają miejsce w drugiej dekadzie XXI wieku w portach lotniczych w Niemczech, Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych, a także w Polsce, budzą pewne nadzieje, jednakże istnieją również uzasadnione obawy, że nie zostaną one na trwałe wpisane w modele funkcjonalno-przestrzenne lotnisk aspirujących w ostatnim czasie do formowania zabudowy o miejskim charakterze. Nie sprzyja temu postępujący proces komercjalizacji i prywatyzacji przestrzeni, tendencja do poszerzania stref nadzoru i kontroli, a także obowiązujący model zarządzania portami lotniczymi oparty na neoliberalnej przedsiębiorczości. Warto się jednak zastanowić, czy przestrzenie publiczne – otwarte na swobodną ekspresję – nie stanowiłyby oczekiwanej społecznie i korzystnej ekonomicznie formy humanizacji oraz sposobu na wprowadzenie przejawów autentycznego życia do homogenicznych form zabudowy węzłów komunikacyjnych.

Słowa kluczowe: przestrzenie publiczne, przestrzenie dialogu, lotniska

Public space – the constructed framework of social dialogue**Abstract**

This article is aimed at analysing the phenomenon of creation and functioning of public space as a constructed framework of social dialogue. Conflict is an important element of the dialogue whereas congregations such as rallies, marches or picketing, which are supposed to be collective manifestations of opinion on important social matters, are direct forms of expression of the dialogue. Places which offer possibilities of unrestrained civic expression are immanent parts of the urbanity phenomenon. A brief review of examples that represent existing types of public space in which civic liberties are pursued in practice is supposed to help find an answer to a question whether contemporary semi-public space (e.g. airports) is capable of considering also this type of space in its development plans. The events of the second decade of the 21st century at airports in Germany, Great Britain, the USA and Poland give some hope. However, there are certain reasonable fears that they may not be permanently incorporated into functional and spatial models of airports that have recently aspired to construct buildings typical of urban space. The progressive process of space commercialisation and privatisation, the tendency to extend supervision and control zones and the existing model of airport management based on neo-liberal entrepreneurship are not conducive to this. One should also wonder whether public space open to free expression would not be the socially expected and favourable form of humanisation and a method for introducing manifestations of genuine life into homogeneous forms of communication nodes.

Key words: public spaces, spaces of dialogue, airports

Wzorce historyczne i nowe formy miejskich przestrzeni dialogu***Miejskie przestrzenie centralne – agora, forum, rynek***

Grecka agora, rzymskie forum i nowożytny rynek to miejsca symbolizujące centrum aktywności miasta. To tutaj toczyło się życie gospodarcze, religijne, kulturalne i polityczne zamieszkujących je wspólnot, była to również przestrzeń, gdzie realizowano uprawnienia władzy sądowniczej i wykonawczej. Z uwagi na intensywne kontakty interpersonalne były to równocześnie naturalne miejsca dialogu – przekazywania informacji, wymiany poglądów i publicznych debat. Agora, wyróżniona w układzie miasta greckiego, posiadała bogatą oprawę architektoniczną w postaci bram i portyków otaczających plac. Znajdowały się na nim budowle świeckie i obiekty kultu religijnego. Rzymski odpowiednik agory stanowiło forum – centralny plac na skrzyżowaniu *decumanus* i *cardo*, na którym handlowano, odbywano zgromadzenia, ogłaszano ważne decyzje, urządzano obrzędy i sprawowano sądy. Starożytne agory i fora przetrwały w formie kamiennych ruin, ale i żywych słów oraz pojęć, stanowiących wyznacznik standardów demokratycznych. Na rynkach miast nowożytnych, w architektoniczno-urbanistycznych ramach zasadniczo ukształtowanych jeszcze w średniowieczu, nadal toczy się autentyczne życie współczesnych mieszkańców. Krakowski rynek, należący do kanonu dzieł średniowiecznej planistyki, będący zarazem rodzajem miejskiego toposu architektury dialogu, od kilkuset lat jest sceną ważnych wydarzeń i spotkań.

Wskazane miejsca centralne to tylko reprezentacje miejskich przestrzeni wykorzystywanych do manifestowania wolności obywatelskich, gdyż cała

miejska topografia – wszystkie place wraz z łączącymi je ulicami, w różnych okolicznościach i w różnym czasie – pozostaje potencjalną i realną przestrzenią zgromadzeń. Uliczne przemarsze rozpięte między ważnymi symbolicznie miejscami, tłumy wiecujące na placach municypalnych czy okupanci koczujący na skwerach – wszystkie formy zgromadzeń wykorzystują architektoniczno-urbanistyczną scenografię miasta jako naturalne środowisko życia społecznego.

Otwarte tereny zielone – skwer, park, pawilon wystawowy

Znane obecnie sposoby praktykowania wolności słowa w miejscach publicznych pojawiły się w połowie XIX wieku. Wyjątkowe miejsce pośród nich zajmuje Speakers' Corner w londyńskim Hyde Parku. Sławny za sprawą swojej funkcji skwer pod względem architektoniczno-urbanistycznej morfologii jest otwartym terenem zielonym, zdefiniowanym za pomocą skromnych środków: drzew, utwardzonych alejek i trawników. Swoją moc symbolicznego oddziaływania czerpie z silnej tradycji demokratycznej, utrwalonej zwyczajowo i instytucjonalnie.

Na terenie kompleksu Hyde Parku, pełniącego na co dzień funkcje sportowo-rekreacyjne, odbywają się również imprezy plenerowe i koncerty. W jego centralnej części znajdują się Serpentine Galleries – dwa oddalone od siebie, rozdzielone jeziorem Serpentine i połączone mostem historyczne pawilony: Serpentine Sackler Gallery oraz Serpentine Gallery. Pierwsza z nich to rozbudowana w 2013 roku według projektu Zahy Hadid i Patrika Schumachera galeria sztuki, druga natomiast jest miejscem znanym z realizowanych od roku 2000 czasowych pawilonów letnich, projektowanych przez osobistości świata architektury.

Należy podkreślić otwarty edukacyjny charakter instytucji, które swoim wysokim poziomem artystycznym i programowym egalitaryzmem stanowią zaprzeczenie kulturowego wykluczenia. Deklaracja programowa Galerii głosi: „Serpentine Education and Projects redefiniuje rolę sztuki w okresach transformacji i zmian społecznych. Łączymy społeczeństwo i artystów, aby wypracowywać odpowiedzi na palące problemy współczesności”¹. W innych miejscach czytamy: „Przyjmując oddolny punkt widzenia, badamy, w jaki sposób problemy sąsiedztwa krzyżują się z najważniejszymi agendami polityki imigracyjnej i granicznej”².

Znaczenie tego typu działań widoczne jest nie tylko w wymiarze deklarowanych postaw, ma ono również realną wartość specyficznego stabilizatora, bez którego zróżnicowane pod wieloma względami społeczeństwa krajów rozwiniętych w epoce postępującej globalizacji nie mogłyby utrzymać niezbędnej do funkcjonowania spójności. Widać tu wyraźnie, że kultura pełni terapeutyczną funkcję łagodzenia konfliktów i napięć powstających na tle nierówności ekonomicznych, społecznych, rasowych, etnicznych. Architektura ma w tym względzie

¹ Serpentine Gallery, <http://www.serpentinegalleries.org/learn> [dostęp: 10.03.2018]; tłum. moje – P.W.

² Serpentine Gallery, <http://www.serpentinegalleries.org/learn/language-and-power> [dostęp: 10.03.2018]; tłum. moje – P.W.

do wypełnienia bardzo poważną misję zbudowania sprzyjającej przestrzeni fizycznej, gdzie proces ten mógłby być możliwie najpełniej realizowany.

W Polsce również można spotkać miejsca o funkcji i strukturze przestrzennej podobnej do właściwości Hyde Parku. W łódzkim Parku im. Henryka Sienkiewicza wyznaczono w ostatnich latach strefę, gdzie można otwarcie głosić swoje poglądy i – co ważne – organizować zgromadzenia bez wymaganego polskimi przepisami zawiadamiania władz samorządowych³. Na terenie parku znajduje się także pawilon wystawowy, który jeszcze przed wojną przekształcono w galerię sztuki współczesnej, do dzisiaj noszącą oryginalną nazwę Ośrodka Propagandy Sztuki.

Spotkanie i dialog w ujęciu krytycznej teorii miejskiej

Omówione pokrótce typy miejsc i przestrzeni publicznego dialogu, ukształtowane za sprawą długich i złożonych procesów historycznych, nie mają charakteru zjawisk zamkniętych. Dialektyka przestrzeni miejskich sprawia, że noszą one w sobie zarówno elementy sięgające początków europejskiej kultury, jak i domieszki nowe, będące skutkiem działania nierozpoznanych jeszcze sił i procesów.

W eseju *Prawo do miasta* pochodzącym z 1967 roku Henri Lefebvre zarysował podstawy współczesnego kierunku rozważań o mieście. Pośród szeregu ważnych problemów znalazło się w nim także istotne pytanie o przestrzeń publiczną: „Czy specyficzne potrzeby miejskie nie są aby potrzebami jakichś szczególnych miejsc współwystępowania i spotkań, miejsc, w których wymiana nie odbywałaby się w myśl zasad wartości wymiennej, handlu i generowania zysku?”⁴. Lefebvre mówi o miejscach nieformalnych spotkań obywateli miasta, które byłyby wyrazem ich wolnej woli nieskrępowanej relacjami rynkowymi, jednak konsekwentne myślenie o dialogu musi zakładać występowanie konfliktu. Tekst powstał w czasie, gdy na ulicach Paryża dojrzewała atmosfera zbliżającej się rewolty 1968 roku, która uczyniła miasto sceną gwałtownie demonstrowanego sprzeciwu wobec panującego porządku społecznego.

Wątek dialogu, w innym już aspekcie, pojawia się u Lefebvre’a w tym samym eseju przy okazji omawiania udziału specjalistów w budowie miasta. Według francuskiego intelektualisty żaden architekt, urbanista, socjolog, ekonomista, filozof czy polityk nie ma zdolności kreowania form życia społecznego;

³ Uchwała nr LVI/1057/09 Rady Miejskiej w Łodzi z dnia 29 kwietnia 2009 r. w sprawie określenia miejsca, w którym organizowanie zgromadzeń publicznych nie wymaga zawiadomienia Prezydenta Miasta Łodzi, file:///C:/Users/OEM/Downloads/dz.urz.nr%20162.pdf [dostęp: 24.02.2018]. W 2017 r. w Braniewie (woj. warmińsko-mazurskie) wyznaczono aż cztery takie miejsca, http://edzienniki.olsztyn.uw.gov.pl/WDU_N/2017/3529/akt.pdf [dostęp: 10.03.2018].

⁴ H. Lefebvre, *Prawo do miasta*, tłum. E. Majewska, L. Stanek, „Praktyka Teoretyczna” 2012, s. 184, http://numery.praktykateoretyczna.pl/PT_nr5_2012_Logika_sensu/14.Lefebvre.pdf [dostęp: 10.03.2018].

władzę tę posiada wyłącznie samo życie, nie dająca się zredukować do żadnego teoretycznego modelu *praxis*. Przedstawiciele wspomnianych profesji mogą jedynie „zinwentaryzować nabyte doświadczenie, wyciągnąć wnioski z porażek, pomóc w narodzinach tego, co możliwe, dzięki majeutyce wzmocnionej nauką”⁵. Wspomniana majeutyka (metoda majeutyczna) to pochodzące z greki określenie filozoficznej metody wspólnego dochodzenia do prawdy, stosowanej już przez Sokratesa, a polegającej na prowadzeniu dialogu w taki sposób, aby – na podobieństwo akuszerki pomagającej przy porodzie – wydobyć z rozmówcy nieuświadomioną przez niego wiedzę⁶. Tak więc kompetencje ekspertów nie uprawniają ich do narzucania ogółowi własnych pomysłów, zobowiązują jednakże do wsparcia w trudnej dialogicznej formule poszukiwania miejskich form odpowiednich dla zmieniających się stosunków społecznych.

Kontynuując myśl Lefebvre’a Manuel Castells w *Kwestii miejskiej* poszedł dalej i jeszcze radykalniej zakwestionował uprawnienia architektów i urbanistów do kreowania miasta. Według Castellsa przestrzeń i przestrzenne formy organizacji są wyłącznie produktem społecznym⁷. W ten sposób, jak można sądzić, rola projektanta sprowadza się jedynie do roli bystrego obserwatora i pośrednika, który tę społeczną twórczość potrafi odczytać, nadając jej materialny kształt na placu budowy. Dla Davida Harvey’a natomiast świat społeczny miasta nie jest już nawet konkretnym rodzajem rzeczy, zasobu czy procesu, ale czymś podobnym do „plastycznej i niestabilnej relacji społecznej pomiędzy konkretną samookreśloną grupą społeczną i pewnymi aspektami jej środowiska”⁸. Podobnie, tj. wyłącznie za pomocą ulotnej, usieciowionej tkanki ludzkich spotkań, fenomen miejskości definiuje Andy Merrifield⁹. To zauważalne w studiach miejskich akcentowanie znaczenia procesów społecznych kosztem zbudowanego konkretnego wydaje się być odległą konsekwencją postawy członków Międzynarodówki Sytuacjonistycznej z Guy Debordem, którzy w latach 60. XX wieku całkowicie odrzucali technokratyczną modernizację miast. Gwałtownie sprzeciwiali się wielkim przebudowom zarówno inspirowanym przez urbanistyczny funkcjonalizm Le Corbusiera, jak i późniejszym radykalnym przekształceniom Paryża, na przykład wyburzeniom Les Halles pod budowę kolei aglomeracyjnej i Centrum Pompidou czy realizacji idei biznesowego centrum La Defense¹⁰.

⁵ *Ibidem*, s. 188.

⁶ *Powszechna encyklopedia PWN*, wersja 1, WN PWN, Warszawa 2009.

⁷ Zob. M. Castells, *Kwestia miejska*, tłum. B. Jałowiecki, J. Piątkowski, PWN, Warszawa 1982.

⁸ D. Harvey, *Bunt miast. Prawo do miasta i miejska rewolucja*, tłum. A. Kowalczyk et al., Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2012, s. 111.

⁹ A. Merrifield, *Nowa kwestia miejska*, tłum. P. Juskowiak, WN PWN, Warszawa 2016, s. 83–86.

¹⁰ *Ibidem*.

Przestrzenie publiczne, dobra publiczne, dobra wspólne

Niektórzy badacze zwracają uwagę na konieczność rozróżnienia przestrzeni publicznych (*public spaces*), dóbr publicznych (*public goods*) oraz dóbr wspólnych (*the commons*)¹¹. Publiczne przestrzenie i dobra, takie jak tanie mieszkalnictwo, powszechna edukacja oraz infrastruktura techniczna i transportowa są kontrolowane przez władze i w związku z tym mogą być reglamentowane. Dobra wspólne, które są wytworem społecznym, powstającym na bazie tych pierwszych, to na przykład wartości budowane przez ruchy antysystemowe. Na początku zawłaszczają one miejsca publiczne, które stają się dla nich czasowym oparciem, miejscem manifestacji i wieców. Po wstępnej fazie działań założycielskich, polegającej na bezkompromisowej kontestacji obowiązującego porządku (szczególnie przepisów prawa dotyczących zasad użytkowania przestrzeni publicznych), akcje przekształcają się w szerokie ruchy społeczne mieszczące się w ramach prawa¹².

Często przywoływanym w studiach miejskich przykładem dobra wspólnego powstającego na bazie przestrzeni i dobra publicznego jest ruch Occupy Wall Street. W lipcu 2011 roku radykalne kanadyjskie czasopismo krytyki kulturowej „Adbusters” umieściło na swoim blogu wezwanie do ludzi oburzonych bezkarnością sprawców kryzysu finansowego i rosnącymi nierównościami ekonomicznymi, by stawili się na Dolnym Manhattanie i zajęli Wall Street. W odezwie napisano między innymi: „Skupiamy się na jednym, pojedynczym żądaniu, żądaniu które rozpali wyobraźnię [...] a potem zajmujemy jakiś plac o symbolicznym znaczeniu i ryzykujemy własną skórą, żeby osiągnąć swój cel”¹³. Manuel Castells twierdzi, że ruch Occupy... stworzył nowy rodzaj przestrzeni hybrydowej, będącej połączeniem przestrzeni miejsc na określonym terytorium oraz przestrzeni przepływów w Internecie¹⁴. Okupowane przez protestujących amerykańskie place i skwery (w tym nowojorski Zuccotti Park), na których uczestnicy ruchu spotykali się, tworząc wspólnotę debatujących ludzi i stawiając opór interwencji policji, uzupełniała nieograniczona, transgraniczna przestrzeń Internetu. Na portalach społecznościowych, wirtualnych forach i agorach trwały debaty, komentowano wydarzenia i planowano działania, pozyskiwano nowych uczestników i sympatyków¹⁵. Ów hybrydowy charakter miejsc, będących mieszaniną

¹¹ I. Sagan, *Przestrzenie publiczne – przestrzenie dialogu i polityki*, w: *eadem, Miasto. Nowa kwestia i nowa polityka*, WN Scholar, Warszawa 2017, s.132 i następne.

¹² Harvey analizuje tę kwestię w rozdziale *Tworzenie miejskich dóbr wspólnych* (w: D. Harvey, *op. cit.*, s.102 i następne).

¹³ M. Castells, *Sieci oburzenia i nadziei. Ruchy społeczne w erze internetu*, tłum. O. Siara, WN PWN, Warszawa 2013, s.158.

¹⁴ *Ibidem*, s.167.

¹⁵ Harvey przywołuje z kolei przykłady innych miejsc, gdzie w ostatnich latach akty społecznej mobilizacji w przestrzeniach publicznych powołały do życia dobro wspólne: Plac Syntagma w Atenach, plac Tahrir w Kairze i Plac de Catalunya w Barcelonie (D. Harvey, *op. cit.*, s. 110). Należy także dodać Taksim Gezi Park w Stambule, w którym zorganizowano protest przeciw planom komercyjnej zabudowy publicznych terenów zielonych. Wydarzenia te zapoczątkowały serię masowych protestów w całej Turcji.

realnej architektury z internetowym przekazem jej obrazu w czasie rzeczywistym z nieograniczoną dokumentacją wideofotograficzną, jest cechą charakterystyczną współczesnych przestrzeni publicznych. Pomimo swojej dynamiki i atrakcyjności nie powinien on jednak przesłaniać potrzeby kultywowania sztuki budowania miasta w jego materialnym wymiarze. Fizyczna w nim obecność jest niezbędna do zaistnienia silnych autentycznych interakcji społecznych.

Pozostając przy głównym wątku rozważań, nie sposób nie odnieść się choć jednym zdaniem do kwestii ekonomii i własności. Nieruchomości są przedmiotem handlu jak wszystkie dobra rynkowe, jednakże o specyfice obrotu gruntami i budynkami decyduje zmieniający się w czasie sposób ich wykorzystania – zabudowy terenu lub użytkowania istniejącej substancji. W ten sposób rynek wpływa na ewolucję struktury przestrzeni miejskiej, prowadząc nieuchronnie do napięć i konfliktów, zwłaszcza na styku interesu prywatnego i publicznego. Szczególnie silnie na kształt całych dzielnic wpływają duże firmy, które w niewielkim tylko stopniu uwzględniają społeczne i przestrzenne skutki swoich działań¹⁶. W sposób nieuchronny, choćby z racji na wielkość i skalę oddziaływania, do grupy znaczących graczy organizujących przestrzeń publiczną wchodzi lotniska. Po okresie, gdy posiadały jedynie status uciążliwej, ale niezbędnej infrastruktury komunikacyjnej, można zauważyć znamiona procesu ich systematycznie rosnącego udziału w kształtowaniu przestrzeni w wymiarze społecznym i urbanistycznym.

Semipubliczne przestrzenie portów lotniczych

Lotniska zalicza się do przestrzeni semipublicznych – ogólnie dostępnych, ale silnie kontrolowanych i mogących w każdej chwili zostać poddanych restrykcyjnym działaniom ograniczających dostęp¹⁷. Pomimo tych przeszkód rozrastające się lotniska mają ambicje prezentowania się jako nowe formy miejskiej zabudowy – *airport city*¹⁸. Niejednokrotnie jest to jedynie hasło retoryczne, co najwyżej słusza idea, za którą nie następują spodziewane działania planistyczne i realizacyjne. Nadal bowiem dominuje schemat myślowy niewykraczający poza model tzw. parku biznesowego i technologicznego, uzupełnionego o elementy parku rozrywki czy handlu wielkopowierzchniowego, korzystającego z wartości dodanej w postaci bliskości węzła komunikacji intermodalnej, włączonego do globalnej sieci transportowej.

¹⁶ A. Giddens, P.W. Sutton, *Socjologia*, tłum. O. Siara, A. Szulżycka, P. Tomanek, WN PWN, Warszawa 2012, s. 215.

¹⁷ I. Sagan, *op. cit.*, s.133.

¹⁸ Na temat *airport city* zob. m.in.: J. Casarda, *From Airport City to Aerotropolis*, „Airport World Magazine” 2001, vol. 6, nr 4; N.J. Ashford, S.A. Mumayiz, P.H. Wright, *Airport City*, w: *Airport Engineering. Planning, Design, and Development of 21st Century Airports*, 4th ed. John Wiley & Sons, Inc., Hoboken, New Jersey 2011; M. Stangel, *Airport City. Strefa okółolotniskowa jako zagadnienie urbanistyczne*, Helion, Gliwice 2014.

Aczkolwiek bezpieczeństwo (publiczne, operacyjne, antyterrorystyczne) oraz komercyjna i funkcjonalna efektywność pozostają priorytetami dla lotnisk, są one w pewnych sytuacjach miejscem zgromadzeń osób pragnących wyrazić swoje zdanie na temat różnych zjawisk. Najczęściej są to protesty mieszkańców wobec planów rozbudowy zagrażających znajdującym się w pobliżu osiedlom oraz demonstracje ekologów przeciw presji lotnisk na środowisko. Rzadziej, choć w sposób bardziej zdecydowany, a niekiedy nawet konfrontacyjny, na lotniskach pojawiają się grupy wyrażające niezadowolenie z powodu działań państwa w zakresie polityki migracyjnej lub antyglobaliści walczący z dominacją międzynarodowego kapitału.

Rozwój lotnisk polegający na budowie kolejnych dróg startowych, które byłyby zdolne obsługiwać rosnący ruch pasażerski, napotyka w Europie coraz większe przeszkody. Przeciwnicy to głównie ludność okolicznych miejscowości, zagrożona przymusowym wysiedleniem, zwiększonym poziomem hałasu i zanieczyszczenia powietrza. Do zdecydowanych akcji protestacyjnych dochodzi praktycznie na wszystkich europejskich lotniskach. Akcje są dobrze zorganizowane, a ponieważ w Europie terminale są na ogół własnością publiczną, stąd też zarządy portów nie mogą zakazać gromadzenia się w nich ludzi¹⁹.

Na frankfurckim lotnisku od 2011 roku odbywają się regularne demonstracje przeciw uciążliwościom, jakie generują samoloty w strefach zamieszkania wokół lotniska. Uczestnicy gromadzą się w halach odlotowych i organizują mocno nagłaśniane wystąpienia wraz z przemarszami po terminalach²⁰. Co jakiś czas odbywają się też manifestacje na terenie układu komunikacyjnego, w strefie podjazdów do wejść do budynków. Opór przed stopniową rozbudową Fraportu istnieje już od lat 90. XX wieku. Formalno-prawne procedury tworzenia i oceny ekspertyz, praktyki negocjacyjne i dochodzenie do prawomocnych rozstrzygnięć stały się nawet przedmiotem badań naukowych²¹.

W ostatnich latach organizowane są spektakularne akcje protestacyjne w terminalach T2 i T5 w porcie lotniczym Heathrow. Mają one związek z planowaną na lata 2021–2025 budową trzeciej drogi startowej, która w ocenie opinii publicznej poważnie pogorszy stan środowiska życia wielu mieszkańców Londynu, a w szerszej perspektywie jest sprzeczna z przyjętą polityką klimatyczną państwa. Ostateczne decyzje zapadną w wyniku długotrwałych procedur i analiz

¹⁹ W każdym państwie sytuacja jest inna i stanowi odrębne zagadnienie o charakterze prawno-administracyjnym, niemniej daje się zauważyć ogólna prawidłowość, polegająca na dążeniu lokalnych władz i zarządów do ograniczenia swobody organizowania zgromadzeń. Szerzej na temat legalności wykorzystywania przestrzeni publicznych jako miejsca protestów: D. Mitchell, *The Right to the City: Social Justice and the Fight for Public Space*, The Guilford Press, New York – London 2014.

²⁰ Relacja z 239 protestu w terminalu we Frankfurcie, http://www.flughafen-bi.de/Archiv/2018/2018_02_26_Montagsdemo.html [dostęp: 3.10.2018].

²¹ Zob. J.C. Garcia-Zamor, *Conundrums of Urban Planning in a Global Context: The Case of the Frankfurt Airport*, „Public Organization Review” 2001, vol. 1, nr 415; <https://doi.org/10.1023/A:1013735915234> [dostęp: 3.03.2018].

obszernych materiałów studialnych, konsultacji, negocjacji społecznych oraz politycznych sporów²².

Wymownym wydarzeniem w ostatnim czasie była decyzja o zaniechaniu budowy nowego lotniska we Francji. Pochodzące jeszcze z 1963 roku plany budowy portu Notre-Dame-des-Landes, który miałby zastąpić istniejący Nantes Airport, spotkały się ze zorganizowanym, trwającym od roku 1972, silnym oporem miejscowej ludności, wspieranej przez partie polityczne, organizacje społeczne i międzynarodowy ruch przeciwników lotnisk. W 2018 roku, po pół wieku toczenia ostrych sporów, rząd oficjalnie i ostatecznie projekt zarzucił – jako powód wskazano zbyt wysokie koszty i negatywne konsekwencje dla środowiska. Prezydent i premier zgodnie stwierdzili, że lotnisko jest niemożliwe do zbudowania z powodu zdecydowanej opozycji ze strony blisko połowy mieszkańców, co oznacza, że w przyszłości mogłoby być tylko stałym źródłem podziału. Do realizacji przyjęto istniejący od początku alternatywny plan rozwoju obecnego lotniska Nantes-Atlantique, leżącego na południe od miasta Nantes, które zostanie zmodernizowane, a jego pas startowy wydłużony²³. Protesty odbywały się przez szereg lat zarówno na terenie lotniska w Nantes, jak i na ulicach i placach miasta, a także na drogach dojazdowych oraz terenach rolnych przeznaczonych do zabudowy przez planowane lotnisko.

Inne podłoże miały wydarzenia w Stanach Zjednoczonych ze stycznia 2017 roku. Po ogłoszeniu dekretów prezydenta Donalda Trumpa, wprowadzających ograniczenia przekraczania granicy USA przez osoby pochodzące z krajów zagrożonych terroryzmem, na kilkudziesięciu amerykańskich lotniskach odbyły się protesty przeciw wprowadzonym obostrzeniom. Ich skala i żywiołowość zaskoczyły władze, zapoczątkowując dyskusję na temat warunków organizowania zgromadzeń w tak szczególnych miejscach. Jednocześnie spontaniczne manifestacje zostały odebrane jako przejawy autentycznego życia obywatelskiego i rozbudziły nadzieje na uspołecznienie martwych dotąd stref ogólnodostępnych w amerykańskich portach lotniczych²⁴.

Podstawową zasadą projektowania lotnisk i terminali jest funkcjonalność, maksymalne wykorzystanie powierzchni użytkowej oraz rentowność podejmowanych przedsięwzięć. Praktycznie uniemożliwia to planowanie przestrzeni publicznych charakterystycznych dla miast, takich jak wskazane wcześniej place, ulice lub skwery. Traktowanie ich jako powierzchni wyłączonych z użytkowania i nieprzynoszących dochodu ogranicza możliwości kreowania układów

²² *How to Get Involved in Heathrow's Consultation*, <https://www.heathrowexpansion.com> [dostęp: 3.03.2018].

²³ *After 50 Year Battle, French Government Abandons Plans for New Nantes Airport at Notre-Dame-des-Landes. Victory!*, January 17, 2018, <http://www.airportwatch.org.uk> [dostęp: 18.02.2018].

²⁴ Autorka zwraca uwagę na decydujące dla sposobu użytkowania terenu znaczenie formy jego własności; A. Walker, *Are Airports the New Protest Spaces of Our Globalized Future? Last Weekend's Demonstrations Foreshadow Airports' New Place in Civic Life*, <https://www.curbed.com/2017/1/31/14432774/travel-ban-protest-airport-design-public-space> [dostęp: 10.03.2018].

urbanistycznych o określonych walorach estetycznych i przestrzennych. Rozrastające się w szybkim tempie wraz ze wzrostem ruchu pasażerskiego lotniska powinny zatem szukać na części swoich terenów w strefie *landside* kompromisu pomiędzy przestrzenią w pełni kontrolowaną i skomercjalizowaną a autentyczną przestrzenią publiczną. Różnorodne aktywności wychodzące poza proste schematy konsumpcji, zarówno te zaprogramowane, jak i nieformalne czy spontaniczne, z pewnością mogłyby przyczynić się do wzbogacenia zespołów zabudowy o miejsca społecznej interakcji, dialogu stanowiącym o życiu miejsc zbudowanych. Mowa tu o wydarzeniach kulturalnych oraz imprezach o charakterze edukacyjnym, instytucjonalnych i społecznych kampaniach informacyjnych, a nawet formach wyrażania obywatelskiego sprzeciwu. Przedstawione wcześniej przykłady stanowią do pewnego stopnia skrajne przypadki manifestowania opinii publicznej, niemniej wraz z wieloma innymi niekonfliktowymi aktywnościami świadczą o istnieniu potrzeby projektowania ogólnodostępnych przestrzeni zdolnych pełnić funkcje lotniskowej agory.

W modelowaniu takich miejsc mogą być pomocne przykłady współpracy pomiędzy sektorem publicznym i prywatnym oraz konkretyzacji tej współpracy w formie zrealizowanych, a przy tym dobrze działających przestrzeni. Pozytywnym przykładem, pokazującym możliwości godzenia sprzecznych interesów prywatnych i publicznych, jest konsekwentnie prowadzony już od 1961 roku program *Privately Owned Public Space* (POPS), dotyczący zabudowy Manhattanu²⁵. W przypadku lotnisk dobre efekty osiągnięto już w latach 60. ubiegłego wieku na nowojorskim lotnisku JFK; niestety, unikalna kompozycja złożona z terminala pasażerskiego, wieży kontroli, zespołu kaplic wraz z placem trzech wyznań, zielenią parkową i fontannami została zburzona i zabudowana parkingami²⁶. Współczesną realizacją pokazującą potencjał tkwiący w węzłach komunikacyjnych jest port lotniczy w Monachium – jego z rozmachem zaprojektowany MAC-Center jest niemal modelową realizacją miejskiego placu. Usytuowany przed wejściem do budynku użyteczności publicznej (terminalu), na co dzień pełni rolę punktu orientacyjnego oraz obudowanej usługami otwartej przestrzeni, dostępnej wyłącznie dla pieszych, okazjonalnie natomiast stanowi miejsce wielu wydarzeń²⁷.

²⁵ W samym centrum kapitalistycznej walki o maksymalizację renty gruntowej, nieopodal nowojorskiej giełdy na Wall Street, a przy tym w miejscu niezwykle wyczulonym po 11 września 2001 roku na punkcie bezpieczeństwa antyterrorystycznego, udało się wypracować zadowalające formy przestrzeni publicznych realizowane w formie arkad, poszerzonych chodników, skwerów itp. Właśnie na jednym z nich swój początek miał światowy ruch OWS; <https://www1.nyc.gov/site/planning/plans/pops/pops-history.page> [dostęp: 10.03.2018].

²⁶ M. Blacklock, *Recapturing the Dream: A Design History of New York's JFK Airport*, published by M. Blacklock, London 2005.

²⁷ Koch + Partner, *Terminal 2. Munich Airport International*, Munich Birkäuser – Publishers for Architecture, Basel 2004; zob. także: <https://www.munich-airport.com> [dostęp: 10.03.2018].

Podsumowanie i wnioski

Tworzenie przestrzeni publicznych na terenie portów lotniczych w formie miejskich skwerów lub placów kształtowanych za pomocą obiektów kubaturowych jest działaniem racjonalnym, dobrze uzasadnionym różnorodnymi korzyściami. Beneficja te wykazują zasadnicze podobieństwo do wskazanych już ogólnych pozytywnych cech przestrzeni publicznych w miastach i przedstawiają się następująco:

- korzyści estetyczne – wzbogacenie układów urbanistycznych o nowe elementy podnoszące wartość ogólnodostępnych stref portów lotniczych poprzez zaistnienie silnie zdefiniowanych obiektów sprzyjających identyfikacji i wzmacniających integrację z obsługiwanymi miastami;
- korzyści funkcjonalne i operacyjne – poprawa cyrkulacji ruchu poprzez tworzenie buforów rozładunku napływ pasażerów oraz stanowiących rezerwy powierzchniowe zdolne do przyjęcia pasażerów i odwiedzających w okresach szczytowych;
- korzyści ekonomiczne i marketingowe – przyciągnięcie większej ilości odwiedzających niebędących pasażerami i zachęcenie ich do korzystania z atrakcyjnej, zhumanizowanej przestrzeni, a co za tym idzie – oferty komercyjnej, co ostatecznie zwiększy dochody z działalności pozalotniczej portu;
- względy bezpieczeństwa – planowe kanalizowanie przejawów obywatelskiej aktywności, pozwalające na jej lokalizację w określonym miejscu, identyfikację i większą kontrolę w sytuacjach zagrożenia.

W przestrzeniach współczesnych lotnisk, wbrew negującym ich społeczny wymiar teoriom nie-miejsc, objawia się autentyczne życie lokalnych i globalnych społeczności. Tym samym znajdują potwierdzenie diagnozy badawcze odnoszące się do współczesnych systemów społecznych, mówiące, że „cały czas toczy się walka o to, jak, przez kogo i w czyim interesie ma być regulowana produkcja oraz dostęp do przestrzeni i dóbr publicznych”²⁸. Ponadto ważny i aktualny jest postulat, aby działalność architektów, oparta na wiedzy i wrażliwości, podążała za praktyką społeczną, wnosząc dla niej godne zbudowane ramy.

²⁸ D. Harvey, *op. cit.*, s. 110.



Il. 1. Demonstranci przed międzynarodowym terminalem Tom Bradley na lotnisku w Los Angeles, 2017. Fot. AP/Ryan Kang. Źródło: <https://www.curbed.com/2017/1/31/14432774/travel-ban-protest-airport-design-public-space>.



Il. 2. Demonstracja Blockupy International przeciwko deportacjom na drodze dojazdowej i przed wejściem do terminalu na lotnisku we Frankfurcie, 2013. Fot. timmy_lichtbild. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Blockupy_2013_Deportation_Airport3.jpg.



Il. 3. Protest przeciwko budowie nowego pasa startowego na lotnisku w Balicach, 2017. Fot. Adrianna Boche- nek, © Agencja Gazeta. Źródło: <http://krakow.wyborcza.pl/krakow/51,44425,22479199.html?i=0>.



Il. 4. Protest mieszkańców okolic lotniska Heathrow przeciwko planom budowy trzeciego pasa startowego, wzrastającemu hałasowi i zanieczyszczeniu powietrza. Terminal T5, 2015. Źródło: <http://www.airportwatch.org.uk/2015/05/protesters-stage-silent-air-pollution-demonstration-at-heathrow-terminal-5>.



Il. 5. Stoisko przeciwników projektu lotniska w Notre Dame des Landes w czasie dni Ekologiczna Europa – Zieloni w Nantes, 2010. Fot. Michel Briand. Źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:15_ND_des_Landes.JPG.



Il. 6. Protest mieszkańców okolic lotniska we Frankfurcie przeciwko planom zwiększenia ruchu lotniczego i budowy terminala T3. Terminal T1, 2018. Źródło: http://www.flughafen-bi.de/Archiv/2018/2018_02_26_Montagsdemo.html.

Barbara Stec

dr inż. arch., Wydział Architektury i Sztuk Pięknych,
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

DIALOG CZŁOWIEKA Z ARCHITEKTURĄ

Streszczenie

Badanie ma charakter rozważań nad dialogiem, rodzącym się między człowiekiem a architekturą w jej doświadczeniu percepcyjnym. Odniesiono się do pojęcia dialogu jako interpersonalnej rozmowy – wymiany myśli, której towarzyszy komunikacja niewerbalna – i zauważono, że w świetle tego pojęcia przedmiot badania obejmuje wewnętrzny dialog człowieka z samym sobą i z autorem architektury poprzez jej medium oraz niewerbalny dialog ciała człowieka z ciałem architektury na płaszczyźnie fizycznej materii. Celem rozważania jest szczegółowa analiza dialogu człowieka z architekturą, zwłaszcza jego roli w doświadczeniu percepcyjnym architektury. Odniesiono się do definicji atmosfery architektury i uznano, że w dialogu z architekturą człowiek odbiera jej atmosferę, której nadaje miarę i sens. Jednocześnie człowiek dialoguje z myślą architekta – autora percypowanego dzieła, z którym znajomość, pośrednia lub bezpośrednia, obejmująca rzeczywistą rozmowę za pomocą słów, tekstów czy komunikacji niewerbalnej, ma istotny wpływ na badanie. Przykłady omawianego dialogu wskazano w historii i współczesności, od *l'architecture parlante* Claude'a Nicolasa Ledoux do myślenia/obmyślenia architektury, zapisanego przez Petera Zumthora. We wnioskach wskazano konkretne efekty dialogowania z architekturą i jego korzyści dla doświadczenia percepcyjnego samej architektury.

Słowa kluczowe: człowiek, dialog, architektura, atmosfera architektury, doświadczenie dzieła architektury

Dialogue between a person and architecture

Abstract

The study is a reflection on a dialogue, that arises between a person and architecture in his perceptual experience. In the assumption the research was referred to the definition of dialogue as

an interpersonal conversation – an exchange of ideas that is accompanied by non-verbal communication and it was noticed that the dialogue between a person and architecture involves an inner dialogue of a person including: his dialog with himself, with the author of architecture through its medium and dialogue of the human body with the body of architecture through the physical matter. The aim of the reflection is a detailed analysis of human dialogue with architecture, especially its role in the perceptual experience of architecture. It refers to the definition of the atmosphere of architecture and it was recognized that in the dialogue with architecture a person receives its atmosphere, which gives a measure and sense. At the same time, the person is in dialogue with the architect – the author of a perceived work, with whom the knowledge, direct or indirect, including a real conversation through words, texts, non-verbal communication, has a significant impact on the research. Examples of this dialogue occur in the history and modernity of architecture from *l'architecture parlante* of Claude Nicolas Ledoux to Peter Zumthor's thinking architecture. As the research method was considered the analysis of the perceptive experience of the author of this article. The conclusions pointed to the specific effects of dialogue with architecture and its benefits for the experience of perceptual architecture.

Key words: person, dialogue, architecture, atmosphere of architecture, perceptual experience of architectural work

Wprowadzenie

Przedmiotem niniejszego badania jest specyficzny dialog, jaki rodzi się między człowiekiem a architekturą w jej doświadczeniu percepcyjnym. Przyjęto, że dialog oznacza – zgodnie z powszechnym rozumieniem i stosowaniem – interpersonalną rozmowę, wymianę myśli, której towarzyszy komunikacja niewerbalna. Warunkiem dialogu jest dwu- lub wielostronność, pozwalająca na odróżnienie go od jednostronnego monologu. Odnosząc to pojęcie do przedmiotu refleksji, zauważono, że dialog człowieka z architekturą obejmuje jego wewnętrzny dialog z myślami (własnymi lub innych osób) poprzez medium dzieła, a także niewerbalny dialog ciała człowieka z ciałem architektury na płaszczyźnie fizycznej materii.

Za metodę badania przyjęto analizę doświadczenia percepcyjnego autorki artykułu, zakładając, że jest ono wystarczająco obiektywne i typowe, aby wyciągnąć z niego wnioski natury ogólnej, dotyczące możliwości kształtowania doświadczenia percepcyjnego przez dialog z architekturą.

Celem rozważania jest sprecyzowanie, na czym polega taki dialog, jaką rolę pełni w doświadczeniu percepcyjnym, w jaki sposób architektura komunikuje się z człowiekiem oraz jak na badany dialog wpływa poznanie architekta percypowanego dzieła.

Wewnętrzna złożoność dialogu człowieka z architekturą

Zakładając, że dialog człowieka z architekturą obejmuje dwie warstwy: prowadzoną w myślach rozmowę osób poprzez architekturę oraz niewerbalną komunikację ciała człowieka z fizycznym ciałem architektury, które można określić jej materialnością¹, poddano analizie te dwie formy dialogu.

¹ Zob. B. Stec, *Materialność jako relacja*, „Autoportret” 2015, nr 1 (48), s. 36–44.

W pierwszej wymienionej warstwie dialogu dzieło jest mniej lub bardziej skutecznym/wymownym medium spotkania człowieka z samym sobą i z architektem – autorem dzieła, który percypującej osobie może być znany bezpośrednio z wcześniejszych rozmów lub pośrednio – dzięki publikacjom i wystąpieniom. Człowiek może odnaleźć myśl architekta w jego dziele i, o ile myśl ta jest dla niego inspirująca, podejmuje z nią wewnętrzny dialog w oparciu o to właśnie dzieło.

W wymienionej jako druga, niewerbalnej warstwie dialogu architektura oddziałuje na percypującego ją człowieka przez swe właściwości fizyczne: skalę, kształt, materiały, światło, temperaturę, strukturę, przestrzeń. Człowiek odbiera te oddziaływania instrumentem własnego ciała, nadając im miarę, znaczenie, sens. W badaniu zauważono, że jednostka odbiera nie tyle poszczególne właściwości fizyczne z osobna, co ich całościowy wynik, wypadkową, na którą się one składają i którą określono jako atmosferę architektury². Atmosfera ta, rozumiana jako zdolność architektury do oddziaływania na zmysły i stan umysłu człowieka, bierze więc bezpośredni udział w niewerbalnym z nim dialogu. Innymi słowy, architektura komunikuje się z człowiekiem poprzez swą atmosferę. Oddziaływanie atmosfery modyfikuje/zmienia u percypującej osoby jej wrażenia zmysłowe, odczucia i myśli, składające się na doświadczenie percepcyjne. Jeśli taka sytuacja następuje, można mówić o dialogu między człowiekiem a architekturą właściwie bez metaforycznego zabarwienia tego pojęcia. Wątkiem architektury w tym dialogu jest jej materialność, płaszczyzną wymiany – atmosfera architektury, odpowiedzią człowieka na jej oddziaływanie – doświadczenie percepcyjne. W dialogu tym architektura prowokuje, a nawet wymusza konkretne reakcje zmysłów i umysłu człowieka, a poprzez nie – emocje, interpretacje i zachowania. Dostarcza skojarzeń, odpowiedzi na pytania związane z jego potrzebami i oczekiwaniami. Wprowadza człowieka w stan kontemplacji.

W praktyce doświadczenia percepcyjnego obie warstwy dialogu najczęściej współlistnieją ze sobą i, w zależności od konkretnego przypadku, wzmacniają się nawzajem lub osłabiają. Myśl, która jest liniowa, świadoma, logiczna, spotyka się z wrażeniami i odczuciami mniej racjonalnymi, przestrzennymi, często podświadomymi, niepodlegającymi logice czasowego następstwa³. Praktykowane doświadczenie architektury wskazuje wartość każdego z nich i skłania do refleksji, że ani czyste niewerbalne doświadczenie ciała architektury, ani czysta intelektualna wymiana myśli nie stanowią pełnego dialogu człowieka z architekturą.

W obu warstwach tego dialogu można odnaleźć obecność twórcy dzieła. Jest ona oczywista w wymianie myśli, która rodzi pytania w rodzaju: jak on to

² Powołano się na pojęcie atmosfery architektury za: eadem, *O świetle we wnętrzu. Relacja między światłem słonecznym a architekturą w aspekcie atmosfery architektury*, Kraków 2017. Atmosfera architektury jest to jej fizyczna właściwość, istotna dla wzbudzenia w człowieku konkretnych wrażeń zmysłowych i stanów umysłu.

³ Zob. P. Zumthor, *Dear to Me. 16/09/2017 – 07/01/2018 Programm*, Bregenz 2017, s. 5.

zrobił? dlaczego to jest właśnie takie? co chcesz mi powiedzieć przez ten budynek? co znaczy ten symbol? Ale kryje się ona również za fizyczną materią i atmosferą dzieła architektury, czytelna na przykład w śladach procesu budowania. W związku z tym uznano, że istotny wpływ na badany dialog w obu jego warstwach ma rzeczywista, uprzednia rozmowa z architektem percypowanego dzieła. Składają się na nią nie tylko słowa i teksty, ale i niewerbalna komunikacja, wynikająca z postawy życiowej, wyborów, gestów.

Przypadki dialogu człowieka z architekturą

Zarysowany dialog człowieka z architekturą był w historii i wciąż bywa tematem refleksji o samej architekturze. Sugestywnym, choć dyskusyjnym jego przykładem jest osiemnastowieczna *l'architecture parlante*, czyli „mówiąca architektura”. Miała ona, w założeniu swego autora, wyjaśniać percypującemu ją człowiekowi swą funkcję i tożsamość⁴. Określenie to, początkowo przypisywane architekturze Salin Królewskich Chaux, zaprojektowanych przez Claude’a Nicolasa Ledoux, rozszerzono do architektury tzw. architektów rewolucyjnych końca XVIII wieku, więc także Étienne-Louisa Boullée’go i Jean-Jacques’a Lequeu. W Salinach Chaux wiele budowli, ostatecznie niezrealizowanych, miało sugerować swą funkcję i znaczenie poprzez kształt i skalę; na przykład dom kołodzieja miał mieć fasadę o kształcie koła, a cmentarz – kształt monumentalnej kuli do połowy zagłębionej w ziemi i zaopatrzonej w szczytowy *oculus* dla wyrażenia *axis mundi* – osi świata, łączącej podziemną krainę zmarłych z niebem. Oddziaływanie na percypującego człowieka miało być więc stymulowane atmosferą.

Współczesny przypadek dialogu z architekturą można dostrzec w myśleniu/obmyśleniu architektury przez Petera Zumthora, zapisanym w jego książce *Myślenie architekturą*⁵. W swych esejach Zumthor nieraz zapytuje, co mówi mu konkretny budynek, dom, krajobraz. Píše: „Sądzę, że budynki, które są przyjmowane przez swe otoczenie, muszą mieć zdolność przemawiania w rozmaity sposób do naszych uczuć i rozumu”⁶, jednocześnie zwracając uwagę na specyfikę dialogu architektury z człowiekiem: „Sama budowla nie jest bowiem nigdy poetycka. Może ona tylko posiadać te delikatne cechy, które w szczególnych chwilach pozwalają nam zrozumieć coś, czego nigdy wcześniej nie mogliśmy w taki sposób pojąć”⁷. Dotyka też subtelny momentu, w którym doświadczenie wewnętrzne człowieka (dialog jego wrażeń, odczuć i myśli) – rozbrzmiewa w pełni.

⁴ C. Norberg-Schulz, *Znaczenie w architekturze Zachodu*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1999, s. 175–178.

⁵ Zob. P. Zumthor, *Myślenie architekturą*, tłum. A. Kożuch, Kraków 2010.

⁶ *Ibidem*, s. 18.

⁷ *Ibidem*, s. 19.

Kiedy przyglądamy się przedmiotom i budowlom zdającym się żyć w zgodzie ze sobą, nasza percepcja w szczególny sposób uspokaja się i obojętnieje. Postrzegany przez nas obiekt nie narzuca nam żadnego przekazu – po prostu jest. Nasza percepcja staje się wyciszona, nieuprzedzona i nie-zaborcza. Leży poza granicami znaków i symboli. Jest otwarta i pusta. Jak gdybyśmy widzieli coś, czego nie sposób przesunąć do centrum świadomości. Teraz, gdy nastąpiła ta próżnia postrzegania, w obserwatorze może wyłonić się wspomnienie, które pochodzi jakby z otchłani czasu”⁸.

W opisie tym można również dostrzec rozróżnienie między monologiem architektury a jej dialogowaniem z człowiekiem. W podobnym sensie Zumthor pisze: „nie chcę wywoływać emocji budynkami, myślę sobie, ale emocje dopuszczam”⁹. Zumthora myślenie architektury jest oczywiście jego osobistym dialogiem z tą, w którym fenomenologiczne przeżywanie ciała architektury wchodzi w relację głównie z przestrzenią myśli i wspomnień architekta. W innym przypadku omawiany dialog może w większym zakresie zasadać się na symbolice dzieła. Zawsze jest on unikatowy ze względu na konkretną osobę.

Myśl o specyficznej mowie budynków poetycko rozwinął Wim Wenders w eksplikacji swojego filmu *If Buildings Could Talk...*¹⁰, wystawionego na 12. Biennale Architektury w Wenecji. Bohaterem filmu jest atmosfera architektury Rolex Learning Center w Lozannie, autorstwa SANAA. Wenders napisał:

Gdyby budynki potrafiły mówić... Jedne z nich rozdźwięczałyby jak Shakespeare.
Inne mówiłyby jak „Financial Times”,
inne jeszcze modliłyby się do Boga albo do Allaha.
Niektóre by szeptały zaledwie,
niektóre śpiewałyby wysokim głosem swoją chwałę,
podczas gdy inne mruczałyby w kilku słowach,
nie mając właściwie nic do powiedzenia.
Niektóre po prostu umarły i już nie mówią...

Budynki są jak ludzie, w rzeczy samej.
Stare i młode, męskie i damskie,
brzydkie i piękne, grube i chude,
ambitne i leniwe, bogate i biedne,
żyjące przeszłością
lub wychodzące w przyszłość.

Nie powstrzymujcie mnie: to nie jest metafora.
Budynki mówią do nas!
Przekazują wiadomości. To pewne.
Niektóre CHCĄ naprawdę ciągłego z nami dialogu.
Niektóre wolą raczej słuchać z uwagą.

⁸ *Ibidem*, s. 17.

⁹ *Ibidem*, s. 29.

¹⁰ W. Wenders, *If Buildings Could Talk...*, w: katalog wystawy *Biennale Architettura 2010*, Venezia 2010, s. 326.

I może zauważyliście:
niektóre z nich bardzo się nam podobają, inne mniej,
a niektóre nie podobają się nam w ogóle.

Budynki, jak ludzie, podlegają czasowi
i istnieją w trójwymiarowej rzeczywistości.
Oto dlaczego nasz film jest w 3D.
Jest to zaproszenie do spaceru,
do doświadczenia i do wsłuchania się, choćby ten jeden raz.

Budynek, który spotkacie,
jest wyjątkowo uprzejmy i przyjazny,
zbudowany, by w nim się uczyć, czytać i komunikować.
Jego pagórki i jego doliny niecierpliwą się, by was przywitać,
by wam pomóc, przynieść pożytek,
i by być, w najlepszym sensie tych słów,
miejszem spotkania¹¹.

W związku z istotną zależnością omawianego dialogu od poznania architekta percypowanego dzieła poddano analizie trzy przypadki tego dialogu: w doświadczeniu percepcyjnym dzieła architekta wcześniej poznanego bezpośrednio, w doświadczeniu percepcyjnym dzieła architekta znanego tylko pośrednio oraz w doświadczeniu percepcyjnym dzieła architekta nieznanego ani bezpośrednio, ani pośrednio, jedynie przez architekturę.

Doświadczenie dzieła architekta znanego bezpośrednio

Percepcja kaplicy polnej brata Klausa w Wachendorf pod Kolonią w doświadczeniu autorki zrosła się z praktyką bezpośrednich spotkań z architektem kaplicy. Spotkania te, oprócz słów i konkretnych wyjaśnień, przyniosły wymowę codziennej pracy i wyborów architekta. Ich rezultatem jest koncentrowanie uwagi na atmosferze architektury, o której Zumthor wielokrotnie mówił i o której napisał odrębną książkę¹². Swą postawą uczył on percepcji rzeczywistego środowiska/otoczenia, w którym przebywa człowiek, a swą uważnością przekonywał (zanim jeszcze sama estetyka somaestetyka – mowa tu o somaestetyce Shustermana – stała się popularna), że ciało człowieka stanowi czuły i skuteczny instrument poznawania i odczuwania rzeczywistości, trzeba tylko dopuścić je do głosu, a nie zagłuszać. Spotkanie z Zumthorem nastraja spotkanie z jego dziełem, przede wszystkim dając niemal pewność, że niczym nie da się zastąpić osobistego praktykowania doświadczenia percepcyjnego, odpowiednio długotrwałego i skupionego.

¹¹ *Ibidem*, s. 326. Tłum. moje – B.S.

¹² P. Zumthor, *Atmospheres. Architectural Environments. Surrounding Objects*, Basel–Boston–Berlin 2006.

Patrząc na wieżę kaplicy na tle rozległego pola ornego Ranf autorka przytrzymuje doświadczenie wymykania się formy budowli ze statycznego schematu, którym wyobrażnia chce nadbudować rzeczywisty widok. Myśl Zumthora o formie każe w tej chwili wstrzymać pracę intelektu i nawołuje: „Nie – teraz i tutaj masz uważnie patrzeć, a nie wyobrażać sobie...”. Rozmowy o formie były przez Zumthora zwykle ucinane, gdyż ta kojarzyła się mu ze sztucznym konceptem intelektu, konstruowanym *a priori* bez odniesień do konkretnego miejsca, człowieka we wnętrzu, widoków budowli z indywidualnych punktów widzenia danej osoby. Na świeżo zaoranym polu w jesienny, pogodny dzień autorka obchodzi wieżę z różnych stron i widzi jej zmieniającą się grubość: raz wieża ma trzy ściany, raz dwie, rozświetlone lub zacienione o barwie ciemnej ochry. Obchodząc kaplicę, trudno uchwycić jej jednoznaczny kształt, choć wciąż góruje nad swym otoczeniem dla którego stanowi centrum. W percepcji nabiera jednak miękkiej organiczności i dynamiki – jest dziełem ludzi, perspektywy, czasu, ziemi, swego krajobrazu.

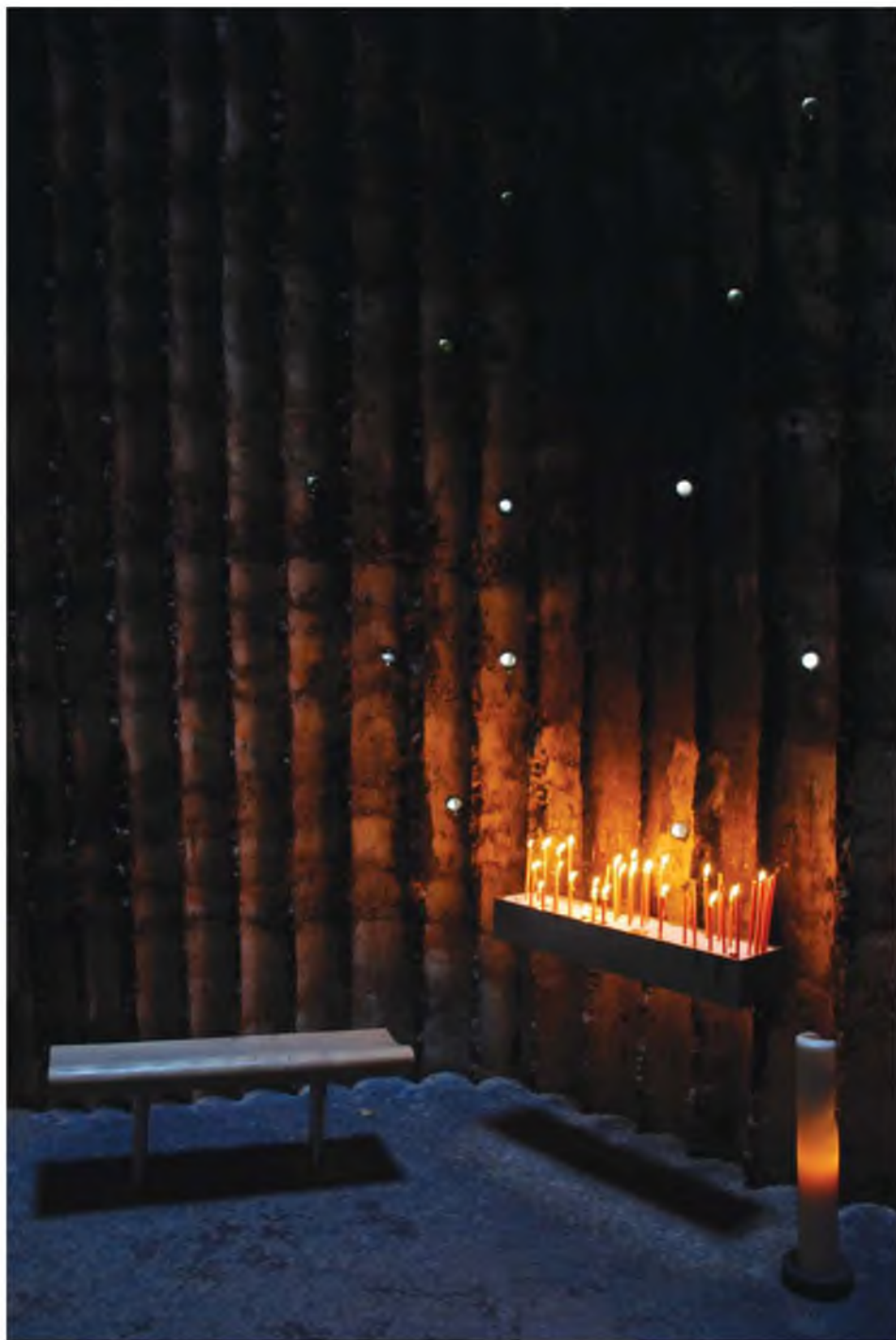
Człowiek percypujący kaplicę może usiąść na ławie od południowej strony. Przytulenie do rozgrzanej słońcem ściany pozwala fizycznie poczuć skórę architektonicznego ciała, wystawionego na pejzaż, który ścieli się przed oczami patrzącej osoby. Współbrzmienie z pejzażem jednoczy człowieka z wieżą i współtworzy dialog z jej architektem (il. 1, 2).



Il. 1. Kaplica brata Klausa. Fot. B. Stec.



Il. 2. Kaplica brata Klausa. Fot. B. Stec.



Il. 3. Kaplica brata Klausa. Fot. B. Stec.

We wnętrzu dialog z architektem nabiera dramatyczności. Peter Zumthor często mówił o ciele architektury, nie traktując tego określenia jak metafory. Architektura ma fizyczne ciało, bo służy życiu. Ciało kaplicy to fizyczna materia, której kształt szczelnie otacza człowieka, zanurzonego w jej wnętrzu. Jest w tym ciele ziemia, światło, woda ukształtowane tak, aby chronić konkretne życie. Rodzi się wrażenie bycia w środku własnego ciała, w którym odbywa się alchemia procesów życiowych. Świętość brata Klausa jawi się w tym wnętrzu jako świętość zrośnięta z ciałem człowieka, którego ciepło podtrzymuje i spala jednocześnie dla jedności ze świętością Boga, swego źródła. Może dlatego człowiek w tym intymnym wnętrzu zwykle chce być sam. Wtedy może łatwiej dostrzec brązowe koło o sześciu promieniach, zawieszone w przestrzeni wnętrza na wysięgniku. Architekt w tym znaku nadaje imię swemu dziełu – jest to kaplica brata Klausa z Flüe, żyjącego w XV wieku patrona Szwajcarii, mistyka, kontemplującego tajemnicę Trójcy Świętej i Stworzonego Świata w znaku sześciopromiennego koła¹³ (il. 3).

Doświadczenie dzieła architekta znanego pośrednio

W doświadczeniu architektury Muzeum Hiroshige Ando w Bato autorka dialoguje z myślami Kengo Kuma, zapisanymi w jego publikacjach i wypowiedzianymi na seminarium w Krakowie¹⁴. W położonej peryferyjnie miejscowości Bato muzeum jawi się w zamknięciu ulicy jako niska, drewniana struktura, przypominająca wiejski płot – odgródzenie parkingu od lasu, ciągnącego się za nim pod górę. Z perspektywy ulicy skromność muzeum zdumiewa. Na myśl przychodzą słowa Kuma:

Niemiecki architekt Bruno Taut zauważył, że japońska architektura jest architekturą wzajemnej relacji, nie formy. Twierdził też że europejska architektura była – przeciwnie – architekturą formy i że europejscy architekci, włączając tu Le Corbusiera, to formalisci. Zmuszony uciekać z Niemiec w 1933 roku, kiedy naziści doszli do władzy, Taut podróżował koleją syberyjską, po czym wsiadł na statek, by przebyć Morze Japońskie i dotarł 4 maja – w swoje urodziny – do Tsuruga, skąd japońscy architekci zabrali go do Katsura Detached Palace w Kyoto. Taut, który nie był przygotowany na taką wizytę, zatrzymał się naprzeciw płotu (w rodzaju *Katsura – gaki*) i jego oczy napełniły się łzami. [...].

Taut napisał wkrótce książkę zatytułowaną *The Rediscovery of Japanese Beauty* (1939), w której wiele stron poświęcił pałacowi. Tłumaczył, że z punktu widzenia formalizmu europejskiego budynek Katsury nie jest niczym więcej, jak lichą stodolą. Faktem jest, że kiedy Le Corbusier odwiedził pałac w 1955 roku, rzucił jedynie komentarz „ma zbyt wiele

¹³ Zob. B. Stec, *Piękno jako oblicze świętości w kaplicy brata Klausa Petera Zumthora / Beauty As a Countenance of Holiness In Peter Zumthor's Bruder Klaus Field Chapel*, „Architecturae et Artibus” 2017, nr 31 (1).

¹⁴ Mowa o książkach: K. Kuma, *Materials, Structures, Details*, Basel–Berlin–Boston 2004, *idem*, K. Frampton, *Kengo Kuma Complete Works*, London 2012. Na temat seminarium, które odbyło się w Muzeum Manggha 29–30 listopada 2004 r., zob.: K. Kuma, *Architektura w charakterze miejsca stanie się normą XXI wieku*, w: *Kierunki. Nowa architektura w Japonii i Polsce*, red. M. Poprawska, M.A. Urbańska, Kraków 2005.

linii” – jego reakcja była więc zupełnie odmienna od reakcji Tauta. To, co Taut odkrył na przeciw plotu Katsury, to była „relacja”, jakiej nigdy wcześniej nie widział. Plot zrobiono z bambusów, ale bambusy nie były oderwane od ziemi. Przeciwnie, lodygi, wciąż zakorzenione w ziemi, wygięto i spleciono na kształt plotu. Taut nigdy wcześniej nie widział takiej rzeczy: architektonicznej, a jednocześnie naturalnej, naturalnej, a jednocześnie sztucznej¹⁵.

Kuma wielokrotnie pisał o harmonii między architekturą a naturą jej otoczenia, o swym umiłowaniu konkretnej przyrody rozmaitych regionów Japonii, o szczególnym ulubieniu drewna, które tak łatwo poddaje się obróbce, stanowiąc wdzięczny materiał budowlany. Pisał o tym, jak od rzemieślników uczył się obróbki surowców, podczas której stawały się one materiałami budowlanymi; o tym, że im bliżej dany element budowli ciała człowieka, tym bardziej powinien przyjąć jego skalę – filigranową wobec skali budynku. W Muzeum w Bato drewno konstrukcji i żywe drewno lasu stanowią harmonijny związek. Drewniane pręty można objąć dłonią; mają one patynę czasu, piętnastoletnią dziś szarość i kruchą powierzchnię wysuszonej bibułki.

Uwaga autorki jest prowadzona przez myśli, które Kuma uprzejmie zapisuje w rozmaitych tekstach i wielokrotnie ilustruje rysunkami technicznymi, by wyjaśnić ich celowość w budowaniu konkretnej atmosfery wnętrza.

W lekkiej, ażurowej architekturze muzeum w Bato przestrzeń traci swe realne kształty w obecności światła przesiewanego przez siatki i odbijanego od szyb. Światło powiększa przestrzeń wnętrza, a jednocześnie ją zagęszcza, dynamizuje i zniekształca. We wnętrzu *foyer* aktualna pogoda jest bardziej wyrazista niż na zewnątrz: bezpośrednie światło słoneczne sprawia, że człowiek zanurza się w atmosferze deszczu światła i cienia, o której Kuma pisał, przywołując ulubiony przez siebie drzeworyt Hiroshigeo *Ulewa na moście Ohashi* z serii *Sto słynnych widoków Edo*. Kuma pisze:

W dziełach Hiroshigeo człowiek nie jest przeciwieństwem natury. Były raczej nakładają się i mieszają. Miałem nadzieję wyrazić istnienie tych warstw, widocznych w jego pracach, przez zastosowanie drewnianych struktur siatek, ażurów¹⁶.

W zadaszonym przejściu / potężnej bramie, umieszczonej bliżej jednego końca muzeum, człowiek może sobie przypomnieć wyjaśnienie Kuma na temat japońskiej niechęci do symetrii, tak lubianej w tradycji grecko-rzymskiej. Autorka patrzy z przejścia w stronę galerii i sklepika, prześwietlonego strugami światła, padającymi przez ażurowy dach i ściany, a potem w przeciwną stronę, do zacienionego wnętrza kawiarni, w której nagle światło dnia łączy się z ciepłym światłem lamp. W jednym z tekstów, zawartych w książce *Qu'est-ce que la lumière pour des architectes?*¹⁷, Kuma udzielił odpowiedzi na rodzące się w tym momencie pytanie, dlaczego jest to właśnie tak zaprojektowane:

¹⁵ K. Kuma, K. Frampton, *op. cit.*, s. 8. Tłum. moje – B.S.

¹⁶ K. Kuma, *Architektura w charakterze miejsca stanowiąc normę XXI wieku*, *op. cit.*, s. 167.

¹⁷ *Qu'est-ce que la lumière pour des architectes?*, red. A. Dubet, Paris 2013.

Wizualizuję światło nawet przed decydowaniem o materii w projekcie. Ta wizja służy mi za linie kierunkowe: wybór planów, przekroju, formy okien jest, między innymi, jej wynikiem. W tym celu biorę pod uwagę tak światło naturalne, jak i sztuczne.

Światło stanowi *interface* między człowiekiem a architekturą. Nie może istnieć idea architektury bez światła.

Nie do pomysłenia jest też dla mnie oddzielenie naturalnego światła od sztucznego. Rodzaj nie ma znaczenia dla ludzkiego ciała¹⁸.

W polskiej publikacji znaleźć można dygresję Kuma na temat podobieństwa jego muzeum w Bato do architektury Franka Lloyd Wrighta. Kuma pisze:

Podobnie jak malarstwo van Gogha zostało zainspirowane *ukiyo-e*, tak architektura Wrighta dostała się pod wpływy japońskie. Ale owo oddziaływanie na nim się nie zakończyło. Europejscy architekci byli zdumieni, gdy zobaczyli tę pracę Wrighta opublikowaną w 1910 roku. [...] Awangardowi architekci XX wieku byli pod wielkim wpływem dzieł Wrighta, których korzenie tkwiły w Japonii. Wymiana między Japonią, Ameryką i Europą zmieniła świat. [...] Historia zatoczyła koło i teraz ja zbudowałem projekt w Bato, porównywany z pracami Wrighta. Historia porusza się w dynamicznym cyklu reinkarnacji. Kończąc, czuję szczerze, że źródłem tej dynamiki jest wymiana kulturalna – spotkanie człowieka z drugim człowiekiem¹⁹.

W *foyer*, w tylnej części muzeum od strony zalesionej góry i dziedzińca wysypanego żwirem, można zasiąść przed przeszkloną ścianą na metalowej ławie z oparciem i poduszką na siedzeniu. Wypolerowany ciemno-szary kamień ashino na posadzce odbija światło i emanuje gładkością, a żwir na dziedzińcu, choć ma odcień podobny, rozmienia go na niezliczone cząstki plamek (il. 4–6).

Doświadczenie dzieła architekta nieznanego

W doświadczeniu architektury Fundacji Joana Miró w Barcelonie, której autorem jest Josep Lluís Sert López, autorka dialoguje z katalońskim architektem jedynie przez medium jego architektury. W przestrzeni muzeum dialog człowieka z architekturą zostaje wzbogacony przez dialog architektury ze sztuką, kryjący w sobie rozmowę między przyjaciółmi: Joanem Miró i Josepem Lluísem Sertem.

Człowieka percypującego muzeum zagarnia, prowadzi, oprowadza, zatrzymując przy tym światło słoneczne, wnikające do poszczególnych wnętrz i modyfikowane w nich dzięki architekturze w misterny sposób. Oto wewnętrzny dziedziniec, dostarczający odbite światło *lume di lume*²⁰ do wnętrz ekspozycyjnych. Oto głębokie wnętrze, którego głębia jest wydobyta światłem. Oto wnętrze ekspozycyjne ze ścianą lekko zakrzywioną w górnej partii, po której ślizga się z góry w dół, sączące się z ledwo widocznego źródła, światło boczne,

¹⁸ *Ibidem*, s. 119. Tłum. moje – B.S.

¹⁹ K. Kuma, *Architektura w charakterze miejsca stanowiącym normę XXI wieku*, op. cit., s. 171.

²⁰ Zob. B. Stec, *O świetle we wnętrzu*, op. cit.



Il. 4. Muzeum Hiroshige Ando w Bato. Fot. – B. Stec.



Il. 5. Muzeum Hiroshige Ando w Bato. Fot. – B. Stec.



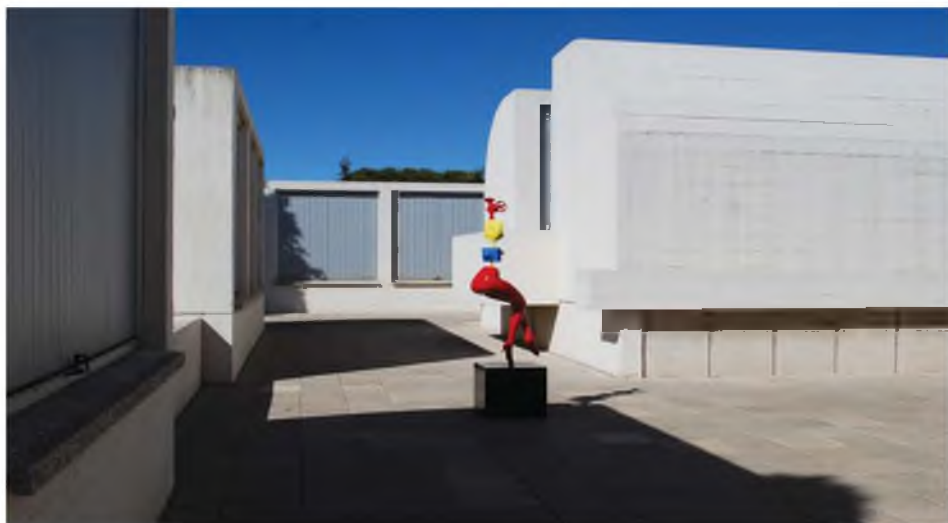
Il. 6. Muzeum Hiroshige Ando w Bato. Fot. – B. Stec.

dynamiczne. Oto wnętrze tarasu pod kopułą nieba, teraz otwarte, a dzień wcześniej zamknięte ze względu na chłód. Czy to akt umocnienia związku architektury ze swym miejscem, klimatem, realnym czasem? Czy w zamyśle architekta na tym tarasie miała powstać miniatura miasteczka sztuki, otwartego na niebo, słońce, wiatr, górującego na parkowym wzgórzu Montjuïc niczym oblok? Czy był to tylko miły gest w stronę użytkownika w związku z konsekwencją zastosowanych w muzeum narzędzi zarządzania światłem i odprowadzania wody z dachu? Praktyczność wprowadzonych rozwiązań łączy się z ich poetyką. Las brył doświetlających wnętrza poniżej i betonowe rynny tworzą biały pejzaż. Lunety mają wygięty kształt peryskopu i łapią jedynie światło boczne, podobnie, jak prostopadłościennne skrzynie – łapacze światła. Pionowe otwory peryskopowych lunet wprowadzają światło boczne do swych kanałów, a z nich dalej – do odpowiednich wnętrz muzeum. Otwory te są skierowane w różne strony świata, wprowadzając do wnętrza w tym samym czasie światło zróżnicowane i zmieniające się z upływem czasu, w zależności od pory roku, dnia i pogody. Przy tym jest to światło oświetlające ścianę z przeciwnej strony niż kierunek jego padania: na przykład wschodnia ściana jest oświetlona światłem zachodnim, północna – światłem południowym. W ten sposób architekt uzyskał we wnętrzach ekspozycyjnych światło żywe, wciąż zmieniające swą intensywność i odcień barwny, nadające żywotność wystawianym w nich obrazom i rzeźbom Miró, które nigdy nie są oświetlone sterylnie i jednostajnie.

Biel odbija światło w pełni i potęguje jasność wnętrza. Na tarasie kolorowe rzeźby Miró odcinają się na białym tle ścian i kładą wyraźne cienie na posadzce. Tak intensywna gra cienia i światła w słoneczny dzień nie może być przypadkowa. Doświadczenie percepcyjne przekonuje, że *ensemble* muzeum stanowi prze-myślane przez autora instrumentarium światła słonecznego, w którym są wnętrza delikatnie próśzone światłem dynamicznym, wędrującym, wnętrza pełne słońca i ciepła, otwarte na niebo i wiatr, bryły o wyrazistej wypukłości i wklęsłości, ostro rysujące w bezchmurny dzień kontrasty cienia i światła. Rozgrywający się w muzeum dialog architektury i sztuki sprawia, że osoby Seta Lópeza i Miró wciągają do własnej rozmowy, w której temat użycia światła słonecznego do eksponowania dzieł sztuki jest wyraźnie zaznaczonym wątkiem. Z dialogu, wątpliwości, pytań bez odpowiedzi rodzi się radosne doświadczenie odkrywania, a nawet więcej – współtworzenia percypowanej architektury (il. 7–9).

Podsumowanie

Snute tu rozważania prowadzą do przekonania, że dialog z architekturą wzbogaca jej doświadczenie percepcyjne, a znajomość architekta percypowanego dzieła zwiększa uważność percepcji, stymuluje ją i nadaje konkretny kierunek. Wiąże się to z aktywnością myśli architekta. Myśl ta z jednej strony pomaga zauważyć



Il. 7. Fundacja Joana Miró. Fot. – B. Stec.



Il. 8. Fundacja Joana Miró. Fot. – B. Stec.



Il. 9. Fundacja Joana Miró. Fot. – B. Stec.

fizyczne właściwości dzieła, ślady procesu budowlanego, ideę architektoniczną, detale, ułatwia odczytanie jego symboliki, poddaje obrazy skojarzeń i odniesień. Z drugiej strony – myśl architekta nakłada się na spontaniczną percepcję, modyfikując niewerbalny odbiór ciała architektury. W tym sensie wymiana myśli z architektem poprzez medium jego dzieła wzbogaca percypującego człowieka o nowe doświadczenie, podobnie jak każde autentyczne spotkanie z drugą osobą. Jeśli jednak architektura komunikuje, nie inspirując wewnętrznego świata myśli, odczuć, wspomnień człowieka, można mówić raczej o monologu architektury. W dialogu człowiek odkrywa architekturę i równocześnie samego siebie.

Uważność, rodząca się w tym dialogu, zamienia doświadczenie percepcyjne w kontemplowanie architektury i może prowadzić człowieka do stanu, w którym odczuwa on radość odkrywania i pasji współtworzenia dzieła razem z rzeczywistym jego twórcą. Dialogowanie z architektem prowadzi więc do percepcji intensywniej i twórczej.

Badanie skłania więc do następujących wniosków: 1) dialog z architekturą, zawierający warstwę werbalną i niewerbalną, wzbogaca doświadczenie percepcyjne architektury: wyostrza uważność percepcji, przytrzymuje ją w czasie, wzmacnia odbiór oddziaływania architektury, zwłaszcza jej atmosfery, pomaga uświadomić/przytrzymać własne przeżywanie architektury, także zmysłowe i emocjonalne, ułatwia odczytanie idei, znaczenia, symboliki architektury; 2) dialog z architekturą jest w istocie dialogiem z osobą lub osobami: samym sobą, autorem architektury, ludźmi związanymi z jej historią; 3) sama architektura wchodzi w dialog z człowiekiem przede wszystkim dzięki swej atmosferze; 4) dialog ten rozwija ciekawość szerokiego kontekstu architektury; 5) dialog może prowadzić do zachwytu twórczością architekta; 6) dialog może być źródłem radości odkrywania architektury i pasji jej współtworzenia.

Marta A. Urbańska

dr inż. arch. IARP SARP, Wydział Architektury,
Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki

ARCHITEKTURA DIALOGU: W STRONĘ PRZESTRZENI PYTAŃ I ODPOWIEDZI

Streszczenie

Nurt filozofii dialogu, istotnego aspektu myśli dwudziestowiecznej (by wspomnieć tylko prace Martina Bubera, Emmanuela Levinasa czy Józefa Tischnera), znalazł wielu zwolenników, zapewne z uwagi na jego etyczny czy teologiczny charakter. Rozważanie relacji dwóch interlokutorów, spotkania z Innym lub Pytającego z Zapytanym jest, jak się zdaje, bardzo adekwatne do sytuacji nowej architektury, wpisywanej w istniejący kontekst. Inspirowany także koncepcją architektury dialogicznej (Jacek Dominiczak) niniejszy artykuł spróbuje przedstawić kilka przykładów polskiej architektury kontekstualnej, gdzie dialog ów nawiązano. Będą to obiekty tworzące przestrzeń dialogu – różne od ekstremów całkowitej mimikry (bezwarunkowej akceptacji) lub gwałtownej negacji, oba te bieguny (których przykłady, pod postacią światowych „architektonicznych reprezentantów”, także zostaną – dla kontrastu – wskazane) nie pozwalają bowiem na żaden dialog.

Słowa kluczowe: filozofia, architektura kontekstualna, przestrzeń dialogu

The architecture of dialogue: towards the space of questions and answers

Abstract

Philosophy of dialogue, an important strain of the 20th century thought (to mention but Martin Buber, Emmanuel Levinas or Józef Tischner) found many followers, probably due to its ethical or theological character. However, considerations of the dialogical relation, of encountering the Other or the relation of the Inquisitive with the Respondent (as proposed by Tischner), seem to be very adequate for the situation of any new architecture that is inscribed into the extant context. Being also inspired by the concept of dialogical architecture (Jacek Dominiczak), the author aims

at presenting a few examples of contextual architecture from Poland where a true dialogue took place. Such structures create the space of a dialogue indeed – different from the extremities of violent negation or total mimicry (unconditional acceptance). In the author's opinion, those two poles (whose global 'architectural representatives' will also be mentioned, for the sake of contrast) do not allow for any dialogue.

Key words: philosophy, contextual architecture, space of a dialogue

Wprowadzenie: architektura dialogiczna a architektura dialogu

Idea architektury nowej – wpisanej w kontekst – jako dialogu nowości z zastanym otoczeniem, wydaje się oczywista, tak oczywista, że stanowi wręcz nie tyle metaforę, co ewidentną alegorię. Tym bardziej, iż nie jest to figura nowa; od szeregu lat koncepcję „architektury dialogicznej” rozwija w Polsce architekt Jacek Dominiczak, pracujący w Gdańsku wykładowca akademicki i praktyk – w swej pracowni Diaade¹, na tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, a także w ramach autorskiej koncepcji Kodu Tożsamości Lokalnej². Dominiczak, formułując w obszernej antologii *Co to jest architektura? / What is architecture?*, definicję architektury dialogicznej, odniósł ją do idei spotkania (według Emanuela Levinasa: spotkania z Obcym, Innym):

[...] trzeba najpierw sprecyzować pojęcie spotkania, by zdać sobie sprawę, jak zmienia się [...] architektura. Filozofia Martina Bubera i Emanuela Levinasa wiąże spotkanie z dialogiem – dialog zaś z etyką. Spotkanie dokonuje się w dialogu, który nie jest jedynie rozmową, niezobowiązującą wymianą poglądów i stanowisk, ale jest etyczną relacją współodpowiedzialności wobec Drugiego, który ma prawo powiedzieć mi: »nie możesz zrobić tego, co jest przeciw mnie«. Nie jest więc dialogiczną relacją »nawiązanie przez kontrast«, tak charakterystyczne dla egzystencjalnej architektury modernizmu – brak w nim bowiem owej zdolności-do-dania-odpowiedzi³.

Tym niemniej, zgadzając się poniekąd z ostatnim stwierdzeniem (o czym będzie jeszcze mowa), autorka prezentowanego eseju, sprowokowana bardzo interesującym hasłem niniejszego tomu, postanowiła sięgnąć do źródeł – czyli do samej filozofii dialogu i odnieść ją do kilku casusów architektury. Dlatego też w dalszej części mowa będzie nie tyle o „architekturze dialogicznej”, autorskim koncepcie Dominiczaka, interpretującym projektowo myśli filozofów pierwszej połowy XX wieku, lecz o architekturze dialogu w nieco innym, może szerszym aspekcie.

¹ Zob. <http://www.diaade.org/o-diaade> [dostęp: 5.03.2018].

² Por. J. Dominiczak, *Miasto Dialogiczne i inne teksty rozproszone*, Wydział Architektury i Wzornictwa, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, Gdańsk 2016, <https://pbn.nauka.gov.pl/sedno-webapp/getFile/26840> [dostęp: 5.03.2018].

³ J. Dominiczak, *Dotyk i pieszczota; subtelne terytoria architektury dialogicznej*, w: *Co to jest architektura? / What is architecture?*, t. 2, red. A. Budak, współpraca redakcyjna i przekład M.A. Urbańska, Manggha, Kraków 2008, s. 75. Antologia podsumowuje cykl niezwykle popularnych otwartych wykładów pod tym samym tytułem,

Bardzo krótka rekapitulacja *Filozofii dramatu* w odniesieniu do architektury

Autorka uważa, że najtrafniejsze jest odniesienie pojęcia dialogu do architektury, oparte na polskiej filozofii dialogu⁴ według Józefa Tischnera, zwłaszcza tej zawartej w *Filozofii dramatu*⁵. We wprowadzeniu do tego dzieła Tischner używa odniesień, rzec by można, architektonicznych; za klasykami fenomenologii, Husserlem i Heideggerem, mówi więc o „budowaniu”:

Znaczy to, że Husserl i Heidegger budują scenę. Sposób budowy i kształt budowli są różne; ale jedno jest wspólne: scena nie może być sceną wyłącznie dla mnie, ale musi być też sceną dla innych. [...] gdyby bowiem nie było sceny, nie byłoby *gdzie* miejsca spotkania⁶.

Tischner pisze też o „czasie dramatycznym”, zawieszonym między pytaniem a odpowiedzią⁷. W odniesieniu do architektury możemy transponować to pojęcie na „czasoprzestrzeń dramatyczną”, czyli właśnie na scenę, gdzie rozgrywa się dialog, z uwagi na długotrwałe istnienie architektury. I dalej: filozof stwierdza, że związek pytającego z zapytanym to związek dialogiczny⁸. Narzuca się tu uwaga, że za pytającego uznać możemy istniejącą architekturę, czyli środowisko/kontekst, zaś za zapytanego – architekturę nową. Potwierdza taką interpretację nasz uzus, praktyka projektowa, gdzie mówimy wprost o „odpowiedzi projektowej” czy „odpowiedzi/rozwiązaniu zadania”. W tym ujęciu filozof potwierdzałby pewną wyższość architektury już istniejącej nad nową, jej potencjalnie dominującą pozycję. Jednak – ma przy tym istotne zastrzeżenie:

Stąd też miejsce pytającego jest uprzywilejowane. Pytający stoi wyżej, niż zapytany. [...] Jego pozycja jest silniejsza. [...] Trzeba jednak podkreślić, że pytający jest w oczach zapytanego wartością ambiwalentną. [...] Aby odpowiedzieć, trzeba pokonać siebie. A nawet jeszcze wcześniej, trzeba pokonać siebie, by w ogóle usłyszeć⁹.

To stwierdzenie idealnie opisuje architekturę kontekstualną, która „pokonuje siebie”, by dostosować się do pytania zadanego przez warunki zewnętrzne, a nie jedynie do pytań postawionych przez swoje immanentne uwarunkowania funkcji, programu, kosztu, preferencji estetycznych inwestora etc. Oczywiście

⁴ Warto tu zauważyć, że twórca filozofii dialogu, Martin (Mordechaj) Buber, urodzony w Wiedniu, spędził kilkanaście lat dzieciństwa u dziadków we Lwowie, w kręgu zasymilowanych posesjonatów, uważających się za Polaków wyznania mojżeszowego. Buber uczęszczał do lwowskiego gimnazjum i swe pierwsze publikacje popchnął po polsku; por. M. Zank, Z. Braiterman, *Martin Buber* [headword], w: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2014 Edition), red. E.N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/buber> [dostęp: 8.03.2018].

⁵ J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Editions du Dialogue, Societe d'Editions Internationales, Paris 1990.

⁶ *Ibidem*, s. 17. Wyróżnienie w oryginale.

⁷ *Ibidem*, s. 80.

⁸ *Ibidem*, s. 73.

⁹ *Ibidem*, s. 81.

istnieją nieskończenie liczne warianty architektury dialogu z kontekstem, mniej lub bardziej subtelnie odnoszące się do sytuacji zastanej – tak jak istnieją mniej lub bardziej grzeczni czy interesujący napotkani rozmówcy.

Ekstrema dialogu (braku dialogu): mimikra i negacja

Niemożliwe jest chyba opisanie wszystkich wspomnianych wariantów czy gradacji reakcji na kontekst. Najłatwiej jest ustalić ekstrema, bieguny, pomiędzy którymi rozpięte może być kontinuum dialogu architektury zastanej i nowej.

Zacznijmy od postawy całkowicie biernej – mimikry, czyli imitacji. Bardzo trafnie ujął rzecz prof. Krzysztof Ingarden, nazywając efekt tej postawy „symulakrą”; w eseju na temat postawy kontekstualnej w architekturze pisał:

Forma nowo tworzonego obiektu, o nowej funkcji, jest radykalnie narzucona na zasadzie ikonicznej analogii, kopii [...]. Rezultatem takiego działania może być tworzenie współczesnych replik układów, które historycznie miały swoje uzasadnienie, jednak nie odpowiadają współczesnemu stanowi nauki i techniki budowlanej, ani funkcjom, które z historycznymi mogą nie mieć nic wspólnego. W najgorszym jednak przypadku [...] – będą to puste, pozbawione autentycznych cech wartościowych symulacje obiektów rzeczywistych – „symulakry”, w znaczeniu proponowanym przez Jeana Baudrillarda – jako kopia znaku, pozbawiona własnego znaczenia¹⁰.

Przykładem takiej symulakry może być choćby rekonstrukcja pałacu Xian Tang Paradise w Chinach, w postaci makiety założenia z XII wieku, wykonanej w skali 1:1. Jak pisze autorytet konserwacji architektury, prof. Andrzej Kadłuczka:

Archaiczne formy wzniesione z żelbetu i stali kryją w sobie funkcje wielkiego, nowoczesnego centrum kultury wyposażonego w najnowsze technologie [...]. Do 2010 roku Daming Palace z centralną budowlą Lotus Paradise cesarza Sui Wendi, jak i seria podobnych założeń rezydencjonalnych w prowincji Shaanxi, wzniesione zostały (*restytuowane*) od podstaw [...]. Dziś wszystkie te budowle znajdują się na liście czołowych zabytków architektonicznych starożytnych Chin i są pokazywane milionom turystów jako cenne dziedzictwo kulturowe epoki cesarskiej¹¹.

Przekładając rzecz na terminologię dialogu, nazwalibyśmy tę postawę fałsyfikatem, zniekształconym echem wypowiedzi czy pytania interlokutora, a nie własną odpowiedzią.

¹⁰ K. Ingarden, *Contextual Architecture: between Mimesis and Abstraction. Project of the Małopolska Garden of the Arts*, w: *Culture of the City*, red. E. Przesmycka, E. Trocka-Leszczyńska, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2012, s. 319–331; tu cytuję z polskiej wersji *Architektura kontekstu: między mimesis a abstrahowaniem. Projekt Małopolskiego Ogrodu Sztuki* – oryginał udostępniony dzięki uprzejmości Autora, prof. Ingardena.

¹¹ A. Kadłuczka, Wstęp, w: *eadem, Ochrona zabytków architektury. Rozwój doktryn i teorii*, wyd. II przejrane i poprawione, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków, w druku, s. 15.

Należy teraz odnieść się do drugiego ekstremum dialogu czy raczej – braku dialogu. Jak wspomniano we wstępie, należy w zasadzie zgodzić się z Jackiem Dominiczakiem, gdy pisze on o architekturze modernizmu (a przynajmniej tzw. heroicznego i brutalnego modernizmu), uznając, że gwałtowny kontrast nie pozwala na dialog. Jednak modernizm to nie jedyny nurt negujący dialog z kontekstem. Aż nadto liczne tego przykłady pokutują wszędzie tam, gdzie istniała architektura oficjalnie promowana, a zwłaszcza monumentalna architektura totalitarna, np. w Rumunii; przykładem największy budynek w Europie, niegdyś Pałac Ludowy, obecnie Pałac Parlamentu w Bukareszcie (il. 1). Dla jego realizacji, od 1977 r., wysiedlono *circa* 40 tys. mieszkańców z obszaru 7 km² historycznego centrum miasta. Główną architekt nadal nieukończonego giganta (2,5 mln m³!) była Anca Petrescu¹².



Il. 1. Casa Poporului – Pałac Parlamentu w Bukareszcie, arch. Aina Petrescu, 1977–2018. Źródło: Wikimedia Commons.

Według komentatorów dzieła Józefa Tischnera „Nie tylko jednak dobro, ale także prawda i piękno pozostają w dramatycznym napięciu: pierwsza z kłamstwem i iluzją, drugie z brzydotą; dlatego jest możliwe błędzenie zarówno w horyzontcie dobra i prawdy, jak i piękna”¹³. Ten cytat idealnie podsumowuje sytuację

¹² D. Petrescu, *The People's House, or The Voluptuous Violence of An Architectural Paradox*, w: N. Leach, *Architecture and Revolution: Contemporary Perspectives on Central and Eastern Europe*, Routledge, London 1999, s. 188.

¹³ Tischner Józef [hasło], w: *Encyklopedia PWN online*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Tischner-Jozef;3987493.html> [dostęp: 27.02.2018].

negacji. Uniemożliwia ona cywilizowaną relację nowej architektury z zastanym kontekstem „w horyzoncie piękna”, przez jego dominację. Ujmując rzecz w kategoriach dialogu: obiekty takiej architektury stanowią całkowite zaprzeczenie spotkania, z którego profitują obie strony, a to przez krzyk czy wręcz fizyczny atak (jak w stolicy Rumunii), jakie pojawiają się zamiast odpowiedzi na pytanie zadane przez kontekst.

Pomiędzy ekstremami: architektura tła

Choć, jak wspomniano, niemożliwe jest precyzyjne sklasyfikowanie pełnego spektrum możliwości architektury dialogu, autorka podejmowała już próby opisu nowej architektury pod względem jej dyskretnej reakcji na kontekst¹⁴. Ponadto, w tym samym nurcie poszukiwań, była inicjatorką i kuratorką wystawy „Architektura polska dzisiaj”, prezentowanej w 2017 roku w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, stanowiącej kontynuację myśli zainicjowanej w artykule¹⁵. Wystawa, zorganizowana w 140-lecie Stowarzyszenia Architektów Polskich, prezentowała ponad dwadzieścia realizacji z ostatnich lat, wśród których znalazły się nagradzane i, co bardzo ważne, cieszące się uznaniem tak użytkowników, jak i publiczności obiekty i założenia: nowe Muzeum Śląskie w Katowicach, Muzeum Katyńskie w Warszawie, Centrum Przelomy w Szczecinie. Wszystkie one idealnie konweniowały z kontekstem, przenosząc go zarazem, właśnie przez dialog, na wyższy poziom kultury. Tak jak choćby architektura mieszkaniowa i usługowa autorstwa Jacka Lenarta i Studia a4 w Stargardzie (tzw. Galeria Starówka, restytucja zniszczonego wojną średnowiecznego kwartału miejskiego) oraz krakowskie przykłady realizacji Biura Projektów Lewicki i Łatak czy biura F2 Studio (Katarzyna Banasik-Petri). Kluczem była tu powściągliwość ekspresji nowej architektury, jej stonowanie, ukłon wobec kontekstu. W odniesieniu do motto wystawy, zaczerpniętego z wypowiedzi znakomitego architekta i powojennego modernisty Henryka Buszko, nazwano prezentowane realizacje „architekturą tła”¹⁶. Określić by je zatem można, odwołując się do terminologii Tischnerowskiej filozofii dialogu, pełnymi respektu przykładami „pokonania siebie”.

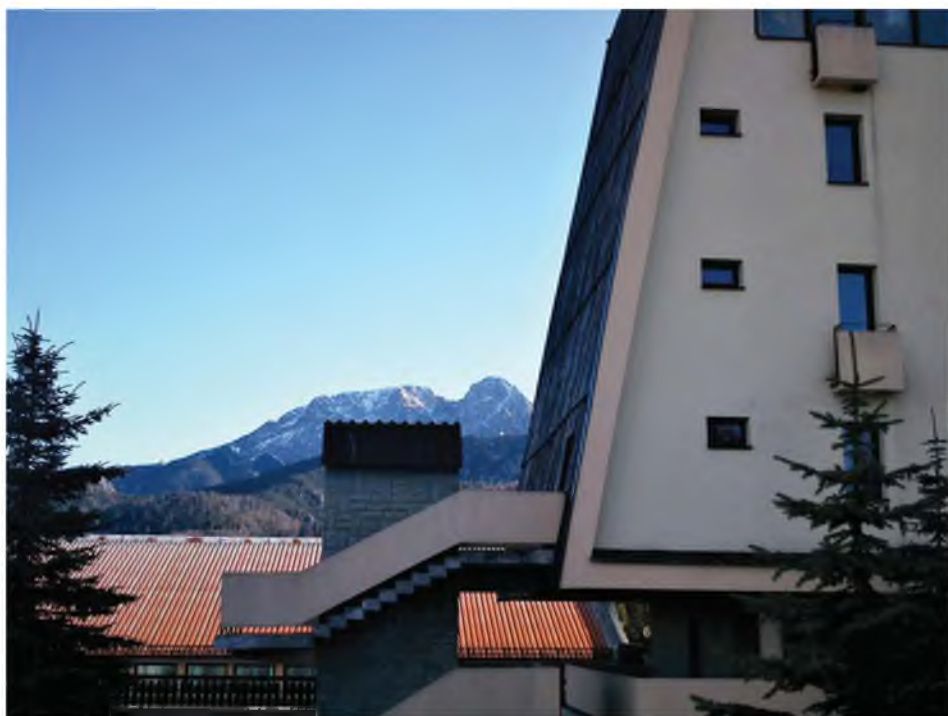
¹⁴ M.A. Urbańska, *Eksperyment powściągliwości w brytyjskiej i polskiej architekturze najnowszej*, w: *Architektura Eksperymentalna*, red. K. Banasik-Petri, „Państwo i Społeczeństwo” 2017, nr 1, s. 115–124.

¹⁵ *Wernisaż wystawy „Architektura polska dzisiaj”*, SARP – Stowarzyszenie Architektów Polskich Oddział Kraków, http://www.sarp.krakow.pl/wystawy,881,Wernisaz_wystawy_Architektura_polska_dzisiaj.html [dostęp: 5.03.2018].

¹⁶ „*Miasto ma sens wtedy, kiedy jest wypełnione życiem*”. Henryk Buszko w rozmowie z Anną Dudzińską i Dariuszem Kortko, „Magazyn Katowice”, 21.02.2014 [dodatek do „Gazety Wyborczej” online], http://katowice.wyborcza.pl/katowice/1,35055,15499814,Henryk_Buszko_Miasto_ma_sens_wtedy_kiedy_jest_wypelnione.html [dostęp: 7.05.2017].

Nieco dalej na skali: ekspresyjny dialog

Kolejnym przykładem w skali dialogu jest architektura o nieco większej ekspresji, lecz także, w pewnym sensie, stonowana. Nie tyle formą i skalą, ile przestrzenią – położoną w krajobrazie, założoną w obszernym kontekście. Taka architektura mówi/odpowiada na pytania otoczenia nieco śmielej niż tylko szeptem czy dyskretnym *timbre* głosu. Mając więcej przestrzeni i ciszy wokół siebie czy też dłuższe interludia „czasu dramatycznego”, nie zakłóca kontekstu, lecz go akcentuje, jak dobrze skomponowany utwór o silnej, skontrastowanej dynamice. Niczym dobitna, trafna wypowiedź, zrównoważona dłuższą ciszą – dla zachowania harmonii wspomnianej „czasoprzestrzeni dramatu”. Spośród wielu takich przykładów dialogu architektury, warto wspomnieć dwa, obydwa polskie, lecz dość odległe w czasie i obydwa zlokalizowane w bardzo spektakularnych, lecz zarazem różnych lokalizacjach.



Il. 2. Dom Wczasowy PKP (obecnie Natura Tour) „Siwama”, Kościelisko, lata 1970–1980. Fot. M.A. Urbańska.

Pierwszy casus to obiekt o heroicznej skali, dawny dom wypoczynkowy PKP „Siwama” w Kościelisku (il. 2). Zlokalizowany na stoku, na hektarowej działce, z fenomenalnym widokiem na Tatry Zachodnie, zwłaszcza na Giewont i Czerwone Wierchy, zrealizowany został w latach 70. Ma skalę i konstrukcję brutalistyczną (ponad 200 miejsc, *foyer*, jadalnia), podkreśloną rytmem

horyzontalnych balkonów. Uskokowa, długa, 3–5-piętrowa bryła na ostatniej kondygnacji mieści też bar (dziś nieczynny, podobnie jak basen). Monumentalny, późny modernizm niegdyś luksusowego obiektu dla klasy pracującej, mimo nieusuwalnego ducha epoki gierkowskiej nadal imponuje jednak autorce śmiałością i, pomimo wszystko, pewną stosownością formy, niczym transatlantyk. Nieznany jest, niestety, architekt.

Drugim obiektem jest zrealizowany w 2016 roku kolejny oryginalny dom autorstwa Roberta Koniecznego – „Dom po drodze”, zlokalizowany na stromej skarpie w środkowym biegu potężnej rzeki (Wisły?), na działce o powierzchni ok. 0,75 ha. (il. 3). Jak pisze architekt:

Postanowiliśmy opakować funkcje ułożone przez klienta i połączyć porozrzucane po parceli elementy: wjazd, dom i przystań. Stąd pomysł wstęgi [...]. Najpierw od wjazdu biegnie jako droga, która potem zawija się – formuje stropy i ściany domu, opakowując wnętrza. Następnie wstęga rozwija się w formie szerokiej rampy łączącej wyniesiony salon z poziomem ogrodu. Dalej meandrując miękko, biegnie w stronę rzeki¹⁷.



Il. 3. „Dom po drodze”, Polska centralna, arch. Robert Konieczny, KWK Promes, 2008–2016. Fot. J. Syrek (dzięki uprzejmości architekta).

Dom – biały, abstrakcyjny i geometryczny – wyniesiony jest na szczyt działki, zgodnie z życzeniem inwestora. Wspomniana rampa (il. 4), idealnie wykonana, podobnie jak przeszklenia salonu i terenowa, dwukierunkowo nachylona ścieżka, sad i dalekie widoki na dolinę rzeki, tworzą intrygujące, piękne napięcia wizualne. Akcentują się nawzajem niczym w klasycznej willi Tugendhata w Brnie.

¹⁷ Opis autorski „Domu po drodze”, dzięki uprzejmości arch. Roberta Koniecznego.



Il. 4. „Dom po drodze”, Polska centralna, arch. Robert Konieczny, KWK Promes, 2008 – 2016. Fot. Olo Studio (dzięki uprzejmości architekta).

Podsumowanie

Konkluzja powyższych rozważań w świetle filozofii dialogu może być tylko jedna. Architektura dialogu z otoczeniem musi być etyczna, zrównoważona i dostosowana do sytuacji, aby w ogóle móc mówić o spotkaniu i wymianie idei interlokutorów, a nie, jak wspomniano, o ekstremach – falsyfikatach, imitacjach i gwałtownych negacjach. Zdaje się to być najzupełniej banalne, lecz między teorią a praktyką dialogu istnieje przepaść. Jak jednak wiadomo, nie jest to jedynie kwestia architektury – drastyczne napięcia, elementarny brak porozumienia w życiu publicznym czy społecznym są, niestety, codziennością. Tischner, przywołując Leibniza, pisał, że istniejemy jako „monady bez okien”¹⁸. Skoro zatem nasz dramat międzyludzki jest tak pełen napięcia, może należy go złagodzić właśnie architekturą? Mamy w kraju wiele przykładów coraz lepszej architektury, także tej publicznej, sytuującej się albo w pozycji dyskretniej, albo bardziej ekspresyjnej, lecz wciąż cywilizowanej wypowiedzi. Autorka niniejszego szkicu pozwala sobie postulować, by właśnie z taką architekturą było nam po drodze...

¹⁸ J. Tischner, *op. cit.*, s. 87.

Artur Jasiński

prof. nadzw. dr hab. inż. arch., Wydział Architektury i Sztuk Pięknych,
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

DIALOG RENZO PIANO Z LOUISEM KAHNEM: KIMBELL ART MUSEUM W FORT WORTH

Streszczenie

Budynek Kimbell Art Museum w Fort Worth w Teksasie został zaprojektowany w latach 1965–1970 przez Louisa Kahna. Uznaje się go za arcydzieło, w którym w wyjątkowy sposób udało się zespolić architekturę budynku muzealnego z umieszczoną w nim kolekcją dzieł sztuki. Spoiwem łączącym architekturę i zbiory sztuki jest światło. W 2013 roku obok budynku Kahna, na kształt jego lustrzanego odbicia, wzniesiono ogrodowy pawilon autorstwa Renzo Piano. Te dwie budowle prowadzą ze sobą fenomenalny dialog: architektura Kahna pełni tutaj rolę klasycznego standardu, linii melodycznej, wokół której Piano, niczym pianista jazzowy, buduje swoją lekką, swingującą frazę.

Słowa kluczowe: architektura muzeów, Renzo Piano, Louis Kahn

Renzo Piano and Louis Kahn dialogue: Kimbell Art Museum in Fort Worth

Abstract

Kimbell Art Museum Building in Fort Worth, Texas, has been designed by Louis Kahn in between 1965–1970. Since then this building is considered as a masterpiece, in which collection of art is perfectly joined with architecture by means of the light. In 2013, in front of Kahn building the new museum pavilion designed by Renzo Piano was erected. Those two structures conduct an outstanding dialog: Kahn architecture is playing the role of classical standard, and Piano, as if a jazz pianist, is playing around it his own slender, swinging phrase.

Key words: architecture of museum, Renzo Piano, Louis Kahn



Il. 1. Kimbell Art Museum widziane z lotu ptaka, po prawej budynek Louisa Kahna, po lewej na dole pawilon Renzo Piano. Źródło: <https://www.archdaily.com>.

Budynek Louisa Kahna

Widziane z polskiej perspektywy Fort Worth jawi się jako miasto odległe, wręcz prowincjonalne, jednak w skali amerykańskiej jego znaczenie wzrasta. Po pierwsze, Teksas, noszący dumną nazwę „The Lone Star State”, postrzegany jest tu jako źródło konserwatywnej, republikańskiej tradycji, po drugie, hodowla bydła, z której stan ten ongiś słynął, ustąpiła obecnie miejsca bardziej dochodowym interesom i wyrafinowanym technologiom, z przemysłem zbrojeniowym, lotniczym i kosmicznym na czele. W Fort Worth mieści się fabryka koncernu Lockheed-Martin, gdzie montowane są naddźwiękowe samoloty myśliwskie, a Teksas stanowi drugi – po Kalifornii – najbogatszy stan USA; mieszka tu druga co do wielkości liczba amerykańskich milionerów.

Jednym z nich był Kay Kimbell (1886–1964), przedsiębiorca, filantrop i kolekcjoner, który swój majątek zapisał fundacji, powierzając jej zarazem misję budowy muzeum swojego imienia. Wkrótce po śmierci Kimbella, jesienią 1964 roku, zarząd fundacji rozpoczął poszukiwania odpowiedniej działki. Wybór padł na ponad 4-hektarową parcelę położoną na obrzeżach Fort Worth, w bezpośrednim sąsiedztwie powstałego kilka lat wcześniej Amon Carter Museum of American Art. Nieruchomość należała do miasta, i stanowiła część parkowego założenia utworzonego wokół monumentalnego kompleksu wystawowo-konferencyjnego Will Rogers Center, zbudowanego w 1936 roku w stylu art déco,



Il. 2. Kimbell Art Museum, proj. Louis Kahn, 1972. Fot. – A.J.



Il. 3. Portyk i porośnięty mirtom plac przed wejściem do Kimbell Art Museum, w głębi widoczna wieża Will Rogers Center. Fot. A. Jasiński.

bardzo popularnym wówczas w Stanach Zjednoczonych. Władze miasta zgodziły się na nieodpłatne wydzierżawienie terenu pod działalność muzeum – postanowiono jedynie warunek aby, ze względu na ochronę widoku panoramy centrum miasta z placu przed Amon Carter Museum, wysokość nowego gmachu nie przekroczyła 40 stóp (ok. 12 m)¹.

Misja opracowania programu i wyboru architekta powierzona została Richardowi Fargo Brown, nowo mianowanemu dyrektorowi muzeum. Wskazał on pięciu odpowiednich – jego zdaniem – kandydatów. Byli to: Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Louis Kahn, Max Abramowitz i Pier Luigi Nervi. Dwa lata później, po serii spotkań z architektami oraz dyskusji w łonie zarządu fundacji, projekt muzeum sędowano na Louisa Kahna, a do współpracy przydzielono mu lokalnego architekta, Prestona M. Gerena.

Kahn znajdował się wówczas u szczytu kariery. Nie budował zbyt wiele, lecz jego projekty – nawet te niezrealizowane – cieszyły się uznaniem i wywierały znaczący wpływ na architekturę amerykańską. Jego twórczości poświęcono specjalną wystawę monograficzną, zorganizowaną w 1960 roku w sławnym Museum of Modern Art (MOMA) w Nowym Jorku. Pierwszym zrealizowanym dziełem Kahna była Galeria Sztuki Uniwersytetu w Yale (1951–1953), kolejne znane projekty, będące wówczas w trakcie realizacji, to budynek badań medycznych Richards Medical Center na Uniwersytecie Pensylwanii i Instytut Salka w La Jolla. Architekturę Kahna cechowała rzeźbiarska forma, najczęściej odlana wprost w betonie, oraz umiejętne operowanie światłem dziennym. „Light is the theme” – zwykła mawiać Kahn – „Przestrzeń, w sensie architektonicznym, tworzona jest przez naturalne światło”².

W opracowanym przez Browna programie funkcjonalno-użytkowym zarysowana została idea przyszłego muzeum: budynek miał wzbogacać kolekcję dzieł sztuki poprzez swoją „harmonijną prostotę i ludzką skalę”, jego wnętrza powinny być „cieple i łagodne, wręcz eleganckie”, a podstawową rolę w ich oświetleniu miałyby odgrywać światło dzienne. Ponieważ budynek miał zaistnieć w otoczeniu parkowym, bez szczególnych wglądów widokowych (w przeciwieństwie do Amon Carter Museum, skąd rozciąga się szeroki widok na centrum Fort Worth), w programie odradzano stosowanie okien, niepożądane były też świetliki, nadświetla lub okna dachowe, mogące wpuszczać do wnętrza ostre i palące promienie teksańskiego słońca. Oczywiście, z uwagi na fakt, że budynek muzealny powinien dobrze funkcjonować także wieczorami oraz nocą i w dni pochmurne, musiało być w nim zastosowane również światło sztuczne. Brown uważał jednak, że ograniczenie się wyłącznie do światła sztucznego mogłoby splaszczyc percepcję dzieł sztuki i zubożyć ekspozycję, dlatego nalegał na zaprojektowanie

¹ L.P. Cummings, *The Art Museums of Louis I. Kahn*, Duke University Press, Durham – London 1989, s. 102.

² N.E. Johnson, *Light is the Theme: Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum*, Kimbell Art Museum, Fort Worth 1975, Revised edition 2011, s. 15. Tłum. moje – A.J.

wnętrz doświetlonych pośrednim światłem dziennym, w których stale odczuwalne będą zmiany pogody, położenia słońca i barwy światła.



Il. 4. Widok ogólny na bryłę muzeum, w dole trawiasty dziedziniec z instalacją rzeźbiarską *Constellation* Isamu Noguchiego (1980–1983). Fot. A. Jasiński.

Dodatkowym wyzwaniem postawionym przed projektantem był fakt, że muzeum nie miało jeszcze ściśle zdefiniowanej kolekcji, a tym samym – określonego scenariusza zwiedzania. Zakładano jedynie, że w południowym skrzydle umieszczona będzie wystawa stała, a w północnym organizowane będą wystawy czasowe. Wnętrza należało zatem zaprojektować w uniwersalny sposób, tak aby możliwa w nich była ekspozycja dowolnych dzieł – od rzeźb poczynając, na grafice kończąc. Dlatego Brown chciał, aby projekt architektoniczny obejmował wszystkie elementy wnętrza: od oświetlenia po panele wystawowe, postumenty i systemy informacji wizualnej.

Odpowiedzią Louisa Kahna na tak zarysowany program był projekt koncepcyjny przedstawiony w marcu 1967 roku w formie szkiców i modelu roboczego. Kahn zaprezentował prostokątny pawilon stojący w parkowym otoczeniu, zadaszony dzięki szeregowi ustawionych równolegle względem siebie kolebek. Każde z długich, kolebkowatych sklepień zostało rozcięte wzdłuż szczytu, a pod rozcięciem widoczne były na szkicach podwieszone lustrzane reflektory, odbijające promienie słoneczne na wygięte sufity sklepień. Dodatkowo budynek został gdzieś przedziurawiony patiami i wewnętrznymi dziedzińcami, na których rosły drzewa. Kahn tak opisywał swój projekt:

Projektuję muzeum sztuki w Teksasie. Wyobrażam sobie, że światło we wnętrzach odlanych z betonu będzie miało blask srebra. Wiem, że sale muzealne, w których eksponowane są obrazy i inne blaknące obiekty, powinny mieć ograniczony dostęp naturalnego światła. Bryła muzeum złożona będzie z rzędów kolebkowych sklepień, każde o długości ok. 30 metrów i rozpiętości ok. 7 metrów. Wnętrza doświetli światło dzienne, wpadające przez długą i wąską szczelinę wyciętą w szczycie każdego sklepienia. Promienie słońca odbijają się będą w lustrzanym odbłyśniku, rozpraszającym światło na łukowych sufitach. W salach panować będzie srebrzysta poświata, promienie słoneczne nigdy nie dotkną bezpośrednio obiektów, lecz zwiedzających ucieszy komfort odczuwania pory dnia³.

Lokalne biuro konstrukcyjne nie podołało tak zarysowanej koncepcji, nie znajdując sposobu, by zapewnić stabilność rozciętym na całej długości kolebkowym sklepieniom, w miejscu, gdzie naprężenia są największe. Na pomoc wezwany został August Komendant, utalentowany konstruktor, który współpracował z Kahnem przy kilku jego wcześniejszych projektach. W zręczny sposób przekształcił on zasadę konstrukcyjną obiektu: zamienił schemat statyczny z opartych na belkach kolebkowych sklepień o rozpiętości 7 metrów na strop belkowy o rozpiętości 30 metrów, w którym wygięte sklepienia posłużyły jako wzmocnienia strunobetonowych belek, dzięki czemu belki przybrały w przekroju skrzydlatą formę⁴. Wzdłuż dolnych krawędzi belek ukształtowane zostały półki, służące do ukrycia kanałów wentylacyjnych, a górne krawędzie sklepień podpięrały liniowe świetliki.

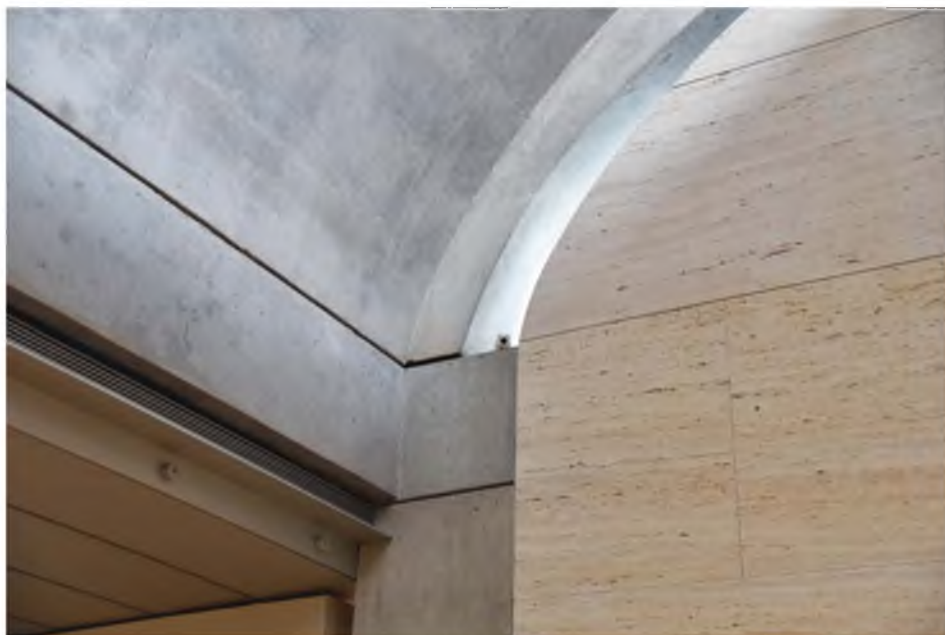
Z surowego betonu wykonano wszystkie elementy konstrukcji budynku, natomiast do wypełnienia ścian, zarówno na elewacjach, jak i we wnętrzach, wykorzystano duże bloki wycięte ze złocistego trawertynu. Kahn traktował kamień i beton na równi, jako materiały naturalne. Szczególnie lubił beton, określał go mianem „liquid stone” – „płynnego kamienia” i twierdził, że „[...] trawertyn doskonale łączy się z betonem, ponieważ jest materiałem o niejednorodnej powierzchni. Podobnie jak beton ma nieprzewidywalne cechy, dlatego oba te materiały sprawiają, że budowla posiada charakter monolitu. Trudno o lepsze połączenie – materiały kontrastujące byłyby tu bardzo złe”⁵. Wybór zaskakujących połączeń materiałowych to jedna z charakterystycznych cech architektury Kahna: „[...] potrafię tworzyć budowle, w których materiały śpiewają. Może wygląda to głupio lub staromodnie, lecz dzięki takiemu budowaniu materiały stają się czymś niezwykle”⁶. W Yale University Art Gallery Kahn połączył we wnętrzach surowy beton, ceglane ściany i dębowe podłogi, w Center of British Art wypełnił szkielet konstrukcyjny z surowego betonu panelami meblarskimi wykonanymi ze bielonego dębu...

³ *Ibidem*. Tłum. moje – A.J.

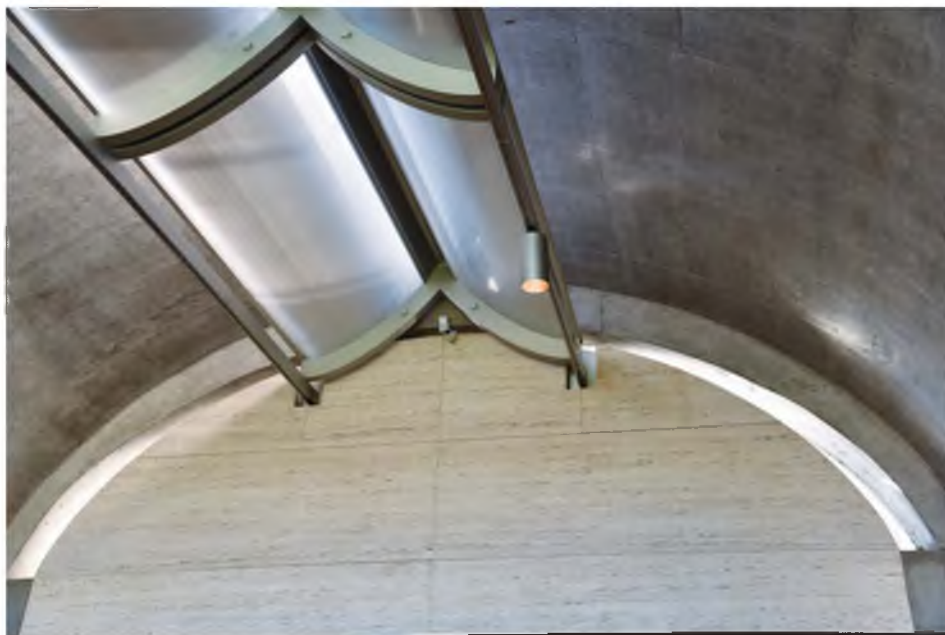
⁴ T. Leslie, „Unavoidable Nuisances”: *Engineering and Engineers in the Work of Louis Kahn*, w: M. Kries, J. Eisenbrand, S. von Moos (red.), *Louis Kahn – The Power of Architecture*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein 2013, s. 208.

⁵ *Ibidem*, s. 227.

⁶ *Ibidem* s. 229.



Il. 5. Detal konstrukcji stropu: betonowe słupy i belki podtrzymują beczkowate sklepienia, wzdłuż belek rozprowadzona jest instalacja klimatyzacyjna. Fot. A. Jasiński.



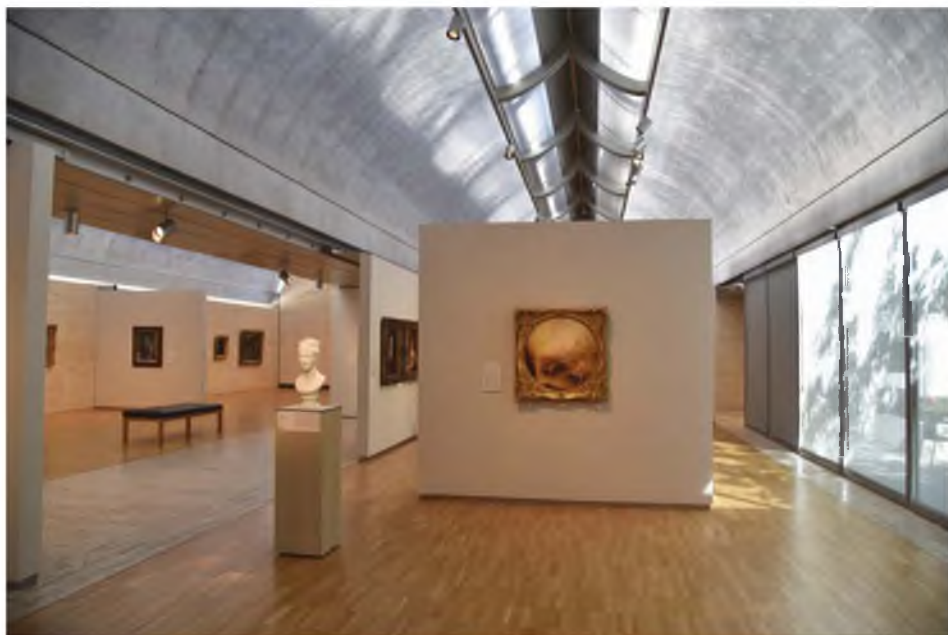
Il. 6. Podwieszony pod szczytem rozciętego sklepienia aluminiowy reflektor, odbijający i rozpraszający światło słoneczne. Fot. A. Jasiński.

Kahn nie był ortodoksą – w swoich projektach w oryginalny sposób mieszał różne materiały, style i tradycje. Łączył postawę perfekcyjnego projektanta i pragmatycznego budowniczego. Zawsze był gotów – ku utrapieniu klientów i współpracowników – wprowadzać do swoich projektów zmiany, nawet w trakcie realizacji budynków. Dążył do doskonałości, ale zdawał sobie sprawę, że projekt musi być weryfikowany w trakcie budowy, dlatego zdarzało mu się akceptować niedoskonałości materiałów i przypadki powstałe podczas wykonywania robót budowlanych⁷. W Kimbell Art Museum Kahn stworzył swoistą hybrydę tradycji architektonicznych: osiowa kompozycja jest tu wyprowadzona nie od głównego wejścia, lecz od wnętrza ogrodu, kolumnadowy portyk i dziedziniec przed wejściem nawiązują do tradycji, choć bryła budowli pozbawiona jest właściwego klasycznego budowlom monumentalizmu; przeciwnie nawet – może nasuwać skojarzenia z budynkami przemysłowymi: magazynami czy hangarami. Na placu przed wejściem do muzeum kazał zasadzić mirtowy zagajnik, co jest oczywistym odwołaniem do czasów antycznych, kiedy roślina ta była symbolem pokoju, radości i oczyszczenia. Sensualna droga, prowadząca widza od ulicy po ogrodowych alejkach, wysypanych chrzęszczącym pod stopami żwirem, następnie przejściem przez ocieniony portyk, obok szemrzącej fontanny i dalej – na porośnięty wonnym mirtem plac, gdzie trzeba skrócić pod kątem prostym, aby przejść pod niską belką do rozświetlonego wnętrza muzeum, przypomina sekwencję wejścia charakterystyczną dla architektury japońskiej.

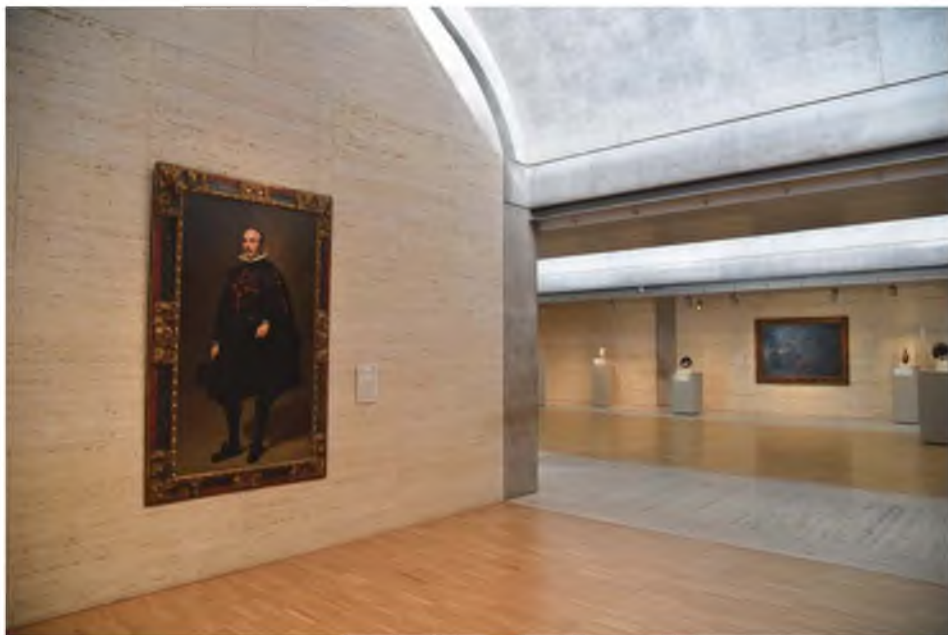


Il. 7. Kimbell Art Museum: hall wejściowy i sklep muzealny, w głębi widoczny dziedziniec i stojąca na nim rzeźba *L'Air* autorstwa Aristide'a Maillola. Fot. A. Jasiński.

⁷ *Ibidem*, s. 230.



Il. 8. Kimbell Art Museum: wnętrze galerii. Fot. A. Jasiński.



Il. 9. Wnętrze Kimbell Art Museum, na pierwszym planie portret *Don Pedro de Barberana* Diego Velázquez, ok. 1631–1633. Fot. A. Jasiński.

Wnętrza w Kimbell Art Museum, podobnie jak miało to miejsce w innych projektach Kahna, są znacznie cieplejsze od zewnętrznej surowej bryły budynku. Oprócz betonowych sklepień i wypełnień ścian z trawertynu dominują tu na przemienne pasy dębowej i kamiennej posadzki. Rozpraszające światło reflektory wykonane zostały ze szczotkowanego aluminium, a obrotowe panele ściennie i postumenty, na których eksponowane są rzeźby, obito jasnym płótnem. W bogato oświetlonych galeriach panuje znakomita atmosfera, sprzyjająca kontemplacji dzieł sztuki, co wzmacnia jeszcze ich swobodne rozmieszczenie. Ekspozycja jest przestrzenna, każdy z obiektów posiada wokół siebie dużo wolnego miejsca, jednak otaczające je tło nie jest neutralnie białe, ściany posiadają określony koloryt i fakturę: srebrzysty beton, złocisty trawertyn i kremowe płótno tworzą doskonałą oprawę dla dzieł starej sztuki.

Rozbudowa: pawilon Renzo Piano 2007–2011

Stale powiększająca się kolekcja własna, rosnące potrzeby w zakresie edukacji muzealnej i wielkie powodzenie wystaw czasowych organizowanych przez Kimbell Art Museum spowodowały, że już w latach 80. XX wieku zaczęto planować jego rozbudowę. Jednak gdy w 1989 roku przedstawiony został projekt rozbudowy opracowany przez Romaldo Giurgola, włoskiego pochodzenia profesora architektury z Columbia University, prominentni architekci amerykańscy i inni miłośnicy budynku Kahna ostro zaprotestowali, zmuszając dyrekcję muzeum do porzucenia tego projektu⁸. Dowodzono, że dobudowa dwóch dodatkowych skrzydeł zniszczy proporcje istniejącego budynku, wskazywano przy tym, że sam Kahn, pytany o możliwość rozbudowy, stwierdził, że lepiej byłoby postawić obok nowy budynek, po drugiej stronie trawnika⁹.

Dopiero projekt opracowany przez Renzo Piano w latach 2007–2013 zyskał szeroką akceptację. Dokonania tego twórcy na polu architektury muzealnej są powszechnie znane; w samym tylko Teksasie powstały wcześniej trzy muzea kolekcjonerskie wzniesione według jego projektów: Menil Collection w Houston (1987), Cy Twombly Gallery tamże (1995) oraz Nasher Sculpture Center w Dallas (2003). Mniej znanym jest fakt, że Renzo Piano po ukończeniu w 1968 roku studiów architektonicznych w Mediolanie wyjechał do USA, gdzie spotkał Louisa Kahna i odbył praktykę projektową w jego biurze w Filadelfii¹⁰. W Fort Worth sława włoskiego projektanta zadziałała jak znak firmowy: nowemu budynkowi nadano nazwę: Renzo Piano Pavilion¹¹.

⁸ O. Knight, *Fort Worth. Outpost on the Trinity*, Texas Christian University Press, Fort Worth 1990, s. 244.

⁹ P. Johnson, *Kimbell Museum; In Praise of the Status Quo*, „The New York Times”, 24.12.1989.

¹⁰ P. Jodido, *Piano. Renzo Piano Building Workshop Complete Works 1966 – Today*, Taschen, Köln 2014, s. 6.

¹¹ A. Marton, *The Kimbell's Stylish, Sustainable New Addition*, „The New York Times”, 23.11.2013.



Il. 10. Plan sytuacyjny: po prawej budynek Louisa Kahna, po lewej pawilon Renzo Piano. Źródło: http://static.dezeen.com/uploads/2013/11/Kimbell-Art-Museum-by-Renzo-Piano_dezeen_28_1000.gif.

Sam Renzo Piano tak opisuje swój projekt: „[...] nasz obiekt jest odzwierciedleniem budynku Kahna w sensie skali, wysokości i generalnego rozplanowania, posiada jednak własny, bardziej otwarty i przejrzysty charakter. Lekki i dyskretny, z połową kubatury zanurzoną w ziemi, nawiązuje dialog pomiędzy tym, co stare, i tym, co nowe”¹². Nowy obiekt został ustawiony „nie za blisko i nie za daleko: w sam raz w odpowiedniej odległości do prowadzenia rozmowy”¹³.

Powszechnie znana jest umiejętność Piana do tworzenia udanych projektów budynków muzealnych, do zręcznego łączenia sacrum i profanum. W wypadku rozbudowy Kimbell Art Museum możemy obserwować jeszcze jedną cechę: doskonały słuch architektoniczny, przejawiający się w umiejętności improwizacji na zadany temat – masywny budynek Kahna pełni tutaj rolę klasycznego standardu, linii melodycznej, wokół której Piano, niczym pianista jazzowy, buduje swoją lekką, swingującą frazę. Budynek Kahna jest ciężki i introwertyczny, pawilon Pianoa – lekki, przejrzysty i ekstrawertyczny; dzięki zawartym w nich podobieństwom i różnicom tworzą one fascynującą całość.

Poza oczywistymi inspiracjami twórczością architektoniczną Louisa Kahna Renzo Piano odwoływał się do mistrza także w warstwie teoretycznej, parafrazując znane, przytoczone na wstępie twierdzenie Kahna: „Light is the theme” – „podstawą jest światło”. Zdaniem Piana: „Lightness is the theme” – „podstawą jest lekkość”. W wykładzie wygłoszonym 17 czerwca 1998 roku z okazji przyznania mu nagrody Pritzкера Piano stwierdził:

Architektura jest sztuką. Wykorzystuje zdobycze techniki, aby budować emocje, i czyni to w swoim własnym, specyficznym języku, w oparciu o właściwości przestrzeni, proporcji, światła i materiałów. Dla architekta materiały są tym, czym dźwięki dla muzyka, czym słowa dla poety. Motywem dla mnie najważniejszym pozostaje lekkość. W mojej architekturze staram się wykorzystywać także cechy niematerialne: przejrzystość, lekkość i świetlistość. Wierzę, że są one takimi samymi składowymi kompozycji, jak kształt i przestrzeń¹⁴.

Najciekawsze jest porównanie wnętrza obu obiektów: rozwiązania materiałowe są podobne – obite jasnym płótnem panele ekspozycyjne, betonowe słupy i ściany, drewniane podłogi z bielonego dębu – lecz ogólne wrażenie jest inne. Niezrównana lekkość i przejrzystość pawilonu Piana została tu osiągnięta poprzez zastosowanie wyrafinowanych technologii. Obiekt, podobnie jak szereg wcześniejszych galerii sztuki i budynków muzealnych autorstwa Renzo Piano, od pawilonu Menill Collection z 1987 roku poczynając, jest przykryty wielowarstwowym przeszkłonym stropodachem, swoistą klimatyczną przegrodą, która rozprasza i filtruje światło dzienne. Materiałami, z których zbudowano zadaszenie, są tafle szkła z ceramicznym nadrukiem, skośne, aluminiowe

¹² Cyt. za: P. Jodido, *op. cit.*, s. 589.

¹³ Cyt. za: E.M. Lee, *Kimbell Art Museum Guide*, Kimbell Art Museum, Fort Worth 2013, s. 23.

¹⁴ Cyt. za: P. Jodido, *op. cit.*, s. 6. Tłum. moje – A.J.



Il. 11. Kimbell Art Museum, pawilon muzealny Renzo Piano 2012. Fot. A. Jasiński.



Il. 12. Pawilon Renzo Piano widziany sprzed wejścia do budynku Louisa Kahna. Fot. A. Jasiński.



Il. 13. Wejście główne do pawilonu Piano. Fot. A. Jasiński.



Il. 14. Hall wejściowy w pawilonie Piano w głębi galeria wystaw czasowych, po prawej przejście do audytorium – trwają przygotowania do wernisażu wystawy czasowej Claude'a Moneta. Fot. A. Jasiński.



Il. 15. Pawilon Piano – doświetlona rozproszonym światłem dziennym galeria wystaw czasowych. Fot. A. Jasiński.



Il. 16. Pawilon Piano – detal dachu. Fot. A. Jasiński.

żaluzje i transparentne rolety, regulujące stopień zacienienia i intensywność światła. Dach, oparty na belkach z klejonego drewna, wysuwa się daleko poza przeszklone ściany, aby je osłonić przed ostrymi promieniami teksańskiego słońca. Dodatkowo, by uniknąć oślepienia i rozproszenia uwagi widzów na galerii, wzdłuż przeszklonych ścian kurtynowych ustawiono nieprzejryste panele ściennne. Większa część kubatury została ukryta pod ziemią, a położona w głębi część pawilonu, w której umieszczono audytorium i ośrodek edukacyjny, wyposażona jest w masywny strop, pokryty trawiastym dachem.

Pomimo dużej ilości szkła, wykorzystanego do budowy ścian i dachu nad główną częścią pawilonu, obiekt jest energooszczędny, zużywając proporcjonalnie dwukrotnie mniej energii elektrycznej od budynku Kahna. Dodatkowym źródłem naturalnej energii zasilającej pawilon są panele fotowoltaiczne nadrukowane na żaluzje dachowe oraz bateria 36 studni geotermalnych, wywierconych na głębokość 150 metrów (!), gdzie chłodzona jest woda używana do regulowania temperatury w budynku. Zwraca uwagę oryginalny – jak na muzeum – sposób rozwiązywania nawiewów klimatyzacji: powietrze jest dostarczane do pomieszczeń poprzez kilkumilimetrowej szerokości szpary w drewnianych deskach podłogowych, a wywiewane przez szczeliny ukryte pod dachem. Dzięki temu system jest wydajny, gdyż chłodzi bezpośrednio przestrzeń, w której przebywają ludzie, oraz komfortowy, gdyż strumień powietrza może mieć niską prędkość¹⁵.

Sam architekt twierdził, że celem nie była energooszczędność jako cecha sama w sobie – celem miał być dobrze zbudowany obiekt. Jednak ta zaawansowana technologicznie metoda budowy ma swoją (szokującą) cenę: koszt wzniesienia pawilonu Piana o powierzchni 7595 m² wyniósł bowiem 135 mln USD, co daje wskaźnik nieco ponad 17 tys. USD/m². Potwierdza to tezę Andrzeja Kicińskiego¹⁶, który pisał, że najdroższe współczesne budynki muzealne to wyrafinowane formalnie przeszklone obiekty o zaawansowanych rozwiązaniach proekologicznych, z nurtu *high-tech*: na przykład Kunsthaus w Bregencji kosztował ok. 10 tys. USD/m², a rozbudowa Luwru – 16 730 USD/m².

Podsumowanie

Kimbell Art Museum jest kolejnym ważnym ogniwem w historii elitarnego kolekcjonerstwa amerykańskiego, w którym bogactwo zgromadzone przez jednego człowieka z czasem zamieniane jest w ogólnodostępne dobro publiczne¹⁷. Jakość architektury dorównuje tu jakości kolekcji – budynek autorstwa Louisa

¹⁵ Zob. A. Marton, *op. cit.*

¹⁶ A. Kiciński, *Muzea. Strategie i dylematy rozwoju*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2004, s. 22.

¹⁷ Wstęp na stałą ekspozycję w Kimbell Art Museum jest bezpłatny.

Kahna został uznany za kanon architektury amerykańskiej. Pawilon muzealny Renzo Piano cieszy się nie mniejszą sławą i popularnością. Rozbudowa umożliwiła znaczne poszerzenie oferty programowej poprzez powiększenie stałej ekspozycji o galerię sztuki afrykańskiej i Azjatyckiej, zapewniając przy tym dodatkowe, pożądane przez współczesne muzea funkcje: dużą przestrzeń dla wystaw czasowych, ośrodek edukacyjny dla dzieci i młodzieży, kawiarnię i audytorium dla 300 osób. Dzięki temu Kimbell Art Museum może odgrywać znaczącą rolę zarówno w życiu lokalnej społeczności, jak i w życiu kulturalnym całego kraju, czego wyrazem są niezwykle popularne wystawy czasowe i wydawnictwa z nimi związane.

Bartosz Haduch

dr inż. arch., Wydział Architektury i Sztuk Pięknych,
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

DIALOG ARCHITEKTURY I SZTUKI W TWÓRCZOŚCI PRACOWNI HERZOG & DE MEURON

Streszczenie

Bogata i różnorodna twórczość pracowni Herzog & de Meuron jest unikalnym przykładem olbrzymiego potencjału łączenia współczesnej architektury i sztuki. Nie chodzi tu jednak o tradycyjny schemat dzieła i neutralnego tła. Działania zakorzenione w doświadczeniach artystycznych Jacques'a Herzoga dają efekty wykraczające poza standardowe rozumienie obu dziedzin. Liczne próby współpracy architektów z artystami (byli to m.in. Rémy Zaugg, Thomas Ruff, Ai Weiwei, Olafur Eliasson i Anish Kapoor) poszerzają granice sztuki i architektury, dając czasem prekursorskie rozwiązania, kontynuowane i rozwijane później w szerszej skali. Twórczość Herzoga i de Meurona można traktować jako swoisty barometr współczesności – ukazujący, interpretujący bądź wyprzedzający i stymulujący pewne trendy i tendencje w architekturze.

Słowa kluczowe: architektura, urbanistyka, sztuka, kontekst, historia, natura, tekst, kolor, fotografia, film, sztuka wideo, sztuka ziemi, rzeźba, instalacja, ornament

Dialogue of architecture and art in the works of Herzog & de Meuron

Abstract

Rich and diverse portfolio of works by Herzog & de Meuron is an unique example of a vast potential of combining contemporary art and architecture. Instead of basing on usual scheme of a work of art and its neutral background, described activities, rooted in Jacques Herzog's artistic experiences, broaden standard definitions of both disciplines. Numerous attempts of collaboration between the architects and the artists (e.g. Rémy Zaugg, Thomas Ruff, Ai Weiwei, Olafur Eliasson and

Anish Kapoor) expand borders of architecture and art, often resulting in innovative solutions, occasionally even extended in a larger scale. Works by Herzog & de Meuron may be treated as a barometer of contemporary time – showing, interpreting, or even stimulating certain architectural trends and tendencies.

Key words: architecture, urbanism, art, context, history, nature, text, colour, photography, video art, land art, sculpture, installation, ornament

Wprowadzenie

W Bazylei, na ścianie jednej z sal w pracowni Herzog & de Meuron wisi zagadkowe dzieło sztuki. Obraz Rémy'ego Zaugga to wyjątkowo trafny i syntetyczny opis autoportretu autorstwa Picassa, który z kolei w nowatorski sposób nawiązuje w nim do wcześniejszego dzieła El Greca. Ten obraz to jednocześnie doskonała ilustracja długich i złożonych związków pracowni Herzog & de Meuron ze światem sztuki.

Twórczość duetu Herzog & de Meuron jest w ogromnym stopniu nasycona różnymi nawiązaniem i interpretacjami: kontekstu, historii, natury, sztuki i wielu innych, zmiennych oraz wciąż mnożących się czynników. Ta wielość i różnorodność wątków stała się symptomatyczna dla projektów H&deM¹, jednak sposób przekładu tych inspiracji na język architektury wciąż się zmienia i ewoluuje. Reagując racjonalnie, intuicyjnie, ale zawsze w zaskakujący sposób na rozmaite bodźce i współczesny świat, duet z Bazylei (przy pomocy kilkuset pracowników w pięciu biurach na trzech kontynentach) tworzy niepowtarzalną „sztukę architektury”. Każdy z indywidualnie numerowanych projektów (w sumie już ponad 400) H&deM stanowi niepowtarzalną podróż pełną widocznych lub ukrytych znaczeń, nawiązań, interpretacji, inspiracji itp.

Eksplorowanie tematu-rzeczki dotyczącego wzajemnych związków, zależności, interakcji, podobieństw i różnic między architekturą i sztuką zdaje się być jednym z ulubionych – praktycznych i teoretycznych – ćwiczeń Jacques'a Herzoga i Pierre'a de Meurona. Tworząc przestrzenie dla sztuki (muzea, galerie, sale koncertowe, audytoria, scenografie), pracownie dla artystów, domy dla kolekcjonerów, ale też przedstawiając własne wizje w prestiżowych salach ekspozycyjnych (m.in. w MoMA w Nowym Jorku, Centrum Pompidou w Paryżu, Canadian Center for Architecture w Montrealu) nieustannie konfrontują architekturę ze sztuką. Twórcy już w 1978 roku mieli okazję pomagać niemieckiemu artyście – Josephowi Beuysowi przy instalacji *Feuerstätte II* i od początku działalności rezerwują dla sztuki oraz jej twórców wyjątkowe miejsce w procesie budowania. H&deM, wybierając artystów do współpracy, kierują się określonym kluczem – szukają podobnego sposobu myślenia oraz nieprzewidywalnych efektów współdziałania i kreacji. „Ta chęć kooperacji ma w sobie coś egoistycznego; pomysły artystów, mimo że powstają w obrębie innych dziedzin niż architektura, mają

¹ Skrót nazwy pracowni Herzog & de Meuron.

zawsze olbrzymi wpływ na nasze projekty. Współpraca układa się najlepiej, gdy obie strony wzajemnie się inspirują. Ale tego nie da się zaaranżować, zaimprovizować. To wymaga ciągłego dialogu i stałej komunikacji. Spontaniczny kontakt lub przypadkowe spotkanie to zdecydowanie za mało”² – mówił w jednym z wywiadów Jacques Herzog.

tekst

Najważniejszym artystą na drodze zawodowej Jacques’a Herzoga i Pierre’a de Meurona był, zmarły w 2005 roku, Rémy Zaugg. Twórca, balansujący w swoich pracach na granicy malarstwa, poezji, instalacji i sztuki konceptualnej, współpracował z H & de M przy kilkunastu projektach. Efekty tej unikalnej kooperacji można oglądać m.in. w holu głównym budynku Roche Pharma w Bazylei (nr 100)³, w pasażach handlowych kompleksu handlowego Fünf Höfe w Monachium (nr 143) i na elewacjach Kunsthau w Aarau w Szwajcarii (nr 153). H&deM zaprojektowali w 1996 roku dla Zaugga niewielką pracownię we francuskiej Miluzie (nr 133). „Rémy niezwykle pomógł nam na początku drogi zawodowej w rozwoju myślenia o świecie, mieście, architekturze, malarstwie, ale przede wszystkim percepcji – naszej wspólnej wielkiej obsesji”⁴ – wspomina Herzog. Rémy Zaugg używał tekstu w precyzyjny, prowokacyjny sposób, wzmacniając przekaz poprzez psychologię koloru, tło, kontrast, skalę, odstępy i interpunkcję. Syntetyczne, krótkie słowa lub zdania wywołują zastanowienie, zaskoczenie, a czasem nawet strach czy irytację. Pojawianie się tego rodzaju sztuki w przestrzeniach publicznych – biura, sklepy, a nawet stadiony piłkarskie – wywołuje niecodzienne i nieprzewidywalne reakcje, wytrącając widza z jego powszedniości, rutyny, przyzwyczajęń. Na chwilę lub na dłużej.

Krótkie słowa-emblemy chętnie wykorzystywane były wcześniej przez artystów pop-artu (Ed Ruscha) i hiperrealistów (Robert Cottingham), przybierając dwuznaczną, czasem dowcipną formę. Sposób potraktowania tekstu czy typografii w wielu budynkach H&deM może też budzić skojarzenia z działalnością takich twórców jak Jenny Holzer, On Kawara, Roman Opalka oraz Stanisław Dróżdż.

Fascynacja architektów tekstem i różnymi sposobami jego zapisu widoczna jest również w kilku późniejszych realizacjach. Ogromne napisy pojawiają się na posadzce dookoła fabryki Ricola w Miluzie we Francji (nr 94). Zmodyfikowane komputerowo, przeskalowane i nałożone na siebie litery i znaki

² T. Visher, *Vademecum Herzog & de Meuron. No. 250. An Exhibition*, Schaulager, Bazylea 2004, s. 26. Tłum. moje – B.H.

³ Oficjalna numeracja projektów Herzog & de Meuron, dostępna w monografiach pracowni oraz na stronie internetowej <http://herzogdemeuron.com>.

⁴ J.F. Chevrier, *Herzog & de Meuron 2002–2006*, „El Croquis” 2006, 129/130, s. 22. Tłum. moje – B.H.

definiują charakter elewacji biblioteki w Cottbus (nr 166 – transformacje typografii zaczerpniętej z pobliskiego muralu z 1969 roku), centrum Ciudad del Flamenco w Jerez de la Frontera (nr 240 – arabska kaligrafia) i ogrodzenia apartamentowca 40 Bond Street w Nowym Jorku (nr 253 – tagi wykorzystywane przez twórców graffiti). Podobne działania można znaleźć w twórczości malarzy, m.in. Marka Tobeya, Fabienne Verdier i duetu Gilbert & George.

kolor

Po okresie wierności zasadzie „szczerości materiału”, od połowy lat 90. Herzog & de Meuron coraz chętniej sięgają po kolor, w pełni świadomie i z premedytacją wykorzystując teorie psychologii i oddziaływania barw na odbiorcę. Jacques Herzog tłumaczy: „Większość ludzi używa języka w sposób techniczny, zautomatyzowany. Podobnie bywa z kolorami. Kiedy architekt wybiera barwę, z reguły czyni to zgodnie ze swoim gustem. Nie ma nic gorszego niż taki indywidualistyczny, intuicyjny wybór. Dobór koloru powinien być precyzyjny, koncepcyjnie uzasadniony, by mieć odpowiednią siłę przekazu. Przykładowo, kiedy współpracowaliśmy z Zauggiem przy projekcie stadionu St. Jakob-Park w Bazylei, chcieliśmy użyć czerwieni we wnętrzach obiektu, dla przygotowania widza na intensywniejszą percepcję zieleni boiska piłkarskiego. Rémy, zapytany o sugestie dotyczące konkretnego rodzaju czerwieni, odpowiedział: „Wszystko zależy od odcienia zieleni!”. W ten sposób rozpoczęliśmy długie studia nad naturalnym wybarwieniem trawiastej murawy”⁵.

Rémy Zaugg współpracował też z architektami przy opracowaniu koncepcji kolorystyki do kompleksu Fünf Höfe w Monachium (nr 143) i Roche Pharma w Bazylei (nr 100). W tym ostatnim kilkukondygnacyjna wewnętrzna niebieska ściana, doskonale widoczna przez przeszkloną fasadę, daje wrażenie perfekcyjnego obrazu nieba, iluzję wertykalnej kontynuacji, nieskończoności... Zaugg opracował również schemat kolorystyczny okładek książek monograficznych Herzog & de Meuron, publikowanych od kilkunastu lat przez szwajcarskie wydawnictwo Birkhäuser⁶.

Kolory odgrywają także znaczącą rolę w projekcie Laban Dance Center w Londynie (nr 160), który H&deM zrealizowali wspólnie z artystą Michaeliem Craig-Martinem (z którym już wcześniej współpracowali przy Tate Modern). Elewacje budynku zbudowano z lekkich, półprzezroczystych, kolorowych paneli z poliwęglanu, działających jak obustronne ekrany projekcyjne. Efekt rozmy-

⁵ *Ibidem*, s. 24. Tłum. moje – B.H.

⁶ Są to: G. Mack, *Herzog & de Meuron 1978–1988. The Complete Works 1*, Birkhäuser, Bazylea 1997; *idem*, *Herzog & de Meuron 1989–1991. The Complete Works 2*, Birkhäuser, Bazylea 2005; *idem*, *Herzog & de Meuron 1992–1996. The Complete Works 3*, Birkhäuser, Bazylea 2005; *idem*, *Herzog & de Meuron 1997–2001. The Complete Works 4*, Birkhäuser, Bazylea 2009; *idem*, *Herzog & de Meuron 2005–2007. The Complete Works 6*, Birkhäuser, Bazylea 2017.

cia konturów, kolorów i światła na elewacjach inspirowany był podobno plamą oleju na wodzie, zaobserwowaną przez Craig-Martina podczas jednej z wizyt na terenie budowy w Deptford na przedmieściach Londynu, ale budzi też skojarzenia z dziełami malarskimi Marka Rothko i Gerharda Richtera. Wnętrza stanowią z kolei barwny kolaż czerni i jaskrawych odcieni różu, czerwieni, błękitu oraz zieleni, wyznaczających poszczególne strefy funkcjonalne, a także ułatwiających orientację. Ściany w holu głównym Laban Dance Center zajmuje olbrzymia grafika, przedstawiająca alegorię ludzkiego ciała i tańca. Ściana-obraz pojawia się również w Centrum Sztuki TEA na Teneryfie (nr 164). Charakterystycznym elementem TEA jest wielki, długi na 50 metrów i wysoki na 7 mural *El Patio*, autorstwa miejscowego twórcy Juana Gopara, widoczny z czytelnego budynku i pasaży dla pieszych na wyższych piętrach. Innym przykładem działania wyrazistymi kolorami jest biblioteka w Cottbus (nr 166). W projekcie ścian i posadzek został wykorzystany schemat kolorystyczny testowego obrazu z ekranu telewizyjnego. Taki sztywny układ jaskrawych kolorów dzieli wnętrze gmachu na czytelne pasma funkcjonalne, przecinające w poprzek płynną formę budynku, nawiązującą do znanej szklanej wazy Alvara Aalto.

Elewacje Blue House w Oberwil (nr 5) – jednej z pierwszych realizacji H&deM – i Forum w Barcelonie (nr 190) architekci pokryli charakterystycznym kolorem niebieskim, zaczerpniętym z twórczości Yves’a Kleina. Do tego drugiego projektu prace artystyczne przygotowali Matthew Barney i Thomas Ruff, jednak ze względów finansowych nie udało się ich zrealizować. Bordowy kolor, jaki H&deM użyli przy renowacji elewacji jednego z budynków własnej pracowni, to z kolei cytata z ratusza w Bazylei, ich rodzinnego miasta. Architekci wzmacniają często działanie koloru poprzez stosowanie rozmaitych faktur. Chropowate, przestrzenne ściany budynków na Plaza de España na Teneryfie, Schaulager w Bazylei czy Forum w Barcelonie przywodzą na myśl specyficzne traktowanie powierzchni obrazu przez tzw. malarzy materii: Jeana Fautriera, Wolsa oraz Jeana Dubuffeta.

fotografia

Jedno z ważniejszych zleceń we wczesnym okresie działalności H&deM pochodziło ze studia fotograficznego Frei w Weil am Rhein (nr 82), przy szwajcarsko-niemieckiej granicy. Dwadzieścia lat później architekci otrzymali podobne zlecenie, tym razem od niekwestionowanych gwiazd światowej fotografii. W Düsseldorfie, przy współpracy artystki Tity Giese, architekci przekształcili dawną kolejową stację transformatorową w pracownię dla Thomasa Ruffa i Andreasa Gurskiego (nr 172). Artyści-fotograficy, a prywatnie dobrzy znajomi duetu z Bazylei, często fotografowali budynki H&deM. Jedno z najbardziej znanych zdjęć magazynu fabryki Ricola w Laufen z 1991 roku to kolaż Ruffa, pokazujący

nieistniejący w rzeczywistości obraz budynku, złożony precyzyjnie z kilku ujęć robionych z bliska. Artysta stworzył też serię prac wielkoformatowych „Jpegs”, ukazujących budynki H&deM w rozpikselowanej stylistyce i celowo zmienionej kolorystyce. Thomas Ruff był odpowiedzialny również za wybór fotografii, które, wielokrotnie powielone i usytuowane naprzemiennie w siedemnastu rzędach, zdefiniowały całkowicie elewacje biblioteki w Eberswalde w Niemczech z 1999 roku (nr 105), jednego z ważniejszych budynków w karierze H&deM. Przy okazji projektu architektki opatentowali technologię wydruku fotograficznego bezpośrednio na betonie, którą wykorzystali później przy projekcie Fünf Höfe w Monachium (nr 143), eksponując ponownie fotografie przygotowane przez Ruffa. Artysta zrealizował też projekt sufitu w jednej z sal konferencyjnych w budynku Helvetia Patria w St. Gallen w Szwajcarii (nr 168/174).

Zmultiplikowany motyw fotografii stał się wcześniej kluczowym elementem projektu fabryki Ricola w Miluzie we Francji z 1993 roku (nr 94). Archiwalne zdjęcie artysty-botanika Karla Blossfeldta, ukazujące uproszczony motyw roślinny, to część sporej kolekcji z 1928 roku, odkrytej przypadkowo przez H&deM. Powielanie i sposób przetwarzania fotografii w budynkach w Miluzie i Eberswalde może sugerować inspiracje twórczością Andy’ego Warhola i nurtem pop-artu.

W późniejszych projektach Herzog & de Meuron eksperymentują z modyfikacjami obrazu fotograficznego. Pozornie przypadkowy wzór perforacji elewacji Centrum Sztuki TEA na Teneryfie (nr 164), to w rzeczywistości powiększony, rozpikselowany zapis graficzny wyodrębniony z fotografii wody w pobliskim oceanie. Współczesna wersja „pointylizmu” podkreśla fascynację architektów aktywną percepcją wizualną w doświadczaniu architektury. H&deM wykorzystali podobne efekty pikselizacji m.in. na elewacjach muzeum De Young w San Francisco (nr 173), upraszczając fotograficzny obraz koron okolicznych drzew do tysięcy punktów. Następnie płaski rysunek został przeniesiony w trójwymiar za pomocą wypukłości i wklęsłości pojawiających się na miedzianych panelach elewacyjnych muzeum. Podobne działanie, tym razem w jeszcze większej skali, architektki planują w projekcie nabrzeża portowego w Santa Cruz de Tenerife (nr 163). Uproszczony, rozbity na części pierwsze, portret ikony piękna – Marilyn Monroe ma zdefiniować topografię Puerto de Santa Cruz na Teneryfie. Pikselizacji, fragmentaryzacji i nowatorskich transformacji obrazu dokonywali wcześniej artyści: Gerhard Richter, Ryszard Winiarski, Roy Lichtenstein, ale też Georges Seurat i Paul Cézanne.

sztuka wideo

Jacques Herzog i Pierre de Meuron na początku lat 80. tworzyli serie prac wideo pokazujących tradycyjne wnętrza i codzienne życie w niczym niewyróżniających się budynkach. „Koncentrowaliśmy się na popularnych, czasem banalnych

obrazach, by zniszczyć, zaprzeczyć lub przynajmniej uniknąć stylistyki architektonicznego *Zeitgeistu* panującej wówczas epoki postmodernizmu, a później dekonstruktywizmu”⁷ – wspomina Herzog.

W połowie lat 90. kolekcjonerzy sztuki wideo Pam i Dick Kramlich zwrócili się do H&deM z prośbą o zaprojektowanie pokażnej rezydencji z przestrzeniami ekspozycyjnymi dla własnych zbiorów w Napa Valley w Kalifornii (nr 158). Włączenie bogatej kolekcji i często trudnych w odbiorze dzieł sztuki w codzienne życie mieszkańców oraz idylliczny krajobraz było dla architektów nie lada wyzwaniem. Praca wideo *Viewer Gary*’ego Hilla w mrocznej strefie wejściowej domu jest wyświetlana na ścianie o długości 13 metrów i przedstawia siedemnaście osób stojących w rzędzie niczym podczas rozpoznania sprawców na komisariacie policyjnym. Każdy wchodzący do domu przechodzi niejako przez tę projekcję, stając się mimowolnie jej częścią. Zupełnie inny charakter ma szklany pawilon na piętrze budynku. Przeszklenia falujących ścian, kadrujące niezwykle widoki na dolinę Napa, podkreślają fizyczny i materialny charakter przestrzeni, z kolei wyświetlane na nich projekcje wideo takich artystów jak Bill Viola, Matthew Barney i Gary Hill nadają temu miejscu bardziej duchowy, niematerialny wymiar.

Przy projekcie *Epicentrum Prady* w Tokio (nr 178), ukończonym w 2003 roku, H&deM eksperymentowali ze sztuką multimedialną na zewnątrz i we wnętrzu budynku. W wybranych romboidalnych szklanych modułach elewacyjnych, tzw. „wirtualnych oknach”, efekt odbicia został wykorzystany i zmodyfikowany za pomocą najnowszych technologii. Przechodzący obok budynku mogą „przymierzyć” np. torebki, wyświetlane za pomocą projekcji multimedialnych (według projektu *HyperWerk* – Misha Schaub) na wybranych szklanych panelach, bez potrzeby wchodzenia do środka. Multimedia zastosowano też przy trzech romboidalnych formach tnących w poprzek stropy pierwszego, trzeciego i czwartego piętra budynku. Początkowo trzy podłużne bryły miały być pomalowane z zewnątrz jaskrawymi kolorami według projektu grafika – Adriana Schiessa, jednak finalnie pozostawiono je w monochromatycznej jasnej tonacji. Po rezygnacji z wyrazistych barw zewnętrzne płaszczyzny tub miały służyć jako tło projekcji multimedialnych. Przeprowadzono próby z projekcjami akcji artystycznych oraz filmów Gary’ego Hilla, Matthew Barneya i Michelangela Antonioniego, ale ostatecznie zdecydowano się na realizację dyskretnych, abstrakcyjnych projektów autorstwa grup *HyperWerk* i *Derivative*.

Podczas projektowania budynku *Schaulager* dla Fundacji *Laurenz* (nr 169) na przedmieściach Bazylei z 2003 roku architekci postanowili wprowadzić sztukę multimedialną w przestrzeń publiczną. Dwa olbrzymie ekrany, ze zmieniającymi się cyklicznie pracami wideo, niczym „oczy” budynku reagują na otoczenie i podkreślają wyjątkowy charakter specyficznej strefy wejściowej, jakby wyciętej w prostej bryle masywu.

⁷ G. Mack, Herzog & de Meuron 1997–2001, *op. cit.*, s. 234. Tłum. moje – B.H.

Co ciekawe, budynki szwajcarskich architektów zostały w interesujący sposób przedstawione w pracach multimedialnych artystów, prezentowanych podczas jednej z większych wystaw retrospektywnych H&deM – „No. 250. An Exhibition” z 2004 roku. Zilla Leutenegger stworzyła prace wideo dotyczące Laban Dance Center w Londynie i stadionu St. Jacob-Park w Bazylei, a Armin Linke przygotował projekcję na temat budynku Forum 2004 w Barcelonie. Wcześniej architekci współpracowali z Hannah Villiger i Pipilotti Rist przy multimedialnej prezentacji w szwajcarskim pawilonie na Międzynarodowym Biennale w Sao Paulo (nr 116) w 1994 roku.

sztuka ziemi (*land art*)

Herzog & de Meuron od kilku lat współpracują z artystą-botanikiem Patrickiem Blankiem, używającym jako artystycznego tworzywa natury. Francuz zaprojektował zewnętrzny „ogród wertykalny” na ścianie szczytowej przy placu wejściowym do CaixaForum w Madrycie (nr 201) i pokrył bujną roślinnością dwa pawilony na Plaza de España na Teneryfie (nr 182). Ogrody Blanka upodobały sobie owady i ptaki, budujące gniazda w zakamarkach zielonych dachów i elewacji.

Kolejnym zaproszonym przez architektów do współpracy artystą jest działający głównie w krajobrazie i za pomocą naturalnych materiałów Andy Goldsworthy. Jego instalacja *Drawn Stone* na dziedzińcu wejściowym muzeum De Young w San Francisco (nr 173) przedstawia wąską rysę przecinającą luźno rozmieszczone kamienie i posadzkę, prowadzącą wprost do głównego wejścia.

H&deM równie często eksperymentują z naturalnymi materiałami. Jednym z najbardziej znanych przykładów jest winnica Dominus w Napa Valley w Kalifornii (nr 137), gdzie w koszach gabionowych ułożono tony kamieni wydobytych podczas budowy. Wcześniej, w podobny, choć bardziej tradycyjny sposób, architekci wykorzystali lokalny kamień jako okładzinę elewacji domu w Tavole we Włoszech (nr 17). Ten rodzaj swoistej archeologii miejsca i materiału obecny jest w sztuce Roberta Smithsona oraz Richarda Longa – artystów wychodzących poza sztywne ramy przestrzeni ekspozycyjnych.

H&deM często celowo wykorzystują naturę i warunki atmosferyczne w kształtowaniu architektury. Specyficzne ukształtowanie odwodnienia dachów dwóch realizacji w Miluzie: pracowni Rémy’ego Zaugga (nr 133) oraz magazynu Ricola (nr 94) pozwalają na swobodne spływanie strużek wody po betonowych ścianach, co z kolei daje rezultaty w postaci niekontrolowanych zacieków. Z kolei blaszana „korona” CaixaForum w Madrycie (nr 201) została poddana procesowi korozji, tak często wykorzystywanemu przez nowoczesnych artystów, jak chociażby Richard Serra, Donald Judd, Robert Morris czy Carl Andre.

W zupełnie innej skali, przy współpracy architektów krajobrazu z firm Vogt i Whitby Bird & Partners, H&deM próbowali modyfikować naturę na

przedpołu Laban Dance Center w Londynie (nr 160). Zgeometryzowane, rzeźbiarskie formy tworzące pagórki, rampy, siedziska i stopnie zostały tutaj obsiane trawą, tworząc wyjątkowo popularną wśród studentów przestrzeń do wypoczynku, relaksu, uprawiania sportu i prób tanecznych; niejako przedłużenie wnętrza budynku. Motyw modyfikowanej natury pojawia się też przy okazji tokijskiego budynku Prady (nr 178). Na wzniesieniu i posadzce tuż obok głównego wejścia do butiku ułożono modułowe elementy obsiane mchem. Przy opracowaniu tych naturalnych powierzchni korzystano z metody zaszczipiania zarodników mchu w porowatą strukturę piaskowca, opracowanej przez francuskiego biologa Michela Chiaffredo. Sprawia to wrażenie naturalnego dywanu, gdzie wegetacji przeciwstawiony jest geometryczny wzór – obrastany nierównomiernie przez roślinę na każdym elemencie. Podobne wykorzystanie modułowych elementów porośniętych roślinami architektki zaproponowali w muzeum w Aarau (nr 153). Tego typu eksperymenty wykonywał jakiś czas temu polski artysta – Jarosław Kozakiewicz. Ciekawe prace, bazujące na cyklicznych zmianach przyrody, realizował również Hans Haacke.

H&deM w wielu projektach twórczo interpretują naturę i topografię. Formy powstałe w wyniku wykorzystania naturalnych procesów i materiałów (często wydobywanych bezpośrednio na placu budowy lub w okolicy (jak w wypadku winnicy Dominus, centrum TEA i budynku Schaulager) czy też modyfikacji i deformacji terenu (Laban Dance Center, Prada) sugerują inspiracje land artem. Herzog & de Meuron przyznają się do fascynacji pracami Roberta Smithsona, Waltera de Marii i Heinza Macka. Z kolei w tekście *Ukryta geometria natury* z 1988 roku Jacques Herzog cytuje i analizuje takich twórców jak Novalis, Goethe, Steiner czy Beuys, poszukując możliwych kluczy do „intelektualnego lub intuicyjnego wyjaśnienia sekretów natury”⁸.

rzeźba, instalacja

Chiński artysta Ai Weiwei wspomagał H&deM w nieco inny sposób niż poprzednicy. Chyba najbardziej znanym owocem tej współpracy jest słynne „Ptasie Gniazdo”, czyli Stadion Olimpijski w Pekinie (nr 226). Ai Weiwei uczestniczył już w etapie przygotowywania koncepcji projektu konkursowego, zakładającego stworzenie wyjątkowej, wielofunkcyjnej rzeźbiarskiej struktury, nawiązującej pośrednio do chińskiej ceramiki i skomplikowanej konstrukcji wieży Eiffla. Gęsta, przestrzenna forma stadionu może przypominać niektóre rzeźby Ai Weiweia, bazujące na multiplikowaniu i nakładaniu na siebie poszczególnych warstw i elementów. H&deM kontynuowali współpracę z artystą przy projektach: dzielnicy Jindong w Jinhua (nr 236) i kampusu Tree Village w Pekinie (nr 247). Ai Weiwei

⁸ J. Herzog, *Ukryta geometria natury*, w: G. Mack, *Herzog & de Meuron 1978–1988*, op. cit., s. 226–228.

zaprosił z kolei architektów do stworzenia struktur przestrzennych w parku architektonicznym Jinhua i selekcji młodych pracowni architektonicznych do prestiżowego projektu na pustyni w Ordos. Kolejnymi wspólnymi projektami były: instalacja pokazywana na Biennale Architektury w Wenecji w 2008 roku (nr 337), pawilon Galerii Serpentine w Londynie w 2012 roku (nr 400) oraz instalacja *Hansel & Gretel* w nowojorskim Park Avenue Armory w 2017 roku (nr 455).

Kolejne przykłady współpracy H&deM z niekwestionowanymi gwiazdami świata sztuki miały zupełnie inny wymiar i ograniczały się głównie do zagospodarowania przez artystów wybranych przestrzeni w konkretnych, zdefiniowanych ramach architektury. Olafur Eliasson przygotował, specjalnie do jednego z dziedzińców Fünf Höfe w Monachium (nr 143), ogromną, skomplikowaną, geometryczną strukturę. Z kolei pokazna rzeźba Anisha Kapoora z polerowanej stali nierdzewnej zdefiniuje wkrótce przestrzeń wejściową wieżowca z apartamentami 56 Leonard Street w Nowym Jorku (nr 305). Jednym z najbardziej znanych miejsc, gdzie artyści w ramach tymczasowych działań reagują na ogromną pustą przestrzeń stworzoną przez H&deM, jest też bez wątpienia Hala Turbin w galerii Tate Modern w Londynie (nr 126).

Osobnym zagadnieniem pozostaje analiza ewolucji form budynków tworzonych przez H&deM w kontekście rzeźby. Architekci, którzy jeszcze w latach 80. słynęli z tzw. „szwajcarskich pudełek”, stopniowo zaczęli eksperymentować z ornamentem i dekoracją, niejako opakowując w coraz bardziej zdumiewający sposób często neutralne i łatwo adaptowalne dla rozmaitych potrzeb przestrzenie. Część z pierwszych realizacji H&deM była analizowana przez krytyków w kontekście *minimal-art*. Architekci zresztą przez dłuższy czas przyznawali się do fascynacji twórczością Donalda Judda. Jednym z najbardziej znanych budynków z tego okresu jest współtworzona z Helmutem Federle Goetz Gallery w Monachium (nr 56). Z kolei iluzje optyczne na elewacjach kolejowych wieży kontrolnych w Bazylei (nr 49, nr 119) można zinterpretować jako przeniesienie w trójwymiar i większą skalę prac artystów op-artu z lat 60. i 70., np. Jesús Rafaela Soto, Ludwiga Wildinga, Carlosa Cruz-Dieza czy Dadamaino. Zupełnie inne, ekspresyjne i swobodne traktowanie form budynków możemy zaobserwować w twórczości H&deM od końca lat 90., np. w bibliotece w Cottbus (nr 166), wieżowcu Roche Building 1 w Bazylei (nr 292), 56 Leonard Street w Nowym Jorku (nr 305), Le Projet Triangle w Porte de Versailles na przedmieściach Paryża (nr 307) czy przegranym projekcie konkursowym na siedzibę Gazpromu w St. Petersburgu (nr 302). Zróznicowanie i rozczłonkowanie form nowych budynków H&deM może niekiedy przywołać na myśl wyrafinowaną twórczość Constantina Brancusiego czy chociażby cybernetyczne wieże Nicolasa Schöffera.

Od dłuższego czasu również ściany budynków H&deM stają się bardziej przestrzenne i rzeźbiarskie, czego przykładem mogą być m.in. Ciudad del Flamenco w Jerez de la Frontera (nr 240), TEA na Teneryfie (nr 164), 40 Bond Street w Nowym Jorku (nr 253) czy Walker Art Center w Minneapolis (nr 175). Co

ciekawe, skomplikowane struktury elewacji najnowszych realizacji H&deM mają często również właściwości konstrukcyjne, wychodząc poza schemat dekoracji.

Czasem architekci wracają jednak do bardziej syntetycznych i tradycyjnych sposobów „opakowywania” budynków. W biurowcu Roche Pharma w Bazylei (nr 100) zewnętrzne płóciennne rolety, rozwijane automatycznie w zależności od warunków atmosferycznych, podkreślają znaczenie wewnętrznej ściany z tekstami Zaugga. Podobny motyw ruchomych przesłon pojawia się w rezydencji w szwajcarskim Ermatingen z 2005 roku (nr 167). W budynku Ricola Marketing w Laufen z 1998 roku (nr 154) ruchome zasłony wykorzystano po wewnętrznej stronie szklanych elewacji. Tym razem przy doborze kolorystyki i materiałów architekci do współpracy zaprosili Rosemarie Trockel i Adriana Schiessa. Zastosowanie takich jednolitych zewnętrznych powłok z materiału można też uznać za nawiązanie do działań artystycznych Christo i Jeanne-Claude. Motyw opakowywania i „dekorowania” pojawia się zresztą w wielu opracowaniach dotyczących twórczości H&deM.

Prezentowany subiektywny wybór projektów bazuje bardziej na punktowych, czasem „powierzchniowych”, aczkolwiek nie powierzchniowych działaniach artystów w przestrzeniach tworzonych przez H&deM. Współpraca przy powstawaniu całościowych koncepcji przestrzennych to jednak wciąż rzadkość, co jest w pewnym sensie dowodem na to, jak bardzo różni się praca artysty i architekta. Mimo wielu wspólnych mianowników między obiema dziedzinami pozostaje cienka, trudna do zdefiniowania granica, ale czasem to właśnie balansowanie na niej daje wyjątkowe rezultaty. Herzog & de Meuron za pomocą fascynującego świata sztuki bardzo świadomie wykorzystują cały szereg środków (od słowa i koloru po ruchomy obraz i muzykę), działających na każdy zmysł widza, wzmacniając oddziaływanie i percepcję – przestrzeni, natury, architektury. I zostawiając tego samego widza z pytaniami o istotę i definicję – sztuki (i) architektury.

Krzysztof Ingarden

prof. nadzw. dr hab. arch., Wydział Architektury i Sztuk Pięknych,
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

WSPÓŁCZESNA ARCHITEKTURA CHIŃSKA DRUGIEJ FALI – MODERNIZM UDOMOWIONY¹

Streszczenie

Artykuł przedstawia dwa pokolenia chińskich architektów (architekci tzw. Pierwszej i Drugiej Fali), działających w okresie post-Mao, czyli od czasu wprowadzenia reform Deng Xiaopinga. Zasadniczym celem artykułu jest przedstawienie prac architektów Drugiej Fali i próba ich charakterystyki. Przykłady ilustrujące artykuł to realizacje takich biur jak: META-Project (Wang Shuo), TAOA (Tao Lei), ZAO/standardarchitecture (Zhang Ke), Zhao Yang Architects oraz DnA_Design and Architecture (Xu Tiantian). Wybrane realizacje są z pewnością inspirującym przykładem eksperymentalnej chińskiej architektury ostatnich lat – architektury krytycznej, która w reakcji na błędy poprzednich lat, związane z ekstensywną modernizacją miast, starała się odbudować relację z utraconą tradycją, kierować swoją uwagę na człowieka, świadomego swojego miejsca we współczesnym świecie, jak również swojego dziedzictwa. Artykuł został opracowany na podstawie materiałów źródłowych pozyskanych bezpośrednio z biur architektonicznych w ramach pracy autora nad wystawą *Współczesna Architektura Chin. Modernizm udomowiony*, której autor był pomysłodawcą i, wraz z prof. Wang Lu (Tsinghua Univ, Pekin), współkuratorem. Wystawa została zaprezentowana w Muzeum Manggha, jej otwarcie towarzyszyło Biennale Architektury w Krakowie w roku 2017.

Słowa kluczowe: architektura chińska, modernizm, współczesna architektura

¹ Tekst wygłoszony podczas Konferencji „Architektoniczne Dialogi” – WaiSP, KAAFM, czerwiec 2018 r.

Contemporary Chinese Architecture of the Second Wave – Localized Modernism**Abstract**

The article presents two generations of Chinese architects (architects of the so-called First and Second Wave) operating in the post-Mao period, that is, since the reforms of Deng Xiaoping. The main purpose of the article is to present the works of the youngest architects of the Second Wave and try to characterize them. Examples illustrating the article are the realizations of such offices as: META-Project (Wang Shuo), TAOA (Tao Lei), ZAO/standardarchitecture (Zhang Ke), Zhao Yang Architects and DnA_Design and Architecture (Xu Tiantian). Selected projects are certainly an inspiring example of the experimental Chinese architecture of recent years - critical architecture, which in response to the mistakes of previous years, associated with extensive modernization of cities, tried to rebuild the relationship with the lost tradition, direct and focus its attention to problems of locality and man and his heritage in the modern world. The article was compiled on the basis of source materials obtained directly from architectural offices as part of the author's work on the exhibition Contemporary Architecture of China, Localized Modernism. The author together with prof. Wang Lu (Tsinghua Univ., Beijing) were co-curators of this first presentation of Chinese architecture in Poland. The exhibition was presented at the Manggha Museum, its opening was accompanied by the Architecture Biennial in Krakow in 2017.

Key words: Chinese architecture, modernism, contemporary architecture

Wprowadzenie

Zarówno architekturę krajów naszego regionu Europy, jak i architekturę chińską cechuje w ciągu ostatniego dwudziestolecia niezwykle dynamiczny rozwój. Przyczyny tego stanu w obu wypadkach są różne, różne są też rozmiary zachodzących w obu krajach zjawisk. Gdy spojrzymy na architekturę Chin z polskiej perspektywy, to, rzecz jasna, ani skala, ani prędkość zmian zachodzących u nas po roku 1989 oraz wiążących się z tym architektonicznych i urbanistycznych przekształceń nie uprawniają do porównania ich bezpośrednio z tym, co dzieje się w Chinach. Jednak pewne procesy i tendencje w kształtowaniu architektonicznych nurtów i teorii architektury mogą iść w podobnym kierunku, jako że oba kraje miały swoje okresy zastoju, socrealizmu oraz „architektury narodowej w formie i socjalistycznej w treści”; w obu też wypadkach połowa lat 80. jest początkiem systemowych i społecznych przemian, które doprowadziły do obecnego skoku jakościowego w architekturze. Jednak zanim to się stało, miała po drodze miejsce szybka modernizacja lat 90., niosąca za sobą spustoszenia zarówno w Chinach, jak i w wielu miastach w Polsce – rzecz jasna na skalę znacznie mniejszą. Do dziś zmagamy się z błędami uwolnienia planów miejscowych i przejścia na planowanie za pomocą decyzji WZ, uniemożliwiające realizację spójnej koncepcji rozwoju przestrzeni i infrastruktury w wielu miastach. Aktualnie, po okresie bezplanowego rozwoju przestrzeni miejskich i podmiejskich, zauważyć można kielkującą refleksję i tendencję do zachowania większej ostrożności planistycznej w miastach – także do promowania projektów publicznych kulturotwórczych – oraz wzrost dbałości o przestrzeń publiczną. Chińskie przykłady popełnionych w trakcie modernizacji błędów są szokujące, a ich skala

dużo większa. W Pekinie zniszczono większość tradycyjnych dzielnic mieszkalnych (hutongi), realizując gigantyczne projekty deweloperskie, a budując obiekty przemysłowe, nie liczono się z ich wpływem na środowisko i krajobraz. Efekty są katastrofalne i w wielu wypadkach w zasadzie nie do naprawienia. Być może spojrzenie z naszej perspektywy w stronę architektury chińskiej pomoże dostrzec pewne architektoniczne problemy, z którymi mamy do czynienia w naszej praktyce, może też podpowie propozycje ich rozwiązywania w sposób na tyle interesujący, by zostały one w Polsce zauważone i docenione. Czy taka hipoteza jest w pełni uprawniona, czy też jedynie intrygująca – pozostanie pytaniem.

Chińskie przykłady współczesnej architektury, wybrane przez autora do niniejszej prezentacji, są z pewnością inspirującym przykładem nowoczesnej i eksperymentalnej architektury, która w reakcji na błędy minionych lat intensywniej modernizacji stara się odbudować relację z częściowo utraconą tradycją, kierować swoją uwagę na człowieka, świadomego swojego miejsca we współczesnym świecie, jak również swojego dziedzictwa. Przy tym jest to architektura na wskroś współczesna i eksperymentująca.

Architekci Pierwszej i Drugiej Fali

Początkiem obecnych zmian politycznych i gospodarczych w Chinach jest śmierć Mao Zedonga (1976) i proces „bandy czworga” (1980). Zmiany wprowadzane przez Deng Xiaopinga w latach 80. miały na celu przeprowadzenie szybkiej i pragmatycznej modernizacji kraju oraz otwarcie gospodarki na współpracę z Zachodem. Zmiany Deng Xiaopinga w odniesieniu do architektury to przede wszystkim: „1) przejście od gospodarki centralnie planowanej do socjalistycznej gospodarki rynkowej, co miało skutkować powstaniem nowego rynku zleceń dla architektów; 2) zezwolenie na działanie prywatnych firm projektowych oraz 3) patronat indywidualny i instytucjonalny, obejmujący m.in. klientów, krytyków, redaktorów czasopism i kuratorów wystaw”².

Druga połowa lat 80. to czas, w którym pierwsze pokolenie młodych chińskich architektów uzyskało możliwość wyjazdu z kraju, aby studiować za granicą. Poznają tam nowe technologie i metody pracy, ale też stykają się z rozważaniami architektonicznymi osadzonymi w nurcie panującego w tamtych latach postmodernizmu, zasadniczo niepasującymi do chińskiej sytuacji pozbawionej podobnej, kulturowo-filozoficznej refleksji, dotyczącej własnej architektury i dziedzictwa kulturowego, za to kierującej się wyraźnie w stronę perspektywy szybkiej zmiany i prostej modernizacji. Jeden z przedstawicieli tamtego pokolenia, architekt i krytyk Tao Zhu, tak charakteryzuje owe wczesne lata okresu post-Mao – porwanej tradycji i fragmentacji pamięci historycznej:

² Guanghui Ding, *Constructing a Place of Critical Architecture in China Intermediate Criticality in the Journal „Time + Architecture”*, Routledge, London–New York 2011, s. 30.

Myszę, że głównym problemem jest to, że nie było [wtedy] krytycznego dyskursu w chińskiej architekturze. Ogólnie mówiąc, nie było właściwego „oświecenia” w nowoczesnej historii Chin... Mieliśmy Ruch Nowej Kultury 4 Maja 1919 roku... Mieliśmy tak zwane Nowe Oświecenie z końca lat 80., ale nigdy nie przeprowadzono tego procesu dogłębnie. Jeśli natomiast mowa o architekturze, to jest za nami całe stulecie walki i borykania się z problemami. I choć można wskazać co najmniej trzy rundy debat wokół kwestii formy narodowej vs. modernizm – ok. roku 1920, 1950 i w latach 80. – to jednak najpoważniejszym problemem pozostaje fakt, że jesteśmy niezdolni do traktowania tych trzech rund zmagania w kategorii jednego ciągłego doświadczenia. Nasza pamięć jest aż tak fragmentaryczna.

[...] Mam na myśli formy narodowe vs. modernizm. Kiedy kraj właśnie się otworzył [w latach 80. – przyp. autora], zaczęliśmy wszystko od nowa, w zasadzie pozabawieni świadomości własnego dziedzictwa historycznego. Całkowicie zapomnieliśmy o spuściźnie lat poprzednich: 20. i 50. Myszę, że to właśnie zrodziło jeden z największych problemów chińskiej współczesności: każde pokolenie zaczyna wszystko od początku, bez możliwości dziedziczenia doświadczeń poprzedników. I z tego powodu nie potrafimy odnieść się do owego doświadczenia ani budować krytycznego dyskursu. Potrafimy zrujnować kulturę w dziesięć lat, ale nie możemy jej zrekonstruować w trzydzieści³.

Zatem można uznać, iż pokolenie architektów studiujących na przełomie lat 80. i 90. było pokoleniem pionierskim. Współczesna, najnowsza chińska architektura sięga – w celu kontynuacji – po doświadczenia tegoż właśnie pokolenia „pierwszej fali”, które w tamtym dwudziestoleciu wyjechało z kraju na studia zagraniczne i uczyło się teorii oraz praktyki architektonicznej w najlepszych uczelniach i biurach amerykańskich, europejskich, a nawet japońskich. Pokolenie to, po powrocie do Chin w latach 90., włączyło się z pełną świadomością w krytyczny nurt architektury, poszukujący własnej – chińskiej tożsamości, niejako w opozycji do architektury globalnej tudzież ikonicznych prac architektów-gwiazd, od których się jednocześnie uczyli, przejmując ich *know-how*. Co ciekawe, nawet mimo pierwszych eksperymentów nad poszukiwaniem własnego języka i własnej tożsamości ich architektura pozostała otwarta i zrozumiała na zewnątrz, nie utraciła z pola widzenia kontekstu globalnego. To pierwsze pokolenie⁴ wyłoniło ze swego grona liderów, z których najbardziej znany, z racji otrzymania Nagrody Pritzкера, jest Wang Shu. W ostatnich latach nastąpił szybki rozkwit międzynarodowego zainteresowania architekturą Państwa Środka, a wczorajsi młodzi pionierzy stali się w okamgnieniu dzisiejszymi gwiazdami z pierwszych stron magazynów zarówno architektonicznych, jak i lifestyle'owych.

Prof. Wang Lu tak pisze o tym pokoleniowym sukcesie:

Zapoczątkowana w 1978 roku polityka reform i otwarcia na świat skierowała Chiny na tor dynamicznego rozwoju gospodarczego i modernizacji. Po przystąpieniu do Światowej Organizacji Handlu na początku nowego tysiąclecia kraj podążył nadal ścieżką szybkiego wzrostu gospodarczego, przyspieszając jednocześnie proces urbanizacji. Wielkie między-

³ Hing-wah Chau, *Contemporary Chinese Architecture and Criticism: Interview with Tao Zhu*, „Hong Kong Architectural Journal” 2010, vol. 57, s. 88. Tłum. moje – K.I..

⁴ Pokolenie to przedstawione zostało w publikacji *33 Young Chinese Architects*, red. Wang Lu, Tsinghua University, Pekin 2001.

narodowe imprezy, takie jak Olimpiada w Pekinie w 2008 roku, Expo 2010 w Szanghaju, a niedługo potem Igrzyska Azjatyckie w Kantonie jeszcze zintensyfikowały chińskie relacje ze światem zewnętrznym, przyciągając jednocześnie wielu zagranicznych architektów, angażujących się w rozwój urbanistyczny i działania architektoniczne w naszym kraju. Z drugiej strony – poprzez współpracę i praktyki – w coraz większym stopniu – na międzynarodową skalę – zaczęli także funkcjonować chińscy architekci i ich biura projektowe, jak na przykład Yung Ho Chang, Li Xiaodong, Urbanus, Liu Jiakun, Ma Qingyun, Deshaus, Ma Yansong, Vector Architecture, Zhang Ke i wiele innych. W 2012 roku Wang Shu otrzymał architektoniczną Nagrodę Pritzкера, a Li Xiaodong – Nagrodę Aga Khana w dziedzinie architektury. W bieżącym roku laureatem Nagrody Aga Khana został Zhang Ke, którego wyróżniono także Medalem Alvara Aalto⁵.

Z drugiej strony, wobec niewyobrażalnej dynamiki procesów rynkowych, skali i liczby realizacji architektonicznych, ich jakość nie zawsze była najwyższej rangi. Obok wybitnych realizacji dużą część budowlanego boomu stanowiła ekspansywna urbanizacja z architekturą komercyjną, niedbająca o zachowanie ciągłości tradycyjnych układów urbanistycznych, np. gęstej i niskiej zabudowy blokowej hutongów, ich lokalnego charakteru i skali. Co ciekawe, ta sytuacja i związane z nią zagrożenia są obecnie powszechnie dostrzegane, stając się tym samym wyzwaniem dla inwestorów i architektów. Pisz dalej Wang Lu:

Po budowlanych bumach i szaleńczej urbanizacji w największych miastach i regionach nadmorskich – najwcześniej rozwiniętych obszarach kraju – wielkie przemiany przechodzą teraz mniejsze miasta i wsie w chińskim interiorze. Spoglądając wstecz na te lata rozwoju, ciesząc się komfortem i wolnością wynikającymi z postępu społecznego, Chińczycy stopniowo uzmysławiają sobie, że taka niezrównoważona, zorientowana głównie na gospodarkę i technologię modernizacja wyrządziła olbrzymie szkody zarówno w ekologii naturalnej, jak i kulturowej. Po okresie traumy spowodowanej szybkim rozwojem ilościowym zarówno w miastach, jak i na obszarach wiejskich chińscy architekci zaczęli szukać zrównoważonego i zdrowego sposobu budowania kultury, starając się zaleczyć rany zadane tożsamości. Rośnie świadomość, że tylko zapewnienie należytej ochrony unikatowych środowisk i wartościowych historycznie przestrzeni, przy jednoczesnym ich zagospodarowaniu poprzez adaptację do wymogów współczesnego życia, a także harmonijnego współlistnienia cywilizacji technicznej z porządkiem naturalnym i tradycji kulturowej z rozwojem gospodarczym umożliwi utrzymanie jakości życia ludzi⁶.

Modernizm udomowiony „drugiej fali”

Współczesną architekturę w Chinach – krytyczną, nowoczesną i jednocześnie zorientowaną na wartości kontynuujące lokalne tradycje, nazwać można architekturą „drugiej fali” czy też „drugiego pokolenia” chińskich architektów okresu post-Mao. Te właśnie wartości były głównym wyznacznikiem wyboru prac, jakim kierowali się kuratorzy wystawy zaprezentowanej w Galerii Europa –

⁵ *Modernizm udomowiony. Współczesna architektura chińska* [katalog wystawy], Muzeum Sztuki i Techniki i Japońskiej Manggha, Kraków 2017, s. 13.

⁶ *Ibidem*, s.13–14.

Daleki Wschód w Muzeum Manggha w Krakowie w listopadzie 2017 roku⁷. Kuratorskim celem był dobór biur architektonicznych zorientowanych na jakość i kreatywność, zarówno dużych, jak i nadal pozostających w fazie rozwoju, bardzo znanych i nieco mniej, ale przede wszystkim niepokornych, dynamicznych i poszukujących czy raczej – walczących o swoją krytyczną wizję architektury i pozycję zawodową, będących zatem w najciekawszym twórczym okresie poszukiwań. Ich wybrane projekty dalekie są od komercyjnych obiektów o wielkiej skali; to przeważnie małe budynki o funkcjach edukacyjnych i kulturalnych, zlokalizowane z dala od wielkich metropolii. Nie naśladują, nie tworzą pustych form – mają własny język i przekaz.

Architekci pochodzą z różnych regionów, zarówno z dużych miast, jak i z mniejszych miejscowości. Niektórzy byli zatrudnieni w największych w kraju koncernach zajmujących się pracami projektowymi, gdzie współpracowali z architektami o międzynarodowej renomie, inni utworzyli niewielkie, niezależne biura projektowe, a jeszcze inni są wykładowcami akademickimi⁸.

Na wystawie przedstawiono zatem prace takich biur jak Atelier TeamMinus (Zhang Li), Hu Yue Studio, Approach Architecture Studio (Liang Jingyu), Duoxiang Studio, META-Project (Wang Shuo), TAOA (Tao Lei), Atelier Li Xinggang (China Architecture Design Group), ZAO/standardarchitecture (Zhang Ke), Shan Jun Atelier, DnA_Design and Architecture (Xu Tiantian), Atelier Z+ (Zhang Bin), Wutopia Lab (Yu Ting), Atelier Archmixing (Zhuang Shen), Rùn Atelier (Wang Hao), Liu Kecheng Architects, Zhao Yang Architects, AIIA (Zhu Jingxiang) oraz Wang Weijen Architecture.

W niniejszej prezentacji pragnę bliżej przedstawić pięć projektów pięciu wybranych biur⁹.

1. META-Project (arch. Wang Shuo)

Projekt: Scena Leśna (*Stage of Forest*), 2016

Obiekt Sceny Leśnej jest usytuowaną przy stoku narciarskim platformą widokową, która mieści się na zboczu wzgórza, między lasem a trasą zjazdową, stanowiąc jej uzupełnienie. Budynek o trójkątnym obrysie góruje nad falującym krajobrazem, przybierając formę unoszącej się płaszczyzny – „sceny” – swobodnie płynącej przed oczami odbiorcy. W miarę przybliżania się do obiektu na cedrowych gontach (zwyglanych techniką Shou-Sugi-Ban) widoczne stają się

⁷ Kuratorami wystawy byli: prof. Wang Lu (Wydział Architektury, Tsinghua University, Pekin) oraz prof. nadzw. dr hab. arch. Krzysztof Ingarden (Wydział Architektury i Sztuk Pięknych, Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego).

⁸ *Modernizm udomowiony*, op. cit., s. 13–14.

⁹ Opisy na podstawie tekstów zredagowanych przez Anastazję Oleśkiewicz w oparciu o materiały w języku angielskim, otrzymane od chińskich biur projektowych. Zdjęcia projektów (dostarczone także przez biura architektoniczne) pochodzą z katalogu wystawy *Modernizm udomowiony...* – autorem koncepcji ekspozycji i jej współkuratorem jest Krzysztof Ingarden.



Fot. Su Chen, Chun Fang.

refleksy słonecznego światła – momentami nawet srebrzyste, jeśli padają pod odpowiednim kątem. Organizację wnętrza determinuje starannie zaplanowana sekwencja przestrzeni. Po wejściu do betonowego przedsionka wzrok przez chwilę przyzwyczaja się do przyćmionego światła; uwagę wędrowca najpierw przyciąga pionowy widok stoku, potem wąskie schody sugerujące jedyny kierunek wspinaczki. Kiedy dotrzemy już na poziom platformy, przed nami otworzy się niespodziewanie ogromna panorama jeziora Songhua, wijącego się między wzgórzami – jedyny w swym rodzaju widok, olśniewający i zapierający dech w piersiach.

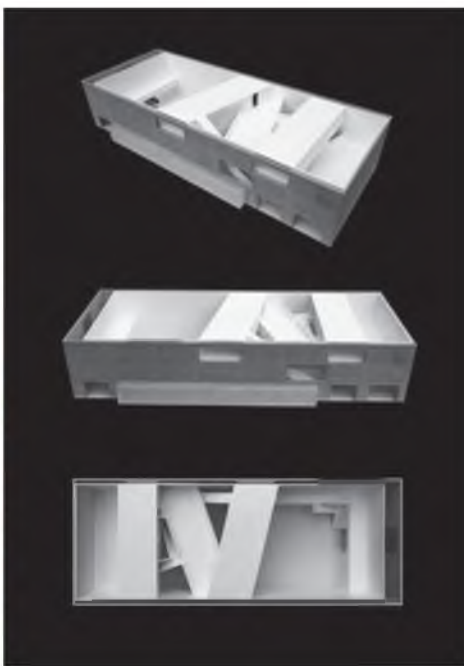
2. TAOA (Tao Lei; zespół projektowy: Tao Lei, Kang Bozhou, Zhao Mingliang)

Galeria sztuki Yue, Pekin, pow. całkowita 1600 m², realizacja 2010–2011

Galeria mieści się w specjalnie na ten cel zaadaptowanej starej fabryce. Przysposobiony budynek to typowy zakład produkcyjny zbudowany w latach 80. XX wieku, przykryty dachem wspartym na prefabrykowanych wieżbach kratownicowych (18×18 m). W zastanych ramach dawnej fabryki została umieszczona nowa forma przestrzenna. Dla zachowania i podkreślenia integralności oryginalnej powierzchni historyczna ściana nie ma prawie żadnych punktów stykowych z nową osłoną, a przy tym jest całkowicie chroniona. W jednorodnych oknach natomiast umieszczono nowe bloczki, tworząc świeżą fakturę, wyrażającą głębię czasu. Tak powstaje ostry kontrast między dwoma materiałami, implikując odrodzenie nowego ducha w starej budowlu, co także ukazuje siłę instynktu charakterystyczną dla dzielnicy artystycznej 798.



Fot. Tao Lei.



W wysokim na 12 metrów budynku przestrzeń usługowo-handlowa została umieszczona wewnątrz przestrzeni wystawienniczej. Te dwie dziedziny łączy powierzchnia o fakturze tekstylnej. Przestrzenie komercyjne wtapiają się więc w układ ekspozycyjny – przez ażurowy tunel ludzie mogą chłonąć atmosferę sztuki.

3. ZAO/standardarchitecture (Zhang Ke)

Mikro Hutong, Pekin, Chiny

Realizacja 2013–2016, pow. całkowita: 35 m²

Założeniem przyświecającym projektowaniu domu o powierzchni zaledwie 35 m² była możliwość tworzenia mieszkań socjalnych w miniaturowej wręcz skali w ramach ograniczonych, niezmiernie ciasnych przestrzeni tradycyjnych miejskich osiedli – tzw. hutongów – w Pekinie.

Elastyczny miejski pokój dzienny stanowi strefę przejściową między pomieszczeniami prywatnymi a ulicą, jednocześnie służąc jako przestrzeń półpubliczna, z której korzystają zarówno mieszkańcy domu, jak i tworzący miejscową społeczność sąsiedzi. Z myślą o poprawie jakości życia w hutongu główny budynek wyposażono w centralny układ klimatyzacji, z podgrzewanymi podłogami w każdym pomieszczeniu – w celu zapewnienia komfortu we wnętrzach w czasie mroźnej pekińskiej zimy, a jednocześnie całkowicie przeszklona ściana elewacyjna każdego pokoju kadruje widok z zewnątrz. Oprócz trzech otwieranych świetlików dachowych wszystkie pomieszczenia mają naturalną wentylację, zapewniającą dopływ i obieg świeżego powietrza w całym budynku.



Fot. Wang Ziling.

4. Zhao Yang Architects

Projekt: restauracja i bazar rolniczy Chaimiduo

Lokalizacja: Dali (Junnan), Chiny

Realizacja: 2015, pow. użytkowa: 647 m²

Zhao Yang w następujący sposób określa credo projektowe:

Źródłem oryginalności są uwarunkowania, nie idee. Idee się powtarzają. Uwarunkowania nigdy nie są takie same. Są Heraklitową rzeką. Uwarunkowaniami rządzi zasada przyczynowości. Dlatego mają swój aspekt czasowy. To właśnie uwarunkowania zakotwiczą architekturę w określonym czasie¹⁰.

Projekt restauracji i bazaru Chaimiduo jest realizacją powyższej postawy. Działkę w centrum starego miasta w Dali wypełniał opuszczony kompleks biurowy, na który składały się: stary drewniany budynek w tradycyjnym stylu Bai, parterowy dom typu bungalow z cegły i betonu oraz podwórze o powierzchni 200 m². Założeniem podjętej renowacji było zasadniczo przededefiniowanie czterech różnych boków podwórza z zastosowaniem strategii tworzonych *ad hoc*. Do stojącego po jego północnej stronie bungalowu dodano piętro zwieńczone dachem w tradycyjnym stylu Bai krytym dachówkami (zgodnie z warunkami zabudowy obowiązującymi dla starego miasta w Dali). Stalowy pawilon o nieregularnym kształcie wbija się w podwórze, komunikując wnętrze restauracji z jego przestrzenią. Sam pawilon obłożony jest bambusem, dla podkreślenia jego bryły i w celu filtrowania docierającego do wewnątrz światła dziennego. Od strony podwórza ta bambusowa elewacja podlega przekształceniom, umożliwiając różne interakcje w godzinach, w których zamienia się ono w bazar, a ponadto wystaje powyżej stropu, tworząc poręcz dla powstałego tam tarasu. Profil poręczy jest pochyły, orientując sytuację przestrzenną w kierunku zachowanej elewacji piętra i krytego dachówkami dachu sąsiedniego budynku drewnianego.

¹⁰ *Modernizm udomowiony, op. cit.*, s. 119.



Fot. Pengfei Wang.

**5. DnA_Design and Architecture (Xu Tiantian;
zespół projektowy: Xu Tiantian, Zhang Longxiao, Zhou Yang)
Projekt: Teatr Bambusowy
Lokalizacja: Hengkeng (Songyang, Zhejiang), Chiny
Realizacja: 2015**

Niemal każda wieś w powiecie Songyang jest choć częściowo otoczona lasem bambusowym. Dzięki temu miejscowości są nie tylko malowniczo położone, lecz także ich mieszkańcy mogą w lesie szukać miejsca do wypoczynku. Jak wiadomo, bambus jest wytrzymały pod naciskiem, a jego korzenie rozrastają się w poziomie i łączą z innymi, niczym fundamenty budynku – właśnie dlatego bambus może się naginać i dalej rosnąć. Po specjalnym przeszkoleniu mieszkańcy wsi mogą naginać pędy bambusa według określonego wzoru i wypłatać z nich tworzącą przestrzeń wypoczynkową wiatę – wrośniętą w ziemię i dalej rosnącą, a więc ekologiczną. Co roku można usunąć stare pędy, a nowe łatwo połączyć z już istniejącą konstrukcją, tworząc architekturę metaboliczną.



Fot. Chen Hao.

Podsumowanie

Pomimo wielu różnic między projektami architektów „drugiej fali” można w nich znaleźć wspólne podstawy i zasady tworzenia; są to między innymi:

- a) refleksja nad znaczeniem kulturowym projektowanego obiektu, świadomość historii miejsca, w którym realizowany jest projekt;
- b) zwrócenie szczególnej uwagi na dostosowanie obiektu do potrzeb lokalnych oraz świadomość symbolicznego wpływu projektowanej architektury na życie społeczności lokalnej;
- c) osadzenie w kontekście lokalnym – poszukiwanie środków wyrazu i materiałów właściwych dla miejsca i jego historii;
- d) świadome tworzenie przestrzeni publicznych wraz z budynkami;
- e) imperatyw eksperymentowania, umiejętność syntezy i formalnego abstrahowania w połączeniu ze stosowaniem uniwersalnego języka architektonicznego.

Termin „modernizm udomowiony” stanowi próbę wyznaczenia dla zaprezentowanych prac Drugiej Fali wspólnego mianownika i umiejscowienia ich w szerszym kontekście procesów, jakim podlega współczesna architektura. Jest to termin znaczeniowo bardzo bliski koncepcji regionalizmu krytycznego Kennetha Framptona¹¹, łączącej globalne procesy modernizacyjne z lokalną tradycją i kulturą. Termin ten zwraca przy tym uwagę na dużą elastyczność modernistycznej tradycji architektonicznej, na podstawie której architekci, operując uproszczoną formą modernistyczną, starają się odejść od modernistycznej ortodoksji w stronę honorującą lokalność i materialność architektury. Jest to jednocześnie architektura zdyscyplinowana formalnie, choć nie zawsze wolna od ekspresjonizmu, często wyrafinowana konstrukcyjnie – niemniej nieunikająca też nawiązania do skali i tradycji miejsca, zwłaszcza w projektach obiektów i przestrzeni publicznych.

Wymienione cechy architektury chińskiej odnaleźć można także w najnowszej architekturze polskiej. W ostatnich latach polskie sukcesy międzynarodowe takich biur jak KWK Promes Roberta Koniecznego (ARKA, Muzeum Przelomy), WWAA (Pawilon Polski, EXPO 2010 Shanghai), Konior Studio (sala NOSPR w Katowicach), 2PM Piotra Musiałowskiego (Pawilon Polski, Expo 2015 w Mediolanie), BBGK Architekci (Muzeum Katyńskie) czy Ingarden & Ewy (Małopolski Ogród Sztuki w Krakowie), wiążą się z realizacjami, które można zaliczyć do nurtu regionalizmu krytycznego, a niektóre także do neowernakularyzmu. Stanowią one połączenie widocznego w ostatnich latach entuzjazmu budowania z możliwościami, jakie daje technologia, i z refleksją nad lokalnością oraz eksperymentem związanym z materialnością architektury, tradycją i skalą miejsca, czyli z szeroko pojętym dziedzictwem. Kenneth Frampton zwracał uwagę na to, iż najciekawsze obiekty powstają właśnie na styku architektury lokalnej

¹¹ K. Frampton, *Critical Regionalism: Modern Architecture and Cultural Identity*, w: idem, *Modern Architecture. A Critical History*, 4 ed., Thames & Hudson, London 2007, s. 314–328.

i globalnej. Znaczy to, że najbardziej godnymi uwagi zjawiskami mogą być te, które otwarte są na współczesny świat, na postęp technologiczny oraz osiągnięcia nauki i sztuki, a jednocześnie tkwią głęboko w lokalnej tradycji budowania, tworząc przestrzeń zrozumiałą dla miejscowych społeczności. Wystarczy dla potwierdzenia tej tezy jeszcze raz przypomnieć fenomen sukcesu młodego pokolenia architektów chińskich (np. Wang Shu – laureat Nagrody Pritzкера 2012, Standardarchitecture – Zhaoyang Studio, Li Xiaodong – Nagroda Alvara Aalto). Chińskie projekty przebiły się, są już dostrzegane na arenie międzynarodowej, polskie właśnie zaczynają być widoczne. Naszą szansą jest zatem architektura bliska człowiekowi, osadzona w lokalnych źródłach, zwracająca się w stronę problemów małych miejscowości i społeczności oraz odkrywająca zagubione wątki tradycji, a jednocześnie zaawansowana technologicznie i realizowana z szacunkiem dla środowiska naturalnego. W ten sposób możemy odnaleźć własny charakter, smak i, w efekcie, własną architektoniczną oryginalność.

Elżbieta Kaczmarska

prof. nadzw. dr hab. inż. arch., Wydział Architektury i Sztuk Pięknych,
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Małgorzata Kaczmarska

prof. nadzw. dr hab. sztuki, Wydział Architektury i Sztuk Pięknych,
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

**NOWA ARCHITEKTURA
W UZDROWISKACH ZATOKI BISKAJSKIEJ¹**

Streszczenie

Nowe idee w kształtowaniu uzdrowisk w XXI wieku określają jako znaczącą rolę kultury i sztuki, stąd szczególne zainteresowanie projektantów kreowaniem przestrzeni w tym kontekście – przestrzeni pięknej i dla piękna. Możliwość zrealizowania niebanalnego obiektu w warunkach uzdrowiska była wyzwaniem i o nią od zawsze ubiegali się najlepsi architekci, kreując w ten sposób symbole miejscowości w każdej epoce. Również uzdrowiska kantabryjskie i baskijskie w XXI wieku wkroczyły w nową epokę z wyjątkową w wyrazie i indywidualnym kształcie architekturą. Artykuł prezentuje ostatnie realizacje promujące szeroko pojętą sztukę nowoczesną w Santander i San Sebastián. Szczegółowo jest prezentowane Centrum Botín, zrealizowany przez Renzo Piano ośrodek kultury i sztuki w Santander oraz Kursaal – Pałac Kongresowy i Audytorium projektu Rafaela Moneo w San Sebastián. Tak oryginalne, o odmiennej estetyce, materiałach budowlanych i zasadzie

¹ Artykuł napisano w nawiązaniu do przygotowywanej do druku monografii pt. *Przemiany przestrzeni miast na wybranych przykładach* autorstwa Elżbiety Kaczmarskiej i Małgorzaty Kaczmarskiej w Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego (zadanie badawcze WAIISP/DS/5/2017). Wszystkie zamieszczone fotografie zostały wykonane przez autorki w 2017 r. w czasie ich wizyt w terenie.

funkcjonowania dzieła wyznaczyły otwarcie nowej epoki w rozwoju i urządzeniu miejscowości, stąd prezentacje tych realizacji poprzedza krótkie dotknięcie historii rozwoju tych miast i przypomnienie najbardziej znaczących miejsc i obiektów we wskazanych uzdrowiskach.

Słowa kluczowe: uzdrowisko, kultura, sztuka, piękno, Centrum Botín, Pałac Kongresów i Auditorium Kursaal

New architecture in the resorts of the Bay of Biscay

Abstract

New ideas in shaping twenty-first century resorts place high importance on culture and art. Hence the special interest of designers in creating space in this context – the space which is beautiful, and which serves beauty. The possibility of completing an original project in a spa resort has always been a challenge, and the best architects have applied for such commissions, thus creating emblematic local buildings in their respective epochs. Also the Cantabrian and Basque spa resorts have entered a new, twenty-first-century era with unique and expressive architecture. The paper presents recent projects, which promote broadly understood modern art in Santander and in San Sebastián. The Botín Centre, a venue for culture and arts in Santander designed by Renzo Piano, and the Kursaal Congress Centre and Auditorium designed by Rafael Moneo in San Sebastián, are presented in detail. These most original buildings, differing in aesthetics, building materials, and functioning principles, have marked the opening of a new era in the development and facilities of resort towns. Hence the presentation of the new projects is preceded by a brief outline of the historical development of these cities, and a reminder of their landmarks and most significant facilities.

Key words: resort, culture, art, beauty, Botín Centre, Kursaal Congress Centre and Auditorium

Wprowadzenie

Miejsca szlachełne – bo tak określano uzdrowiska² – kojarzyły się zawsze z piękną przestrzenią, luksusem oraz atrakcyjnym użytkowaniem, niezależnie od swojego położenia geograficznego i etapu rozwoju. Wyznaczały je obiekty i przestrzenie kreowane z myślą o podnoszeniu kondycji fizycznej i psychicznej użytkowników. Były to miejsca długich i niemęczących spacerów, przestrzeni parków, rozległych łąk i otwartych krajobrazów związanych z obiektami kąpielisk, miejscami kultury, sztuki i rozrywki. O ich realizację ubiegali się w każdej epoce najlepsi projektanci, w ten sposób wpisując się nie tylko w obraz wizualny miejsca, lecz przede wszystkim w kulturę duchową społeczeństw³. Artykuł przedstawia ostatnio zrealizowany pomysł Renzo Piano w kantabryjskim uzdrowisku Santander, miejsce znaczące i współczesny symbol miejscowości, oraz nową architekturę zaliczanego do elitarnych i najlepszych uzdrowisk kraju Basków – San Sebastián.

² K. Głazewska, *Miejsca szlachełne czyli podróż do wód*, „Architektura & Business” 2001, nr 4.

³ Zob. E. Kaczmarska, *Uzdrowisko i jego przestrzeń społeczna*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Krakowskiej. Architektura” nr 47, Kraków 2002, 18–40, 56–59, 135–137.

Miejsce, warunki rozwoju, dotknięcie historii

Północna Hiszpania, a szczególnie wybrzeże Atlantyku od Galicji do Kantabrii, prezentuje się efektownie, a to dzięki ścianom skalnym, zatrzymującym uderzenia fal oceanu, i licznym zatokom z rozległymi plażami. Są również masywy górskie dominujące w pejzażu Asturii i Kantabrii. Najciekawszy z nich – Picos de Europa – przecinany jest przez głębokie wąwozy, są tu też jednak rozległe płaszczyzny pól uprawnych i łąk. Od wieków był to obszar rolniczy, dość biedny, ale również miejsce spokojnych, wiejskich wakacji w romantycznych krajobrazach.

Obszar ten łączy północna nitka sławnego średniowiecznego szlaku pielgrzymkowego do Santiago de Compostela. Znaczą go najwspanialsze przykłady architektury preromańskiej i romańskiej. Jest wiele starych miast, kościołów i opactw, zamków i historycznych rezydencji, a na wybrzeżu – ciche rybackie osady. W jaskiniach zachowały się malowidła sprzed 10 000 lat, przykładem słynne wyobrażenia animalistyczne z plafonu w Altamirze, w bliskiej odległości od Santander. W takich warunkach, w bezpośrednim dostępie do oceanu, rozwinęły się dwie miejscowości uzdrowiskowe – Santander i San Sebastián.

Santander

Miasto liczące współcześnie 200 000 mieszkańców jest dużym ośrodkiem uniwersyteckim i uzdrowiskowym. W układzie urbanistycznym i zabudowie zachowało ślady i pamięć wszystkich epok rozwoju, począwszy od lokalizacji Portus Victoriae Juliobrigensium w 26 r. n.e.

Obecnie jego śródmieście wykształciło trzy główne ośrodki usługowe, usytuowane pomiędzy morzem kantabryjskim i basenem portowym.

Najbardziej wysunięty na północ jest zespół historycznego uzdrowiska z charakterystyczną dla kurortu zabudową hotelową, pałacem ekspozycyjno-kongresowym, wielkim kasynem i licznymi miejscami przygotowanymi do wypoczynku. Punkty widokowe znaczone glorietaami i tradycyjnymi zdrojowymi kioskami, poprzez wygodne schody, obszerne windy i rozległe tarasy zwrócone w kierunku morza, prowadzą na szeroką i długą, ponad dwukilometrową piaszczystą plażę.

Z kolei najbardziej wysuniętą w kierunku morza strefą jest półwysep La Magdalena z pałacem królewskim – obecnie obiektem muzealnym i rezydencją studencką – klubem tenisowym, urządzonymi terenami wypoczynkowo-spacerowymi oraz plażą od strony południowej (playa de Bikini) i północnej (playa de Camello). W naturalnym środowisku Morza Kantabryjskiego i skał wydzielono tu niewielkie fokarium. Również okoliczne małe wyspy są miejscem ekskluzywnych plaż i ekstremalnych sportów (Isla La Torre i Isla Horadada). Park przyciąga ciszą, spokojem, dalekimi widokami i bogactwem przyrody, która dominuje

nad istniejącymi tu obiektami architektury. Wymienione obszary miejscowości zachowały swoją historyczną tożsamość i służą znaczącej liczbie użytkowników ceniących etos uzdrowiska.

W centrum śródmieścia, nad Zatoką Santander, znajduje się najciekawsza zabudowa, będąca wizytówką i symbolem tej części miasta. Łączy uporządkowaną zabudowę XX wieku i najważniejsze obiekty historyczne – w tym katedrę, budynki publiczne i place miasta – z nowoczesnym myśleniem o przestrzeni zhumanizowanej: wygodnej, dostępnej i pięknej. Ten kierunek myślenia o przestrzeni reprezentują najnowsze realizacje. Najbardziej znaczącą ikoną miejsca jest Centrum Botín. Ten obiekt i zintegrowane z nim otoczenie dominują w panoramie Avenida Calvo Sotelo, Paseo de Pereda, przechodzącej w Avenida de La Reina Victoria oraz w kolejnych jej odcinkach w historyczno-zdrowej strefie uzdrowiska.

Układ terenu wznoszącego się ku północy pozwolił na tworzenie kolejnych stref widokowych w sylwecie miasta od strony zatoki, natomiast „bezszwowa” zabudowa, towarzysząca reprezentacyjnym ulicom, stała się eleganckim tłem i scenerią dla najważniejszych obiektów publicznych, do których należą do nich takie obiekty jak biblioteki, muzea, budynki komercyjne (*mercado*), ośrodki kultury i sztuki oraz, zbudowane bezpośrednio przy zatoce, kluby morskie, planetarium, pałac festiwalu, muzeum morskie i Centrum Fundacji Botín.

Dostępność wszystkich wymienionych obiektów zapewniają trasy kolejowe, łączące Santander z Oviedo, stolicą sąsiedniej prowincji, a także regionalne lotnisko, drogi autostradowe oraz wewnętrzne połączenia drogowe. Do ułatwiających ruch w miejscowości należy ostatnio wybudowany tunel łączący dworzec kolejowy, śródmieście i trasy prowincji. Całą strefę nadbrzeża, plaże, obiekty i parki, łączą trasy piesze i rowerowe o różnym stopniu trudności, dostępne dla wszystkich użytkowników.

Architektura nowych obiektów przy trasach spacerowych jest atrakcyjna. Przyciąga uwagę rozwiązaniami funkcjonalnymi i estetyką, koncepcją otoczenia i indywidualnym kształtem całości. Na szczególną uwagę zasługują symbole architektury i kultury XXI wieku: Kantabryjski Pałac Festiwalowy zaprojektowany przez architekta Francisco Javier Sáenz de Oiza (1991) oraz omówione w dalszej części artykułu Centrum Botín autorstwa Renzo Piano. Całość otaczają przestrzenie wypoczynkowo-rozrywkowe, parki i ogrody.

Centrum Botín

Obiekt został zbudowany przy promenadzie południowej nad Zatoką Santander w parku Jardines de Pereda w roku 2017, w bezpośrednim sąsiedztwie starego miasta i jego najważniejszych gmachów publicznych. Stanowi centrum kultury i sztuki Fundacji M. Botín. Budynek zaprojektował Renzo Piano, autor najzna-

mniejszych obiektów publicznych związanych z kulturą w minionym stuleciu, wyznaczających nową epokę w myśleniu o architekturze trzecim tysiąclecia⁴.

Centrum Botín ma prostą i czytelną zasadę funkcjonalno-kompozycyjną: dwie części audytoryjne obiektu, wyniesione nad poziom promenady, łączy strefa pionowej komunikacji. Dedykowana kulturze część wschodnia posiada audytorium dla trzystu osób, cztery aule, przestrzenie biurowe i lekko wyniesione ponad obiekt azoteum. Miejsce widokowe i solarium są dyskretnie oddzielone i zaznaczone w kubaturze tej części obiektu, miękko wtapiając się w kontur sylwety budynku. Druga część – zachodnia, jest dedykowana sztuce; dysponując podzieloną na dwie części powierzchnią ekspozycyjną liczącą 2500 m², stanowi otwarto-zamkniętą przestrzeń z zaakcentowanym wejściem, mieszczącą restaurację, bar, księgarnię, a także sprzedaż pamiątek, lecz tych wyłącznie związanych z obiektem, przygotowanych profesjonalnie, promujących miejsce i obiekt, tłumaczących koncepcję projektanta i idee projektu.

Obszar komunikacji w obiekcie to schody, windy, podesty, platformy, tarasy i mola wysunięte nad wody Zatoki Santander i w kierunku historycznego centrum miasta, tworzące „żywą”, rozwiniętą konstrukcję, kontrastującą z jednolitymi, o zamkniętej formie częściami audytoryjnymi. Mocną konstrukcją stalową wynoszą ponad trasy spacerowo-promenadowe smukłe, białe, 7-metrowe kolumny. Porcelanowe bryły audytoriów zdają się wznosić ponad promenady. Całość tworzy białe zjawisko, dominujące nad wciśniętym w głąb łądu basenem Zatoki Santander. Może kojarzyć się z mitycznym ptakiem z legend Asturii i Kantabrii lub współczesną rzeźbiarską syntezą zrywającego się do lotu kormorana, mewy czy gołębia. Może również interpretować rysunki i latające modele mistrza da Vinci. Zastosowane przez Renzo Piano w nowatorskim połączeniu materiały budowlane, konstrukcje stalowe i pokrycia ceramiczne z ułożonych w raster białych płytek w ilości 270 000 sztuk oraz tafli szkła w elewacjach od strony zatoki i historycznego centrum, dało wyjątkowo interesujący rezultat. Swoista ziarnistość fasady nadaje miękkość w formie bryły charakteru, który jest odwołaniem do otoczenia. Te koliste ceramiczne płytki multiplikują błyski światła słonecznego niczym powierzchnia wody w zatoce, odbijając też promienie już odbite w akwenie. Zatem dzieło ludzkie i natura rezonują w podobny sposób, co harmonizuje ich współistnienie. Warto zwrócić uwagę, że odniesienie do zatoki, a dokładniej – jej kolorytu, jest też widoczne w wyszukanej barwie posadzki⁵.

Dzieło Renzo Piano uważane jest za najpiękniejszy współczesny akcent miejscowości. Ściągają do niego użytkownicy w różnym wieku, o różnych zainteresowaniach i kondycji fizycznej. Położenie obiektu w parku przy głównej

⁴ Twórca takich obiektów jak Centre Pompidou w Paryżu (1977), Fondation Beyeler w Bazylei (1997), Art Institute w Chicago (2009), Isabella Stewart Gardner Museum w Bostonie (2012) czy Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku (2015).

⁵ Wierzchnią warstwę powierzchni spacerowych i placów wykonano z mieszanki błękitnego betonu, miedzi i siarczanu żelaza. Poprzez uzyskany odcień błękitu posadzki, znajdującej się pomiędzy terenami zieleni a wodami zatoki, łatwiej o wrażenie, że obie przestrzenie się przenikają.

przywodnej promenadzie, przez ciekawe ukształtowanie najbliższego otoczenia, przemyślane funkcje budynku i jego dostępność, zapewniło atrakcyjność tej realizacji. Zaprojektowano tu również niewielki amfiteatr z wirtualną, zewnętrzną czytelną na wtopionym w obiekt audytorium sztuki ekranem i zrewitalizowano czterohektarowe ogrody, również z wydzielonymi, ale otwartymi strefami użytkowania. Znajduje się tu strefa roślin tropikalnych (aż 288 gatunków), strefa dla dzieci i nowa strefa spacerowa. Ogród wraz z nowymi terenami zieleni zwiększył łącznie swoją powierzchnię trzykrotnie, do ponad 20 000 m². Integralną częścią nowej przestrzeni jest instalacja *Desde lo subterráneo*, autorstwa hiszpańskiej artystki Cristiny Iglesias. Składa się z czterech elementów nazwanych „studnią” (*pozo*) i jednego „zbiornika” (*estanque*), a pojawia się w kilku wersjach wokół obiektu, współtworząc jego przestrzenną oprawę⁶. Pamiętano o miejscach do siedzenia, jednak zdecydowano się na dość tradycyjne ławki. Nie zabrakło również szczypty kiczu: kiosk uzdrowski sprzed lat i karuzela dla dzieci – mają też swoich zwolenników wśród najmłodszych użytkowników i ich opiekunów, podobnie jak reprezentujący jeszcze inną stylistykę kiosk z zadaszeniem – tzw. rondo.

Pomijając te dyskusyjne szczegóły w urządzeniu przestrzeni, można stwierdzić, że nowe centrum kultury i sztuki w hiszpańskim Santander jest obiektem wyróżniającym się w strefie nadbrzeżnej i pięknym, dominującym w panoramie uzdrowiska akcentem. Dobrze wpisuje się w otoczenie o charakterze wypoczynkowo-spacerowym i organizuje przestrzennie całość miejsca publicznego. Uzupełniane przez małą architekturę: rzeźby, skwery, oświetlenie, wspomniane studnie, stanowi intrygującą wizytówką trzeciego tysiąclecia.

San Sebastián

Początki miasta nie są znane. Było ono, jako miasto graniczne pomiędzy Kastylią a Francją, kilkanaście razy niszczone przez wojny, pożary i napady piratów. W pierwszej połowie XIX wieku kompletnie przebudowane, San Sebastián zostało letnią siedzibą dworu królewskiego i jednym z najmodniejszych uzdrowisk Europy.

Granitowe wzgórza Monte Igeldo od zachodu i Monte Urgull po stronie wschodniej zamykają zatokę w kształcie muszli – stąd jej nazwa: La Concha – obrzeżoną piaszczystą plażą. Miasto początkowo rozbudowało się na przylądku u stóp Monte Urgull. Jego pozostałością jest nieregularna szachownica wąskich uliczek zabudowanych domami z brunatnej cegły w drewnianych konstrukcjach. Ruchliwa, gwarna starówka od zachodu przylega do starego portu rybackiego.

⁶ Poszczególne „studnie” wykonano z szarego kamienia, który geometryczną formą, o różnej wysokości, otacza tytułowe podziemia rozumiane jako wnętrze ziemi i oddane za pomocą chropowatych elementów odlanych z żelaza i ułożonych w warstwach; pomiędzy nimi przeciska się woda. „Zbiornik”, powtarzając geometrię pozostałych części instalacji, jest wycięty z płaszczyzny placu w miejscu dostępu do obiektu za pomocą schodów oraz wypełniony wodą, przez którą prześwituje pofałdowana materia z żelaza. Dzięki temu komunikacyjny element bryły budynku w oryginalny sposób integruje się z otoczeniem i podkreśla ideę artystki w odniesieniu do znaczenia instalacji, która symbolizuje morze i ląd z niego uformowany.

Są tu interesujące zabytki: barokowy kościół Santa María, gotycki San Vicente i dawny klasztor San Telmo oraz muzea: sztuki (San Telmo) i morskie (Museo Naval). Monte Urgull otacza bulwar na falochronie kilkunastometrowej wysokości. Na szczycie wyniesienia znajduje się Castillo de la Mota z XVI wieku, na murach statua Chrystusa oświetlana w nocy, jest widoczna kilkanaście mil od brzegu. Od południa stare miasto zamyka szeroka aleja biegnąca śladem murów obronnych. Za nią znajduje się XIX-wieczne śródmieście z parkiem Alderdi-Eder nad Zatoką La Concha. Ośrodkiem dzielnicy jest secesyjny gmach Rady Prowincji, a od strony wschodniej, nad rzeką Urumea, również secesyjne gmachy Teatru Victoria Eugenia i hotelu María Cristina, które goszczą bywalców międzynarodowego festiwalu filmowego. Blżej zatoki zbudowano secesyjny ratusz (dawniej kasyno) i, nieco dalej na południe, strzelistą neogotycką katedrę Buen Pastor. Ta część miejscowości pomiędzy plażą i rzeką ma spokojny, uporządkowany charakter tradycyjnego, bogatego uzdrowiska, z wieloma hotelami i częścią mieszkaniową.

Większość obiektów, związanych tradycyjnie z funkcją balneologiczną, kulturą i sportem, znajduje się przy promenadzie wzdłuż plaży i w śródmieściu. Wyjątkowo uporządkowany, szachownicowy układ ulic o znacznie ograniczonym ruchu samochodów pozwala na spokojne przemieszczanie się i ułatwia orientację. Znajdujemy tu obiekty talassoterapii – Centro Thallaso-sport La Perla, kasyno, teatry, kluby tenisowe, wiele mówiące o ich roli w miejscowości uzdrowiskowej. Intensywnie zabudowany teren w strefie zachodniej i wschodniej uzdrowiska, z bezpośrednim dostępem do plaży, skłonił władze miejscowości do przywrócenia miastu terenów zaniedbanych. Są to obszary związane z trasą kolejową, dworcem śródmiejskim i nowym dworcem autobusowym, znajdujące się nad rzeką Urumea, przy moście M^a Cristina. Tu zbudowano przejście podziemne łączące oba dworce i śródmieście lewobrzeżne z rewitalizowaną dzielnicą wschodnią o przemysłowym charakterze. Po drugiej, wschodniej stronie rzeki Urumea znaczącym obiektem jest fabryka tytoniu, którą w 2015 roku poddano rewitalizacji. Obiekt fabryki, jako Tabakalera, został przekształcony w Międzynarodowe Centrum Kultury Współczesnej (Centro Internacional de Cultura Contemporánea), dostosowane do różnych aktywności miejsce warsztatów artystycznych, galerię sztuki nowoczesnej, centrum muzyki, a obecnie w części także luksusowy hotel. Funkcje te, w zrewitalizowanym obiekcie zaprojektowane wokół przestrzeni atrium, obejmują kilka kondygnacji i taras widokowy na najwyższym piętrze, stanowiąc ciekawy przykład rewitalizacji fabryki. Warto dodać, że zaprojektowane przejście poziome łączy przestrzeń różnych środków komunikacji i obiekt rewitalizowany. Dworzec autobusowy dostępny z tego przejścia na powierzchni terenu oznaczono wystającymi z ziemi ciężkimi płaszczyznami pokrytego rdzą żelaza. Ta monumentalna forma, widoczna z oddalenia, jest nie tylko znakiem informacyjnym, ale również zapisem tradycji związanej z wydobywaniem rud żelaza w tej części Hiszpanii, co uczyniło żelazo i jego związki powszechnie spotykanym i różnie przetwarzanym materiałem rzeźbiarskim.

Zespół nowych obiektów zlokalizowano przy Avenida de Zurriola – jest to Pałac Kongresów i Audytorium Kursaal (Palacio de Congresos y Auditorio Kursaal) autorstwa Rafaela Moneo⁷. Dostępny od strony nadmorskiej promenady i zatoki, położony przy plaży Zurriola, tandem budynków o różnych kubaturach ma wyważone, zgeometryzowane i lekko pochylone bryły, w detalach nawiązujące do drewnianego budownictwa regionalnego okolic San Sebastián. Kształt obiektu odnosi się do wyglądu „skał wyrzuconych na brzeg”⁸. Elewacje z przepuszczających światło bloków szkła prasowanego są w czasie dnia wyraziste w formie i matowe – pochłaniając padające promienie słoneczne, w nocy natomiast, oświetlone od wewnątrz, wyróżniają się z otoczenia. Forma budynków jest ekspresyjna dzięki rytmowi linii horyzontalnych eksponowanemu na fasadach. Linie są proste, jednorodne, podkreślają kształt bryły. Z braku zbędnych detali budynki robią wrażenie oszczędnych, minimalistycznych. Patrząc z bliska, jedynie baza – wykonana z drewna i cementu – poprzez nawiązanie do budownictwa tradycyjnego, jest nieco inna. Teren przed obiektem ma prosty i surowy charakter, podkreśla horyzontalne linie plaży, oceanu, miejsc do odpoczynku. Układ obiektu celowo zaburza istniejący plan szachownicowy tej części miasta, aby wpisać się w linię plaży i zatoki. Utworzone wnętrza pozwala na kontemplację i zadumę, podkreśla gwałtowny ruch fal tej części oceanu i równocześnie chroni przed ich agresją. Urządzony teren pozwala na kontemplację i zadumę, wyjątkowo też podkreśla niebezpieczne zachowanie fal. Piękne rozwiązanie całości i nowe spojrzenie na kreowanie miejsc publicznych w uzdrowisku.

We wszystkich miejscach znaczących znajdują się rzeźbiarskie symbole – cecha charakterystyczna uzdrowisk. Warto przywołać te, które, podobnie jak Kursaal, mimo awangardowej formy, ściśle odnoszą się do miejsca. Na straży wejścia do zatoki La Concha, od strony wschodniej, zlokalizowano rzeźbę Jorge Oteiza *Construcción Vacía* (*Pusta konstrukcja*, 1957) złożonej z trzech nieregularnych elementów pionowych i dwóch poziomych, połączonych ze sobą tak, aby skadrować pustą przestrzeń w środku. Od zachodniej strony wejścia do zatoki znajduje się słynny *Peine del viento* (*Grzebień wiatru*, 1977) Eduarda Chillidy – ogromne żelazne „uchwyty” zakotwiczone na skałach. Przez swoją monumentalność i materiał obie instalacje zwracają uwagę na historię Kraju Basków – moment odkrycia złóż żelaza i epokę przemysłu⁹. Chillida współpracował z architektem – Luisem

⁷ W 2001 roku Rafael Moneo otrzymał za to dzieło, budowane w latach 1995–1999, nagrodę Miesa Van der Rohe. W tym miejscu znajdował się wcześniej obiekt Wielkiego Kasyna (Gran Kursaal), autorstwa kantabryjskiego architekta Eloya Martíneza del Valle, symbol pozycji San Sebastián w okresie Belle Époque, oddany do użytku w 1921 roku, trzy lata później zamknięty z powodu wprowadzenia w Hiszpanii zakazu uprawiania hazardu; <https://www.kursaal.eus/eskursaal/edificio/historia> (dostęp: 12.02.2018).

⁸ „Dos rocas varadas” (tłum. autorek); <https://www.kursaal.eus/eskursaal/edificio> (dostęp: 12.02.2018).

⁹ Rzeźba *Construcción Vacía* została zakupiona przez miasto w 2001 roku, a rok później umieszczona u wejścia do zatoki. Jorge Oteiza (1908–2003) był jednym z najśłynniejszych artystów baskijskich, żyjącym w tej samej epoce co Eduardo Chillida (1924–2002). Pamięć o Chillidzie, urodzonym i przez całe życie związanym z San Sebastián, pielęgnuje Fundacja Chillidy, rezydująca w muzeum znajdującym się ok. 7 km od

Peña Ganchegui, który zaprojektował założenie związane z rzeźbą. Poszczególne jej części zostały zamontowane na skałach, do których pieszy zbliża się przechodząc przez serię platform i uskoków, zaopatrzonych w szczeliny, przez które podczas silnych uderzeń fal przeciska się wzburzona woda, podkreślając urodę miejsca. Miejsca, gdzie w zamierzeniu artysty ma odbyć się dialog pomiędzy morzem, wiatrem, żelazem i skałami, sprawiając, że wiatr – już uczesany – wtargnie do miasta.

Podsumowanie i wnioski

Nową epokę w rozwoju i kształtowaniu przestrzeni uzdrowisk bez wątpienia wyznacza współczesna architektura i jej nowe funkcje związane z aranżacją najbliższego otoczenia. Należą do nich, oprócz tradycyjnych, balneologicznych funkcji związanych z leczeniem i dbałością o kondycje fizyczną i psychiczną, promowanie kultury i działalności artystycznej.

Śmiałe pomysły projektantów, zrozumienie i przychylność władz miejscowości i dystryktu dla realizacji, akceptacja miejscowej i czasowej społeczności, świadczą o ogólnej potrzebie tworzenia przestrzeni zhumanizowanej, dostępnej dla wszystkich użytkowników, jednocześnie charakterystycznej dla miejsc i pięknej.

Ważnym zagadnieniem jest kontynuowanie tradycji miejsca, zachowanie jego walorów historycznych w układzie urbanistycznym, architekturze i detalach obiektu oraz otoczenia. Nowe obiekty o odmiennej estetyce i różnych źródłach inspiracji, umiejętnie wpisane w już istniejącą zabudowę i przestrzenie wypoczynkowo-spacerowe, wzbogacają odbiór wizualny całości.

Znajomość warunków geograficzno-fizycznych miejsca pozwala z istniejących zróżnicowanych elementów pozornego nieładu stworzyć dobrze odbieraną całość. Szczególną rolę w takich kompozycjach odgrywa woda i jej spokój, czasami niebezpieczeństwo wzburzonych fal i aura miejsca tworzona przez światło słoneczne, zamglenie, półmrok, tajemniczość wieczoru, niepokój nocy. Warunki pogody: deszcz, czasami śnieg (rzadko spotykany w warunkach omawianej miejscowości, więc bardzo atrakcyjny) oraz wiatr – jego muśnięcia i wichury, są również bardzo inspirujące w kreowaniu miejsca. Umiejętne ich odczytanie i wykorzystanie, podobnie jak całej gamy innych komponentów, w każdej epoce rozwoju miejscowości było i jest warunkiem sukcesu zagospodarowania i architektury uzdrowisk. Wybrane obiekty w Santander i w San Sebastián, prezentowane w niniejszym tekście, wyraźnie wskazują, jak ważną, kreującą rolę mają wybitne dzieła architektury i ich dialog z epoką, zastaną przestrzenią i tradycją miejsca.

centrum miasta, w posiadłości wybranej i urządzanej przez artystę. Muzeum jest przykładem wybitnie krajo-
brazowego podejście do regionalizmu sztuki rzeźbiarskiej i tożsamości miejsca pięknego.



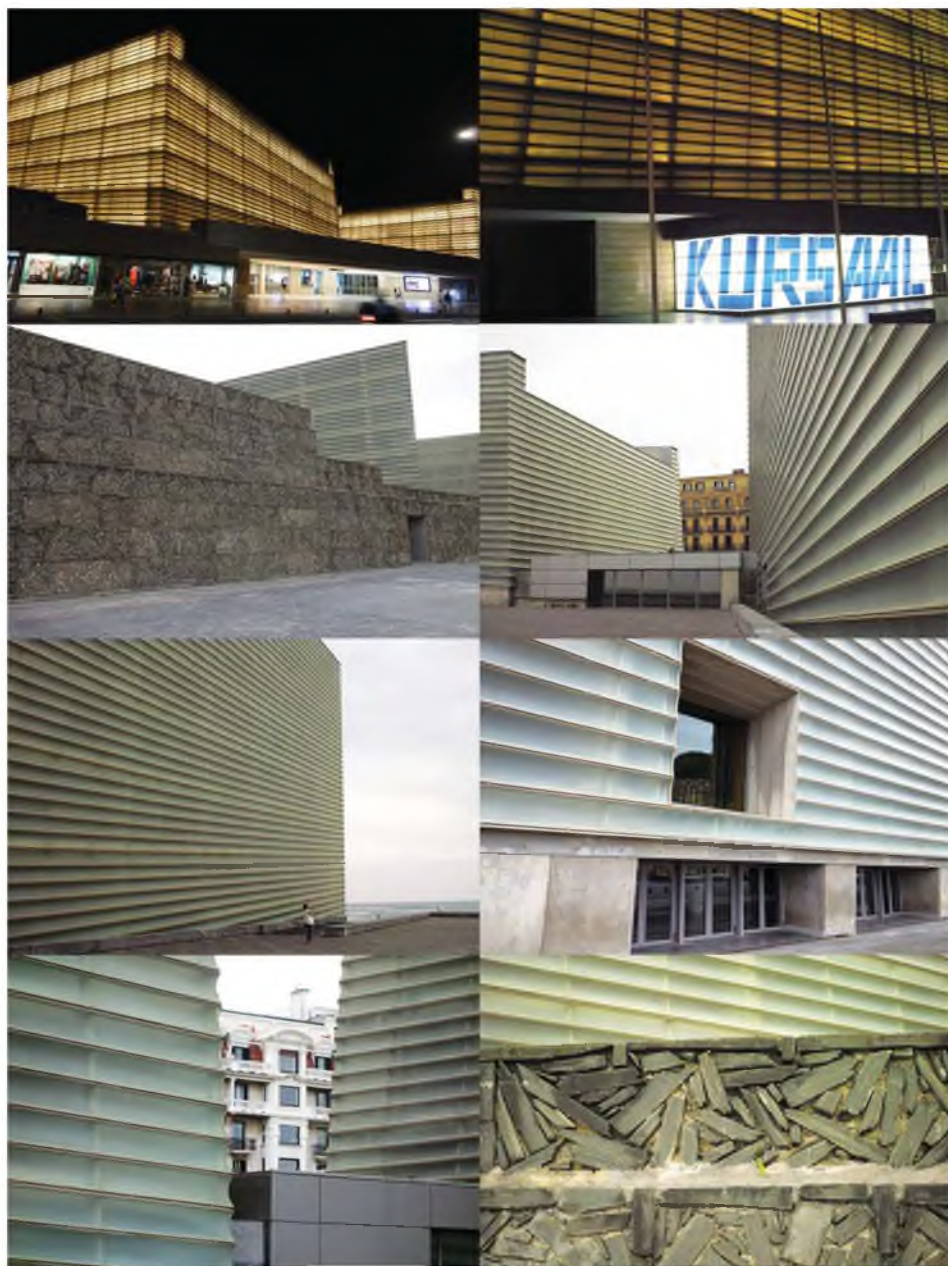
Il. 1. Santander, Centrum Botín proj. Renzo Piano. Fot. E. Kaczmarska.



Il. 2. Santander, Centrum Botín proj. Renzo Piano; fragmenty bryły, detale architektury i marketing. Fot. E. Kaczmarska.



Il. 3. San Sebastián, Pałac Kongresowy i Audytorium Kursaal, proj. Rafael Moneo. Fot. E. Kaczmarska, M. Kaczmarska.



Il. 4. San Sebastián, Pałac Kongresowy i Audytorium Kursaal, proj. Rafael Moneo; fragmenty elewacji i detal.
Fot. E. Kaczmarska, M. Kaczmarska.

Agnieszka Starzyk

dr inż. arch., Wydział Architektury,
Wyższa Szkoła Ekologii i Zarządzania w Warszawie

COLLEGIUM NOBILIUM – ARCHITEKTURA SPOŁECZNEGO DIALOGU

Streszczenie

Celem naukowym zadania badawczego jest analiza architektury dialogicznej w kontekście jej funkcji społecznej oraz wpływu na rozwiązania formalne i funkcjonalne przeprowadzona na przykładzie budynku Collegium Nobilium w Warszawie. Założono tezę, że budynki historyczne na przestrzeni lat swojego funkcjonowania ulegają licznym modyfikacjom powodowanym m.in. zmiennymi potrzebami społecznymi, niemniej zmiany formalne i funkcjonalne nie zawsze następują równolegle, a ich waga jest różna. Zastosowano metody badań niezbędne do zdefiniowania i zbadania problemu naukowego: metodę analizy historycznej, metodę obserwacji bez interwencji oraz metodę intuicyjną opartą na osobistych doświadczeniach autorki. Przedmiotem badań był budynek Collegium Nobilium, którego opis historyczny jest autorską interpretacją materiałów badawczych oraz piśmiennictwa. Kontekst/dialog urbanistyczny został jedynie zasygnalizowany w zakresie niezbędnym do przedstawienia problemu badań. Wyniki pozwoliły na wyciągnięcie wniosków dotyczących roli architektury w kontekście dialogu społeczno-sytuacyjnego.

Słowa kluczowe: Collegium Nobilium, dialog, architektura dialogiczna

Collegium Nobilium - architecture of social dialogue

Abstract

The scientific goal of the research task was to analyze the dialogical architecture in the context of its social function and the impact on formal and functional solutions on the example of the Collegium Nobilium building in Warsaw. It was assumed that historical buildings over the years

of their functioning are subject to numerous modifications caused, among others, by changing social needs, but formal and functional changes do not always occur in parallel, and their weight varies. The research methods necessary to define and investigate the scientific problem were applied: the method of historical analysis, the method of observation without intervention, the intuitive method based on the author's personal experience. The object of the research was the building of Collegium Nobilium, whose historical description is an original interpretation of research materials and literature. Context / urban dialogue has only been signaled to the extent necessary to present the problem of research. The results allowed to draw conclusions regarding the role of architecture in the context of social-situational dialogue.

Key words: Collegium Nobilium, dialogue, dialogical architecture

Wprowadzenie

Dialog współczesności z przeszłością w kontekście architektury zazwyczaj nie jest prosty, jest różnicowany formalnie i funkcjonalnie, zależny od założonych celów. Dialog to z definicji oddziaływanie dwu- lub wielostronne. Dialog nie istnieje bez kontekstu. Kontekst jest pojęciem szerokim, w architekturze definiowany jest kontekst miejsca, przestrzeni, kontekst historyczny, sytuacyjny, kontekst formalny i funkcjonalny. Problem można rozszerzać o inne dookreślenia, między innymi tak istotny kontekst twórczości projektanta. Architektura nie istnieje bez kontekstu, z założenia jest dialogiczna. Nawet wówczas, gdy zamierzeniem twórcy jest architektura akontekstualna.

Współcześnie piękno nie jest jednoznacznie definiowane, występuje w wielu odmianach/odcieniach, co utrudnia (a może urozmaica) kształtowanie architektury/przestrzeni atrakcyjnej dla wszystkich. Szybko zmieniają się trendy, a użytkownik jest mocno różnicowany estetycznie. Wcześniejsze epoki historyczne w większości charakteryzowały się spójną definicją piękna, wskazującą kierunki działań artystycznych.

Przestrzeń miejska składa się z odrębnych elementów, które poprzez łączniki fizyczne i нефizyczne tworzą całość. Każda nowa forma ingeruje w istniejącą przestrzeń, o integralności decydują cechy, które wchodzi w interakcję z kontekstem otoczenia. Każda interwencja przynosi zamierzony lub niezamierzony skutek, zmienia przestrzeń. Miasto z przeszłością jest przestrzenią eklektyczną, nowoczesna architektura/przestrzeń przenika się z historyczną.

Przestrzenno-materialne formy mogą wpływać pozytywnie na kontakty społeczne lub stanowić barierę międzyludzką. Budynek zazwyczaj jest granicą pomiędzy światem/przestrzenią wewnętrzną i zewnętrzną, ale może w różny sposób oddziaływać na otoczenie. Może być silnym akcentem w przestrzeni, znakiem miejsca. Może być miejscem ukrytym, miejscem izolacji. Pomiędzy tak określonymi skrajnościami jest wiele rozwiązań pośrednich. Powiązaną kwestią jest wzajemne oddziaływanie przestrzeni wewnętrznej budynku i zewnętrznej.

Otoczenie jest jednym z etapów doświadczania wejścia z przestrzeni zewnętrznej/publicznej w przestrzeń często adresowaną do określonej społeczności, ale również odwrotnie – wyjścia z tej przypisanej przestrzeni w publiczną. To właśnie grupy społeczne decydują o parametrach tych granic-przejść.

Architektura określa styl bycia danej grupy społecznej. Przestrzeń miasta pozwala na uczestnictwo w zróżnicowanych pierwotnych i wtórnych grupach społecznych, na przechodzenie w krótkich odstępach czasowych przez liczne i różne role społeczne¹. Społeczeństwo przekształca i użytkuje przestrzeń w trojaki sposób – nadając jej określone kształty, przypisując tym kształtom określone funkcje i wartości oraz przyjmując określone formy zachowania w stworzonych przez siebie przestrzeniach. Społeczeństwo może kształtować przestrzeń bezpośrednio – zmieniając ją, lub pośrednio – adaptując się do niej².

Zachowania społeczne w konkretnym otoczeniu wynikają z relacji roli społecznej, osobowości i aktualnych dążeń, z wartościami, jakie dana przestrzeń reprezentuje dla danej społeczności – instrumentalnymi, sytuacyjnymi oraz egzystencjalnymi. Wartości instrumentalne to przede wszystkim: funkcjonalny charakter przestrzeni, społeczny charakter przestrzeni, orientacja w przestrzeni. Wartości sytuacyjne to m.in.: poczucie fizycznego i psychicznego bezpieczeństwa, możliwość identyfikacji z daną przestrzenią, poczucie jawności lub anonimowości w danej przestrzeni, możliwość podjęcia wybranych i aktualnie pożądanых ról społecznych oraz unikanie niepożądanych, wreszcie – możliwość realizacji prestiżu i własnej osobowości. Wartości egzystencjonalne to takie, które dostarczają przeżyć o charakterze emocjonalnym, estetycznym i intelektualnym³.

Przestrzeń analizowana jest również poprzez wiedzę i doświadczenia życiowe. Pamięć i wyobrażenia są w ciągłej interakcji, wzmacniają osobiste doświadczanie bycia w przestrzeni. Człowiek nie tylko patrzy, ale i rozumie – jest to proces psychiczny, w który zaangażowany jest cały organizm i osobowość obserwatora. Każdy użytkownik odbiera tę samą przestrzeń inaczej, każdy inaczej ją interpretuje i zapamiętuje. Sensualna percepcja miejsca zdominowana jest przez zmysł wzroku, niemniej doświadczanie przestrzeni budowane jest przez wiele zmysłów⁴.

Collegium Nobilium – dialog współczesności z przeszłością

Historia budynku rozpoczyna się w pierwszej połowie XVIII wieku, kiedy to w Polsce pojawił się ruch umysłowy i kulturowy zwany Oświeceniem. Elity in-

¹ A. Wallis, *Socjologia i kształtowanie przestrzeni*, PIW, Warszawa 1971.

² *Idem*, *Socjologia przestrzeni*, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1990.

³ *Ibidem*.

⁴ A. Starzyk, *Sensualna percepcja miejskości*, w: *Węzły miasta*, red. K. Guranowska-Gruszecka, Fundacja NKA Wydziału Architektury PW, Warszawa 2018.

telektualne i polityczne potrzebowały miejsca przekazu swoich idei, teatr oświeceniowy stał się ich forum. W tym okresie czytelne były dwa jego nurty – teatr dworski i teatr szkolny⁵, które dały początek teatrom publicznym⁶. Reformator szkolnictwa pijarskiego ks. Stanisław Konarski, określany powszechnie jako reformator szkolnictwa polskiego w ogóle, doceniał edukacyjną rolę teatru, dlatego wytyczając program nowego gmachu Collegium Nobilium, znaczny nacisk położył na rozwiązania funkcjonalno-przestrzenne i formalne oficyny teatralnej.

Projektantem budynku był wybitny polski architekt włoskiego pochodzenia Jakub Fontana. Było to jego pierwsze większe i samodzielne dzieło, tym trudniejsze, że miał to być pierwszy w Polsce budynek szkolny zrealizowany zgodnie z wytycznymi reformy Konarskiego. Nowością były powiązania funkcjonalno-przestrzenne czy utworzenie odrębnych pracowni naukowych i laboratoriów. Z zapisów wynika, że zarówno na etapie projektowania, jak i realizacji miała miejsce ścisła współpraca pomiędzy Fontaną i Konarskim.

W dniu 28 maja 1743 roku⁷ miało miejsce uroczyste „założenie” kamienia węgielnego pod budowę nowego budynku dla Collegium przy ulicy Miodowej⁸, w tym samym roku rozpoczęto budowę oficyny teatralnej⁹. Prace finansowane były głównie przez darczyńców zarówno publicznych, jak i prywatnych. Niestety, środki te były niewystarczające, dlatego też Stanisław Konarski opublikował w języku polskim i francuskim w 1744 roku broszurę *Planty Fabryki Collegij Nobilium Varsaviae, Scholarum, Piarum, Anno 1744*, w celu pozyskania nowych ofiarodawców¹⁰. Książeczka zawierała m.in. projekt Jakuba Fontany pokazujący rzuty wszystkich kondygnacji oraz rysunek fasady (il. 1). Odzew magnatów na apel był znaczny, budowa kolegium wspierana była finansowo do 1760 roku¹¹.

⁵ Pierwszy wolnostojący budynek teatru szkolnego wzniesiono w 1687 roku w Warszawie na dziedzińcu kolegium jezuickiego; w 1692 roku dobudowano kryty ganek, łączący obiekt z resztą zabudowań klasztornych; budynek przetrwał do początków XVIII wieku (B. Król-Kaczorowska, *Teatr dawnej Polski. Budynki – Dekoracje – Kostiumy*, PIW, Warszawa 1971).

⁶ W okresie Oświecenia teatr szkolny nadal był tworzony przez jezuitów, pijarów i teatynów, ale sztuki wystawiano również w szkołach żeńskich, m.in. na pensji prowadzonej przez siostry sakramentki w Warszawie.

⁷ Aldona Bartczakowa i inni podają datę 18 maja 1743 roku (A. Bartczakowa, *Collegium Nobilium*, PWN, Warszawa 1971).

⁸ Początki Collegium Nobilium datowane są na rok 1740, instytucja funkcjonowała wówczas w dzierżawionych pomieszczeniach Collegium Regium (R. Mączyński, *Zespoły architektoniczne Collegium Regium i Collegium Nobilium warszawskich pijarów 1642–1834*, Warszawa 2010). W pierwszym roku nauczania konwikt liczył jednego ucznia, w kolejnym – dwudziestu (F. Lagowski, *Collegium Nobilium Stanisława Konarskiego*, Druk K. Kowalewskiego, Warszawa 1888).

⁹ Zob. F. Lagowski, *op. cit.*

¹⁰ W broszurze zamieszczony został również tekst wyryty na kamieniu węgielnym, informujący, że w tym miejscu powstanie Collegium Nobilium wzorowane na Collegium Nazarenum w Rzymie, w celu wychowania młodzieży szlacheckiej Polski i Wielkiego Księstwa Litewskiego, i że budowniczym gmachu jest znakomity architekt polski Jakub Fontana. Opisany został też stan aktualny budowy oraz uzasadnienie potrzeby przedmiotowej instytucji.

¹¹ A. Bartczakowa, *op. cit.*



Il. 1. Fasada Collegium Nobilium – 1743 r., projektant Jakub Fontana, rycina Rocha Markowskiego. Źródło: Pracownia Reprograficzna BN (R. Mączyński, *Pijarski pałac Collegium Nobilium w Warszawie*, PAN, Warszawa 1996).

Budowa postępowała szybko, w 1746 roku zrealizowano już oficynę mieszczącą teatr. Niestety, 11 listopada 1747 roku pożar zniszczył zachodnią część budynku głównego, wstrzymując na krótko budowę, którą ostatecznie zakończono w roku 1755¹².

Fakt, że w pierwszej kolejności skupiono środki na budowie oficyny z teatrem, dowodzi, jak ważne dla pijarów było posiadanie własnej stałej sali widowiskowej. Nie był to luksusowy dodatek do szkoły Collegium Nobilium, ale funkcja pierwszej potrzeby. Oficyna teatralna została zrealizowana wcześniej i jeszcze przed oficjalnym rozpoczęciem działalności szkoły wystawiono tu w 1750 roku spektakl *Alzyra* Voltaire'a. Uroczyste otwarcie i rozpoczęcie edukacji w nowej siedzibie miało miejsce 23 października 1754 roku¹³.

Budynek Collegium Nobilium został wzniesiony na północnej stronie ulicy Miodowej, z fasadą południową, pomiędzy dotychczasowym budynkiem szkoły pijarów (pałacykiem Humańskiego), a posesją Dworu Gdańskiego. Fontana zaprojektował obiekt na rzucie wydłużonego prostokąta z podziałem na trzy części – trzykondygnacyjnym korpusem głównym oraz dwoma dwukondygnacyjnymi skrzydłami bocznymi, mieszczącymi trzy oficyny od strony północnej. Kolegium przeznaczone było dla 60 uczniów, budynek poza pomieszczeniami związanymi z edukacją (sale, pracownie, laboratoria, biblioteka, muzeum, teatr) zawierał również sale rekreacyjne, mieszkania dla nauczycieli, sypialnie wychowanków, pomieszczenia służby, a w oficynach – pomieszczenia gospodarcze. Teatr zlokalizowany był w oficynie wschodniej, do której prowadziło również osobne wejście od strony ulicy Miodowej – dwupiętrowa sala teatralna z oknami od strony dziedzińca, głęboka scena z kulisami, piętrowa galeria wsparta na dziesięciu słupach, garderoba dla aktorów, magazyn kostiumów oraz inne pomieszczenia pomocnicze. Przed wejściem do teatru od strony ulicy zlokalizowano z jednej strony stajnię, a z drugiej wozownię, co znów dowodzi jak ważne było to

¹² Mączyński twierdzi, że pożar nie dotyczył budynku Collegium Nobilium, tylko sąsiadującego Domu Księży Profesorów przy ulicy Długiej (R. Mączyński, *Zespoły architektoniczne Collegium Regium...*, *op. cit.*). Zob. również: F. Łagowski, *op. cit.* oraz A. Bartczakowa, *op. cit.*

¹³ Była to edukacja sześcioklasowa z dwuletnim kursem filozoficznym, uczniowie pozostawali w większości bez kontaktu ze światem pozaszkolnym (F. Łagowski, *op. cit.*). Dzięki ks. Stanisławowi Konarskiemu Collegium Nobilium stało się najslawniejszą i najlepszą placówką wychowawczą w Polsce w XVIII wieku.

miejsce przekazu idei oświeceniowych i jak bardzo ułatwieniami funkcjonalnymi chciano przyciągnąć na spektakle potencjalnych widzów¹⁴.

Ostatecznie jednak projekt nie został zrealizowany dokładnie z pierwotnymi rysunkami zamieszczonymi w broszurze; odpuszczono m.in. budowę oficyny zachodniej, natomiast wzniesiono dodatkową oficynę wschodnią, równoległą do budynku głównego i połączoną z oficyną teatralną. Takie wnioski można wyciągnąć na podstawie planu Warszawy z 1762 roku, wykonanego przez Pierre'a Ricauda de Tirregaille'a (il. 2a–2b).



Il. 2a Relacja budynku Collegium Nobilium do otoczenia – 1762 r. Źródło: www.muzeumwarszawy.pl.



Il. 2b Relacja budynku Collegium Nobilium do otoczenia – 2018 r. Źródło: www.muzeumwarszawy.pl.

Projekt fasady zamieszczony w broszurze prawdopodobnie również nie został zrealizowany zgodnie z zamysłem Fontany, który zaprojektował bogato dekorowany w stylu włoskiego baroku trzykondygnacyjny korpus główny i skromne dwukondygnacyjne skrzydła boczne z prostokątnymi oknami oraz czterema bramami (po dwie w każdym skrzydle). Wnioskować, że fasady w tej formie nigdy nie zrealizowano, można m.in. na podstawie portretu Stanisława Konarskiego, na którym reformator trzyma szkic budynku Collegium Nobilium już bez tak bogatych dekoracji rzeźbiarskich. Badacze nadal toczą spory, w jakim stopniu barokowa fasada Fontany została zrealizowana, gdyż już w drugiej połowie XVIII wieku została przebudowana. Pierwotna fasada szybko przestała

¹⁴ „Tragedyje grywane bywają zawsze w tłumaczeniu polskiem, którego dokonywa profesor retoryki, a jeśli tego zajdzie potrzeba, to i którykolwiek z profesorów przez rektora wyznaczony. Komedyje tylko po francusku się grywają. Przedstawienia te odbywają się w adwencie, a także w Lipcu i Sierpniu (podczas wakacji), jeśli rektor to uzna za stosowane. Mogą one powtarzać się 4, 5 razy, nawet więcej, co zależy od uznania rektora. Przestrzega się, aby w nich nic nie było nieobyczajnego, dlatego przy tłumaczeniu należy opuszczać miejsca niewłaściwe” (F. Lagowski, *op. cit.*, s. 61). Ostatnia informacja o spektaklach teatralnych pochodzi z 1767 roku, potem sala teatralna pełniła już tylko rolę auli, miejsca uroczystości i popisów; zob. również A. Bartzakowa, *op. cit.*

zaspakajać gusty współczesnych odbiorców – rozpoczął się okres klasycystyczny i zmieniła się estetyka architektury.

Do przebudowy Collegium Nobilium został zatrudniony w 1786 roku Stanisław Zawadzki. Data wnioskowana jest na podstawie ryciny nieznanego autora z tegoż roku, która jest traktowana właśnie jako projekt przyszłej fasady (il. 3). Mączyński twierdzi, na podstawie zapisków dot. inwestycji, że przebudowa miała miejsce wcześniej, w latach 1783–1785, a rysunek fasady z 1786 roku jest dokumentacją powykonawczą, a nie zamierzeniem projektowym.



Il. 3. Fasada Collegium Nobilium – 1786 r., projektant Stanisław Zawadzki. Źródło: Gabinet Rycin BUW (A. Bartczakowa, *op. cit.*).

Pewne jest, że zmieniono fasadę z barokowej na klasycystyczną, co zostało utrwalone kilkanaście lat po przebudowie przez malarza Zygmunta Vogla. Zachowana została trójdzielność bryły, liczba kondygnacji oraz ilość i rozstawienie okien. Zlikwidowane zostały natomiast podwójne bramy w skrzydłach bocznych – w zamian wprowadzono po jednej, usytuowanej centralnie w skrzydle. Zlikwidowano zdobnictwo barokowe na rzecz wykończeń charakterystycznych dla klasycyzmu. Wejście główne oraz wejścia w skrzydłach bocznych otrzymały portyki kolumnowe zwieńczone balkonikami, nad wejściem głównym wzniesiono charakterystyczny dla nowego stylu trójkątny tympanon, a nad nim piętro attykowe, mieszczące salę zajmującą całą szerokość budynku¹⁵. W elewacji zarówno frontowej, jak i od strony dziedzińca podkreślony został podział poziomy za pomocą boniowania oraz wydatnego gzymsu wieńczącego. Fasada z niewielkimi zmianami przetrwała w tej formie do 1939 roku. Nie jest udokumentowane, w jakim stopniu i czy w ogóle przebudowa powierzona Stanisławowi Zawadzkiemu dotyczyła wnętrza budynku.

¹⁵ Mączyński twierdzi, że sala ta istniała już wcześniej (być może została od razu zrealizowana) i że w roku 1754 pałac Collegium Nobilium posiadał już swoją zasadniczą formę przestrzenną; R. Mączyński, *Zespoły architektoniczne Collegium Regium*, *op. cit.*

Początek XIX wieku to również początek częstych zmian osób zarządzających i sposobu użytkowania budynku w powiązaniu z kontekstem historyczno-sytuacyjnym. Collegium Nobilium na ulicy Miodowej swoją siedzibę miało do 1807 roku, kiedy to wojska napoleońskie po wkroczeniu do Warszawy zajęły budynek i przeznaczyły na lazaret wojskowy. Konwikt został przeniesiony na Żoliborz do siedziby letniej, gdzie funkcjonował do 1832 roku, a potem jeszcze przez rok przy ulicy Zakroczymskiej. W 1833 roku został ostatecznie zlikwidowany przez władze carskie. Po przejściu budynku Collegium Nobilium w latach 1807–1815 na lazaret wojskowy oraz pomieszczenia powiązane z wojskiem, nie ma wzmianek o istotnych modyfikacjach funkcjonalnych czy formalnych, natomiast jego stan techniczny i estetyczny zdecydowanie pogorszył się. W latach 1814–1819 funkcjonowała w budynku pierwsza siedziba Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności¹⁶, z pomieszczeniami dla ubogich.

W latach 1820–1831 mieściła się tu Szkoła Aplikacyjna Artylerii i Inżynierów¹⁷, prawdopodobnie już wcześniej – w roku 1815 – Komisja Rządowa Wojny Królestwa Polskiego zajęła gmach Collegium na potrzeby szkoły oraz siedziby innych instytucji wojskowych. Adaptacji budynku na potrzeby nowej funkcji dokonał architekt i inżynier wojskowy pplk Wilhelm Henryk Minter. Elewacje zmieniono w powiązaniu ze zmianami funkcjonalnymi wewnątrz budynku – bramy w skrzydłach bocznych zostały przesunięte bliżej korpusu głównego, zmieniła się też liczba okien drugiej kondygnacji z dziesięciu na dwanaście. W strefie wejścia głównego usunięto dekoracje z attyk, a nad attyką ryzalitu środkowego umieszczono emblematy wojskowe. Szkoła funkcjonowała do 1831 roku, kiedy to, podobnie jak inne wyższe szkoły w Królestwie Polskim, została zamknięta, a budynek przejęty na lazaret wojskowy.

W 1832 roku władze Królestwa Polskiego przekazały budynek Najwyższej Izbie Obrachunkowej i Głównemu Wydziałowi Kontroli, zlecając generalny remont i adaptację na potrzeby nowej funkcji. Prace powierzono architektowi rządowemu Antoniemu Corazziemu, który w tym samym roku przedstawił do zatwierdzenia Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych projekt zmian. W części głównej na wszystkich piętrach pozostały w traktach od strony ulicy sale, które miały teraz pełnić funkcje biurowe. W traktach od strony dziedzińca zlokalizowano mniejsze gabinety, rozmieszczone po obu stronach głównej klatki schodowej. W prawym skrzydle na parterze zaprojektowano mieszkania dla urzędników, a w oficynie – za czasów Konarskiego teatralnej – utworzono archiwum oraz kuchnię. Na pierwszym piętrze zrealizowano 17-pokojowe mieszkanie kontrolera generalnego, dla jego potrzeb też wybudowano nową klatkę schodową, dodatkowo oddzielającą mieszkanie od archiwum. Remont budynku obejmował

¹⁶ W roku 1819 WTD przeniosło się do własnej siedziby na ul. Krakowskie Przedmieście, zaprojektowanej przez Antoniego Corazziego.

¹⁷ Komendantem szkoły od jej otwarcia do wybuchu powstania listopadowego był pplk Józef Sowiński, bohaterski obrońca Woli. Większość profesorów i uczniów szkoły wzięła udział w obronie Warszawy.

również przesunięcia czy likwidację niektórych ścian działowych, część okien i drzwi została zamurowana, w innych miejscach powstały nowe. Budynek został przekazany do użytkowania w 1833 roku, ale już w 1845 ponownie zmienił właściciela¹⁸. W budynku Collegium Nobilium siedzibę od tego roku miały instytucje sądowe: Sąd Apelacyjny, Księgi Hipoteczne¹⁹, biura notariuszy.

Prawdopodobnie około połowy XIX wieku miała miejsce przebudowa lewego skrzydła – nadbudowa trzeciej kondygnacji i zmiana elewacji. Od tego czasu budynek pełnił odrębne, niezależne od pierwotnego budynku Collegium Nobilium funkcje mieszkalne (ul. Miodowa 26) i tak pozostało do czasów współczesnych.

W 1876 roku, po przeniesieniu sądów do pałacu Paca (ul. Miodowa 15) oraz do pałacu Badenich przy placu Krasińskich, budynek zajął Gubernator Warszawski dla funkcji biurowych, pozostając tu do 1915 roku.



Il. 4. Budynek Collegium Nobilium – 1914 r.; widok w kierunku placu Krasińskich. Źródło: zbiory IS PAN (A. Bartczakowa, *op. cit.*).

Po pierwszej wojnie światowej gmach stał się siedzibą Najwyższego Trybunału Administracyjnego (korpus główny), w prawym skrzydle mieściła się natomiast drukarnia państwowa. Fasada frontowa pozostała niemalże niezmieniona, zdjęto tylko attyki balustradowe nad bocznymi ryzalitami (z okresu Szkoły Aplikacyjnej) oraz żeliwny daszek nad wejściem głównym (z drugiej poł. XIX wieku).

¹⁸ Najwyższa Izba Kontroli została przeniesiona do zakupionego w 1840 roku budynku u zbiegu ul. Nowy Świat i Al. Jerozolimskich.

¹⁹ Księgi Hipoteczne pozostały w gmachu do roku 1913, kiedy to został ukończony i oddany do użytkowania gmach Hipoteki przy ul. Kapucyńskiej.

W takim stanie budynek przetrwał do 1939 roku, kiedy to w wyniku bombardowania został w niewielkim stopniu uszkodzony – pocisk przebił ścianę nad pierwszym piętrzem korpusu głównego, drugi zniszczył dach nad prawym skrzydłem. W 1944 roku, podczas Powstania Warszawskiego, miało miejsce prawie całkowite zniszczenie budynku – zawaliło się prawe skrzydło oraz lewa część korpusu głównego wraz z sąsiednią kamienicą, będącą wcześniej lewym skrzydłem Collegium Nobilium (il. 5). Ocalał ryzalit środkowy oraz prawy z elementami detalu architektonicznego. Po drugiej wojnie światowej, w celu zabezpieczenia pozostałości, przykryto część środkową prowizorycznym dachem (1945–1950). W tym okresie podjęto decyzję o odbudowie całości i nadaniu jej nowej funkcji powiązanej z pierwotną, z przeznaczeniem dla Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej.



Il. 5. Budynek Collegium Nobilium – 1944 r.; stan po Powstaniu Warszawskim. Źródło: Urząd Konserwatorski w Warszawie (A. Bartczakowa, *op. cit.*).

Projekt odbudowy autorstwa Wojciecha Onitscha, Mariana Sulikowskiego i Andrzeja Uniejewskiego został opracowany w 1950 roku w Pracowni Biura Architektury Centralnego Biura Projektów Architektury i Budownictwa oraz zatwierdzony przez konserwatora m.st. Warszawy prof. Piotra Biegańskiego 17 lipca 1950 roku. Projekt zakładał zachowanie dawnych układów i podziałów oraz, w miarę możliwości, wielkości pomieszczeń. Nie udało się przywrócić wystroju ze względu na brak dokumentacji ikonograficznej, odtworzono wyłącznie westybul według założeń Stanisława Zawadzkiego, ponieważ był to fragment budynku ocalały wraz z detalem wnętrza (cztery pary kolumn jońskich, portale kolumnowe, zwieńczenia ścian). W projekcie zmieniono lokalizację głównej klatki schodowej, umieszczając ją z prawej strony westybulu, nie z lewej, jak było we

wcześniejszym układzie. Odtworzono układ dwutraktowy z korytarzem pośrodku oraz zbliżone rozmiary sal jak w projekcie Jakuba Fontany czy potem – u Antoniego Corazziego. Druga kondygnacja zachowała w odbudowanym gmachu typową dla baroku wysokość piętra reprezentacyjnego tzw. *piano nobile*. W projekcie przewidziano również odbudowę skrzydła lewego zgodnie z pierwotnym założeniem, jednak nie zostało to zrealizowane. Fasada frontowa (ul. Miodowa 22/24) została odbudowana z odstępstwami, ale na bazie projektu Stanisława Zawadzkiego, z odtworzeniem detali architektonicznych: portali kolumnowych, balustrad tralkowych pod oknami drugiej kondygnacji korpusu głównego, pilastrów z głowicami korynckimi, obramienia okien itd. Fasadzie od strony dziedzińca również przywrócono dawny układ z ryzalitem pośrodku zwieńczonym trójkątnym tympanonem, pilastrami korynckimi, trzema arkadowymi wyjściami na taras oraz balkonem na drugiej kondygnacji.



Il. 6. Budynek Collegium Nobilium odbudowany dla potrzeb PWST im. Aleksandra Zelwerowicza – 1959 r.; fot. Barbara Kaczyńska (R. Mączyński, *Pijarski pałac Collegium Nobilium w Warszawie*, op. cit.).

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna rozpoczęła działalność w prawym skrzydle odbudowanego budynku w 1955 roku, a w 1956 również w korpusie głównym, kontynuując tradycje edukacyjne zapoczątkowane w tym budynku przez Stanisława Konarskiego doceniającego już w przeszłości wagę wychowania i nauki przez teatr, nie tylko dla młodzieży, ale i całego społeczeństwa.

Początkowo budynek funkcjonował bez odtworzonej elewacji (il. 5), dopiero w latach 1965–1966 został otynkowany, a środkowy ryzalit zwieńczono socrealistyczną w formie rzeźbą²⁰. Lewe skrzydło budynku Collegium Nobilium zachowało wcześniejszą, odrębną funkcję mieszalną, a zostało odbudowane według projektu Witolda Wernera w latach 1962–1964 (ul. Miodowa 26). Dlatego nie można uznać, że odbudowa przywróciła wygląd budynku Collegium Nobilium według założeń projektowych Stanisława Zawadzkiego – lewe skrzydło nie odzwierciedla formy historycznej, a korpus główny i prawe skrzydło, choć w zdecydowanie mniejszym stopniu, jednak również odbiegają od pierwowzoru. W efekcie fasada nie jest jednolita, lecz pozostaje współczesną interpretacją historycznych założeń.

W 1986 roku rozpoczęto prace projektowe odbudowy oficyny teatralnej z zamiarem odtworzenia rozwiązań formalnych, niemniej z salą widowiskową dostosowaną do współczesnych standardów. Projekt, poprzedzony analizą historyczną oraz badaniami archeologicznymi, wykonał Maciej Wutzen wraz z Barbarą Żewko. Teatr został odbudowany w latach 1989–1999, dzięki staraniom dwóch kolejnych rektorów: prof. Andrzeja Łapickiego i prof. Jana Englerta. W dniu 30 września 1999 roku podczas inauguracji roku akademickiego miało miejsce uroczyste otwarcie Teatru Collegium Nobilium²¹.



Il. 7. Budynek Collegium Nobilium – 2018 r.; widok w kierunku placu Krasińskich. Fot. A. Starzyk.

²⁰ R. Mączyński, *Pijarski pałac Collegium Nobilium w Warszawie*, op. cit.

²¹ W Teatrze Collegium Nobilium aktorami są studenci Wydziału Aktorskiego AT, prezentowane są spektakle dyplomowe oraz spektakle warsztatowe. Zob. również oficjalną stronę teatru: <http://tcn.at.edu.pl/o-teatrze/>.



Il. 8. Budynek Collegium Nobilium – 2018 r.; widok w kierunku wejścia głównego z perspektywy ul. Schillera.
Fot. A. Starzyk.

Podsumowanie

Budynek Collegium Nobilium w kontekście historyczno-sytuacyjnym był miejscem zróżnicowanych funkcji i zmiennej formy. W założeniu twórców była to szkoła, ale i forum przekazu idei oświeceniowych. Od tego czasu aż do współczesności budynek ulegał licznym modyfikacjom, powodowanym m.in. czynnikami społeczno-sytuacyjnymi. Zmiany formalne wynikały ze zmienności stylów w powiązaniu z sytuacją historyczną, natomiast zamiany funkcjonalno-przestrzenne ze zmiennych standardów i oczekiwań społecznych w kontekście założonych zróżnicowanych funkcji budynku. W powiązaniu zmienne pozostawały również wartości instrumentalne, sytuacyjne oraz egzystencjalne.

Po drugiej wojnie światowej funkcje edukacyjne zostały przywrócone, a z chwilą otwarcia Teatru Collegium Nobilium – również miejsce prezentacji przemysłów i poglądów, głównie studentów Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w formie spektakli, ale również w szerszym kontekście artystycznym. Collegium Nobilium, jak za czasów Stanisława Konarskiego, znów stało się forum idei, miejscem współczesnego społecznego dialogu w scenografii architektury z przeszłością.

Architektura była, jest i będzie narzędziem społecznego dialogu.

Katarzyna Banasik-Petri

doc. dr inż. arch., Wydział Architektury i Sztuk Pięknych,
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

**MANHATTAN – NIEKOŃCZĄCY SIĘ DIALOG.
PRZEGLĄD WYBRANYCH WYSOKOŚCIOWCÓW
NA MANHATTANIE W KONTEKŚCIE WIZJI MIASTA
IDEALNEGO FRANKA LLOYDA WRIGHTA I LE CORBUSIERA**

Streszczenie

Dialog ideowy kluczowych przedstawicieli światowej architektury: Franka Lloyd Wrighta i Le Corbusiera, nakreślony na podstawie wykładów, jakie przeprowadzili w latach 30. XX wieku w Stanach Zjednoczonych na temat specyfiki wieżowca i wizji miasta, jest pretekstem do prezentacji wybranych realizacji powstałych w ostatnim dziesięcioleciu na Manhattanie. Ewolucja i różnorodność form struktur wieżowych na Manhattanie potwierdza, że ten rodzaj budynku jest obecnie podstawową jednostką zabudowy miast wysoce zurbanizowanych oraz wyznacza tendencje do zabudowy wysokorozwiniętych miast. Spory i dyskusje na temat jego kształtu budzą podobne emocje, jak w przypadku wspomnianych architektów.

Słowa kluczowe: Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Manhattan, Nowy Jork, wieżowiec, wizja miasta

**Manhattan – an endless dialogue. Overview of high-rise buildings in Manhattan
in the context of the ideal city vision of Frank Lloyd Wright and Le Corbusier**

Abstract

The ideological dialogue between the two crucial representatives of the world architecture: Frank Lloyd Wright and Le Corbusier, drawn on the basis of lectures they conducted in the 1930s in the United States on the specifics of the skyscraper and the vision of the city becomes an introduction to the presentation of selected realizations built in Manhattan throughout the last decade. The evolution and diversity of tower structures in Manhattan confirms that this type of building is

currently the basic unit of highly urbanized urban development and sets trends for the development of highly developed cities. Disputes and discussions about its shape evoke similar emotions as in the case of the mentioned architects.

Key words: Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Manhattan, New York, skyscraper, city vision

Wprowadzenie

Manhattan wygenerował bezwstydną architekturę, wielbioną wprost proporcjonalnie do tego, jak bardzo brakowało jej umiaru, i szanowania o tyle, o ile posuwała się za daleko. W widzach Manhattan niezmiennie wywołuje ekstazę architektoniczną.

Mimo to – a może właśnie dlatego – zawodowi architekci regularnie pomijają czy wręcz umniejszają jego osiągnięcia i ich implikacje¹.

Słowa Rema Koolhaasa z 1994 roku z kultowej pozycji *Deliryczny Nowy Jork* są pretekstem do dialogu, jakiego nigdy osobiście nie przeprowadzili Frank Lloyd Wright (1867–1959) i Charles-Édouard Jeanneret-Gris – Le Corbusier (1887–1965) na temat architektury Nowego Jorku, a w szczególności Manhattanu z początku XX wieku, kiedy nastąpił jej gwałtowny rozwój, a pojęcie „drapacza chmur” przyjęło się powszechnie.

Obaj architekci w latach 30. ubiegłego wieku wygłosili wykłady na amerykańskich uczelniach. Frank Lloyd Wright w roku 1930 na Princeton University zaprezentował cykl sześciu wykładów, prawdopodobnie zatytułowanych *Problematyka nowoczesnej architektury*². Le Corbusier natomiast, zaproszony w roku 1935 przez Fundację Rockefellera, odwiedził kilka uniwersytetów – m.in. Harvard, Yale i Columbię – gdzie przedstawił dwadzieścia jeden wykładów propagując ideę *Plan Voisin* (miasta promienistego) i swój punkt widzenia na nowoczesną architekturę i urbanistykę³. W czasie pobytu Le Corbusiera w Chicago miało dojść do spotkania dwóch czołowych architektów współczesnego świata. Jednak F.L. Wright podobno nie mógł dotrzeć z Wisconsin, jednak przypisuje mu się stwierdzenie: „Corbu wywiera straszny wpływ na ten kraj i nic tu po nim. Nie mam ochoty podawać mu ręki”⁴. Jego niechęć do *credo* Le Corbusiera przejawiała się już wcześniej, m.in. w recenzji wydanej w roku 1928 książki *W stronę architektury*, ale przede wszystkim w wygłoszonych wykładach, gdzie zaciekle krytykował umiłowanie nowoczesności i głoszoną przez Le Corbusiera apoteozę maszyny⁵. Frank Lloyd Wright neguje wizję miasta Le Corbusiera, zrywającego bezwzględnie z historią miejsca i w zamian proponującego identyczne

¹ R. Koolhaas, *Deliryczny Nowy Jork. Retroaktywny manifest dla Manhattanu*, tłum. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2013, s. 9.

² F.L. Wright, *Architektura nowoczesna. Wykłady*, tłum. D. Żukowski, Karakter, Kraków 2017, s. 30.

³ A. Flint, *Le Corbusier. Architekt jutra*, tłum. D. Cieśla-Szymańska, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2014, s.111.

⁴ *Ibidem*, s. 113.

⁵ W swoich wykładach wygłoszonych w Princeton, zwłaszcza w części 3 (*Przemijanie gzymsu*) i 5 (*Tekturowy dom*), Wright mocno krytykuje postawę ideologiczną Le Corbusiera, jasno odnosząc się do modernistycznych form architekta i mając na myśli jego willę Le Lac (1923) nad jeziorem Genewskim.

rozwiązania dla każdego miasta na świecie, bez względu na kontekst, historię czy aspekty społeczne. Ta totalitarna wizja bezosobowej architektury tworzącej tkankę miasta budziła w Wrightcie jako architekcie, który swoje projekty osadzał ściśle w kontekście miejsca, bezwzględną negację. Spostrzeżenia architektów o tak antagonistycznych postawach, zawarte w lekturze wykładów Franka Lloyd Wrigtha i wspomnień Le Corbusiera z pobytu w Ameryce (*Kiedy katedry były białe*), dotyczące charakterystycznej dla Manhattanu zabudowy, prowokują, by na nowo podjąć tę dyskusję na początku XXI wieku w kontekście nowych realizacji. Co ciekawe, w kwestii oceny zjawiska, jakim bez wątpienia jest Manhattan, architekci mają podobne zdanie, ale wizje przyszłości miasta i cele – już diametralnie odmienne. Dialog, do którego nigdy nie doszło pomiędzy architektami, a jego ślad odbił się jedynie w literaturze, ma swoją rzeczywistą kontynuację w tętniącym architektonicznym mieście, gdzie od stu lat ścierają się architektoniczne wizje miejsca. Struktura wieżowa jest podstawowym typem zabudowy w budownictwie mieszkaniowym i użyteczności publicznej w Nowym Jorku na Manhattanie, podobnie jak w wielu współczesnych, rozwiniętych miastach świata. Ewolucja formy drapacza chmur na przestrzeni lat jest fascynująca ze względu na formę, konstrukcje, technologie i nowe wymagania użytkowników, adekwatne do czasów, w których żyjemy. Manhattan, ze względu na urbanistyczny kontekst, uwarunkowania ekonomiczne, kulturowe i społeczne, ma pod tym względem ciekawą i najdłuższą historię w stosunku do innych miast. Spojrzenie na transformację form wieżowych w tym konkretnym mieście, jako na zjawisko przekształceń formy, jak i w konsekwencji ewolucję tkanki miejskiej, jest przedmiotem badań i rozpraw wielu współczesnych architektów. Miejsce to jest wyjątkowe, gdyż skupia problematykę antycypowaną przed laty przez utopijne wizje obu architektów oraz wnosi swoje własne doświadczenia, które ze względu na swoją unikatowość warte są analizy.

Tyrania wieżowca

Sądzę, że pierwszy wieżowiec postawił Michał Anioł, nakładając Panteon na szczyt Partenonu. Papież nazwał tę budowlę Bazyliką Świętego Piotra, a świat uznał, że oto ma przed sobą dzieło ostateczne, i od tamtego czasu w najlepszy nam znany sposób wychwala to wielkie osiągnięcie. Jak dobrze wiemy, sposobem tym jest naśladowanie⁶.

Tak o projekcie najwyższej i najnowocześniejszej w XVI-wiecznej Europie bazyliki z kopułą zaprojektowaną przez Michała Anioła mówił Frank Lloyd Wright w wykładzie wygłoszonym w 1930 roku, poświęconym ocenie i krytyce problematyki związanej z modną i nowatorską w początkach XX wieku formą budynku jaką był wieżowiec⁷. Na przykładzie Nowego Jorku Wright wskazywał

⁶ F.L. Wright, *op. cit.*, s. 219.

⁷ *Ibidem*.

zagrożenia dla przyszłości miast, jakie niesie za sobą forma wieżowca i wyznaczony przez nią sposób zagęszczenia tkanki miejskiej.

Ciekawy jest wywód architekta o idei naśladownictwa form w architekturze w celu egzemplifikacji władzy zarówno świeckiej, jak i sakralnej; Wright podał przykład projektu kopuły Buonarottiego, która według niego „nie niosła żadnego znaczenia – pozbawiona była wszelkiego sensu poza takim, jaki ma papieska mitra”⁸. Nie zgadzał się z dekoracyjnością kopuły i eklektyczną stylistyką bazyliki. Uważał, że przypadkowa kopuła Buonarottiego (wielokrotnie podkreślając jego indolencję w architekturze jako rzeźbiarza), uznana w epoce renesansu za szczytowe osiągnięcie techniki i ideał piękna, niesłusznie była przez wieki stosowana i utożsamiona z symbolem władzy, a następnie kopiowana i stosowana powszechnie przez stulecia⁹. Z punktu widzenia stosowania formy wielu obiektów w historii architektury trudno zaprzeczyć takiemu bezkompromisowemu stwierdzeniu. Wright przewrotnie porównuje powszechnie stosowaną w architekturze tendencję do kopiowania (w tym wypadku kopuły Buonarottiego) z wszechobecnym wśród architektów początku ubiegłego wieku nurtem bezmyślnego naśladownictwa nowatorskich, logicznych i mistrzowskich, jak podkreśla, prototypów wieżowców.

Wright był zafascynowany konstrukcją drapaczy chmur. Jak sam wspomina, jako uczeń Louisa Henry’ego Sullivana był w latach 90. XIX wieku w jego chicagowskiej pracowni świadkiem narodzin projektu pierwszego dziesięciopiętrowego, 41-metrowego biurowca Wainwright Building. Budynek został wzniesiony w St. Louis w 1891 roku, w konstrukcji stalowej o jednorodnej elewacji i skromnej ornamentyce. W swoich wykładach Wright podkreślał wyjątkowość budynku, doceniał go za „użyteczność, która zlała się w nim z pięknem dzięki triumfowi wspaniałej wyobraźni”¹⁰. Drugim projektem, który wywarł na nim nieprzemijające wrażenie, był prototyp późniejszych wieżowców, gmach Monadnock autorstwa Johna Wellborna Roota, wzniesiony w Chicago w latach 1891–1893, o murowanej konstrukcji i wysokości 60 m, będący najwyższym budynkiem w XIX-wiecznym świecie.

Wrightowska krytyka ówczesnych manhattańskich wieżowców była odnosiła się przede wszystkim do naiwnego sposobu naśladownictwa formy genialnych prototypów drapaczy chmur, bez poszanowania jednorodności konstrukcji czy materiałów oraz stosowania nieadekwatnej ornamentyki do funkcji i formy. Drażniła go pseudogotycko-renesansowo-antyczna dekoracja, mająca służyć podkreśleniu zasobności właściciela, a nie logice kompozycji i funkcji, jaką miał spełniać budynek. Największą dezaprobatę wzbudzał sposób zagospodarowania otoczenia wieżowców, a właściwie jego brak. Ówczesny Manhattan z Woolworth Building (1913), American Radiator Building (1924), Barclay Vesey Building

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, s. 2x2kl.

(1926), Chrysler Building (1928–1930) oraz z całym założeniem giganta Waldorf Astoria (1921–1931) i Rockefeller Center (1930–1939), a także z powoli wznoszonym Radio City Music Hall (1932–1939) charakteryzował się cechami, których Wright nie mógł zaaprobować jako autor koncepcji miasta *Broadacre City*¹¹, nad którą pracował. Brak dostępu do słońca, brak roślinności, zagęszczenie zabudowy, zacinienie, mikroskopijne działki, uciążliwa komunikacja w oparciu o ortogonalną siatkę, którą trudno dostosować do wzrostu komunikacji, sztuczne oświetlenie, klimatyzacja, pionowy układ miasta, zagrożenia gospodarką energii elektrycznej (związanej bezpośrednio z węglem) to cechy, które dyskredytowały Manhattan jako miasto nowoczesności w oczach Wrighta. Krytykował ustawy miejskie, dążące do zwiększania zabudowy kosztem komfortu życia mieszkańców, m.in. ingerujące w kształt budynków w taki sposób, by zmniejszyć zacinienie, co jednak powodowało konieczność projektowania przypadkowych form schodkowych w celu zwiększenia powierzchni do wynajęcia, co tylko intensyfikowało zagęszczenie miasta.

Wright nie widział przyszłości dla wysokościowców w amerykańskich miastach w takiej formie, jaką była widoczna w latach 30. na Manhattanie. Uważał, że ten rodzaj zabudowy nie jest rozwiązaniem dla problemów mieszkaniowych, biurowych czy propagowanej przez urbanistów idei zagęszczania miasta, lecz jest jedynie emanacją dążenia do sukcesu komercyjnego jego właściciela, co czyniło miasto niezdolnym do życia.

„I am an American”¹²

Uważa, że amerykańskie drapacze chmur są za niskie.

Na pierwszy rzut oka drapacze chmur nie są dość wysokie.

Mówi Le Corbusier.

Uważa, że powinny być olbrzymie i ustawione dalej od siebie¹³.

To pierwsze słowa, jakie wygłasza zafascynowany Nowym Jorkiem Le Corbusier podczas konferencji prasowej w Rockefeller Center w wywiadzie dla „New York Herald” tuż po przyjeździe. Le Corbusier przyjechał do Nowego Jorku w 1935 roku. W podróży do Ameryki widział szanse dla swojej wizjonerskiej twórczości, gdyż Europa, znajdująca się tuż przed wybuchem II wojny światowej, odrzucała

¹¹ *Broadacre City* to utopijna futurotyczna wizja metropolii, nad którą Wright pracował w latach 30. U podstaw leżała koncepcja decentralizacji miasta-metropolii, jako recepty na uzdrowienie urbanistyczne ówczesnych miast. Architekt zaproponował układ, w którym każdy mieszkaniec miałby do dyspozycji jeden akr ziemi. Metropolie byłyby połączeniem miasta i wsi, jednak w przeciwieństwie do typowych podmiejskich okolic, nie byłyby zależne od zatłoczonych centrów. Mieszkaniec miałby do wyboru dom jednorodzinny lub szklany drapacz chmur, usytuowany w otoczeniu wielkich i otwartych parków.

¹² Tytuł rozdziału zaczerpnięty z książki Le Corbusiera, *Kiedy katedry były białe. Podróż do kraju ludzi nieśmiałych*, tłum. T. Swoboda, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2013, s. 65.

¹³ *Ibidem*, s. 76. Tymi słowami „New York Herald” podpisuje zdjęcie Le Corbusiera w dniu przyjazdu do Nowego Jorku; całą sytuację architekt opisuje w swej książce w rozdziale *Nowojorskie drapacze chmur są za niskie*.

jego awangardowe modernistyczne wizje – zarówno we Francji, III Rzeszy, jak i w ZSRR. Choć koncepcja miasta promienistego (tzw. *Plan Voisin*) dotyczyła śmiałych planów przebudowy ścisłego centrum Paryża, to Le Corbusier upatrywał możliwości jej aplikacji w Ameryce jako idealnej wizji miasta XX wieku.

Plan Voisin zakładał wyburzenie większej części centrum Paryża (poza najcenniejszymi zabytkami) i wzniesienie w tym miejscu nowej dzielnicy przestronnego miasta-ogrodu, otoczonego zielenią, z gigantycznymi sześćdziesięciopiętrowymi szklanymi wieżowcami na planie krzyża, ułożonymi na kartezjańskiej siatce ulic, zagospodarowanymi w sposób logiczny i uniwersalizowany. Całość założenia, zbudowana z prefabrykatów, miała być wypełniona zielenią i terenami rekreacyjnymi. Architekt proponował układ komunikacyjny oparty o autostradę przeznaczoną dla ruchu kołowego, z ruchem pieszym na innym poziomie – wzdłuż parków. Ta radykalna koncepcja scentralizowanego miasta, opracowywana od 1925 roku, została skonfrontowana z Manhattanem – miastem, jak oczekiwał architekt w swoim wyobrażeniu, równym jego wizji nowoczesnej metropolii. Nowy Jork okazał się dla Le Corbusiera rozczarowaniem:

Brakuje w nim jednak ładu, harmonii i rozrywek dla ducha, do których ludność powinna mieć łatwy dostęp. Wieżowce są za małe, stłoczone szpice. Powinny być wielkimi, stojącymi w dużych odstępach obeliskami tak by zapewnić miastu przestrzeń, światło, powietrze i porządek [...].

Tak właśnie widziałbym moje miasto Radosnego Światła!

Sądzę, że pomysły, z którymi tu przyjechałem i które prezentuję pod hasłem Miasta Promienistego, znajdują w tym kraju swoją naturalną glebę¹⁴.

Nowojorskie wrażenia Le Corbusiera były ambiwalentne i egzaltowane. Niejednokrotnie podkreślał prostotę i genialność układu ulic Manhattanu (jako logiczne i jedyne rozwiązanie urbanistyczne): „umysł jest [tu – K.P.] wyzwolony, nie musi w każdej chwili zastanawiać się nad skomplikowanymi puzzlami europejskich miast”¹⁵, by zaraz stwierdzić, że układ jest za wąski dla nowopowstającej zabudowy i nowych środków lokomocji. Jego stwierdzenie: „nowojorskie drapacze chmur są za niskie!” klóci się z wizją wieżowca jako idealnej formy dla nowoczesnego miasta. Le Corbusier krytykuje kamień na elewacji o stalowej konstrukcji i rozbudowane dekoracje, a zachwycą się budowlami w duchu neorenesansu¹⁶. Z jednej strony krytykuje małe okna wieżowców, by zaraz dodać, że „[...] anachroniczne okno ma jednak pewną zaletę – wyraża obecność normalnego człowieka [...]. To niezwykle poruszające [...]”¹⁷. Ubolewa nad brakiem zieleni w mieście, ale twierdzi, że obszar 4,5 mln m² chronionego przez nowojorskie władze Central Parku jest zbyt duży i że można go „okroić” i zabudować, a zieleni rozparcelować w różne części miasta.

¹⁴ *Ibidem*, s. 65.

¹⁵ *Ibidem*, s. 72.

¹⁶ *Ibidem*, s. 84.

¹⁷ *Ibidem*, s. 110.

Wszystko służy jednemu celowi – implementacji *Plan Voisin* dla Nowego Jorku, opartej na definicji „karczjańskiego drapacza chmur”, który mógłby być rozwiązaniem problemu Manhattanu i ludzkości w ogóle. „Nowojorskie drapacze chmur zaszkodziły racjonalnym drapaczom chmur, które nazwałem *karczjańskimi drapaczami chmur* (Plany „Revue Internationale”, Paryż 1931)”¹⁸ – jak reklamuje je w swoich wykładach. Zgodnie z przyjętymi przez Le Corbusiera zasadami wieżowiec powinien: 1) być zbudowany w nowoczesnej technologii budowlanej, 2) mieć co najmniej 300 m wysokości (60 pięter), 3) mieć kształt pionowy i gładki od góry do dołu, bez występów i uskoków, 4) być ogrzewany światłem, światłem też powinny być wypełnione pomieszczenia biurowe; głębokość traktu winna być proporcjonalna do wysokości okien, 5) być ustawiony od innej strony niż strona północna, a jego plan powinien być związany z ruchem słońca, 6) mieć konstrukcję stalową, „żadnych murów”, a zewnętrzną część pokrytą cienką warstwą szkła, „szklaną skórą”, 7) być dość wielki, by pomieścić 10–40 tys. mieszkańców – należy przy tym zadbać o niezawodne środki transportu: metro, autobus, tramwaj, autostradę. Reasumując: „Stać nas już na sformułowanie podstawowej zasady; drapacz chmur to funkcja objętości (lokale) i powierzchnie wolnego podłoża w jego otoczeniu. Drapacz chmur niespełniający harmonijnie tej funkcji to choroba. Choroba Nowego Jorku”¹⁹.

Manhattan początku XX wieku budził wiele emocji. W przypadku przywołanych architektów – Wrighta i Le Corbusiera – nawet przy ich odmiennych poglądach niespodziewanie widać podobieństwo w ocenie zjawisk architektoniczno-urbanistycznych. To, co z pewnością ich łączyło, to fascynacja wieżowcem jako formą dającą nowe możliwości twórcze zarówno jako pojedyncza jednostka, jak i zespół obiektów. Nowatorska konstrukcja stalowa umożliwiała uzyskanie dotąd nieosiągalnych rozwiązań. Racjonalne umysły obu architektów nie mogły zgodzić się z fałszem elewacji, obudowującej nowoczesną konstrukcję anachroniczną ornamentyką. Zdawali sobie sprawę, że nowa technologia potrzebuje nowego języka wyrazu. Obydwaj byli awangardowi i nowocześni, z sukcesem realizujący eksperymentalne projekty. Spory dotyczące wizji miasta przyszłości są naturalnym konfliktem pokoleniowym architektów (dzieliła ich różnica dwudziestu lat), zafascynowanych innymi zjawiskami kulturowymi. Na tym tle ciekawe jest, iż obydwoj mieli szczególne podejście do kwestii natury i zieleni oraz integracji architektury z otoczeniem. Widać to w obu wizjach projektowanych miast: *Broadacre City* i *Planu Voisin*, otoczonych parkami i zielenią, gdzie główną dominantę stanowi drapacz chmur zintegrowany z naturą. Ich krytyka sposobu zabudowy Manhattanu z punktu widzenia następnych stu lat funkcjonowania miasta jest

¹⁸ *Ibidem*, s. 76.

¹⁹ *Ibidem*, s. 77–78.

ciągle aktualna, wiele problemów pozostaje do dziś nierozwiązanych, a wieżowiec nadal jest celem reklamowo-komercyjnym wielu inwestorów. Wyścig o to, który budynek będzie wyższy, smuklejszy i oryginalniejszy, trwa, a Manhattan wciąż na to pozwala.

Manhattan 2018 – nowa wizja?

Rzeczywistość – oto lekcja, której udziela Ameryka.
Najśmielsze nawet pomysły się w niej urzeczywistniają²⁰.

Czy po osiemdziesięciu latach Nowy Jork wyzwolił się ze swojej „choroby”²¹, zachowując racjonalne proporcje? Kształt wieżowców ewoluje, ale wiele wspomnianych przed laty problemów pozostaje kwestią sporu i twórczych dyskusji. Wielkość okna, proces zagęszczania, materiały elewacyjne, konstrukcja, smukłość budynku i wyścig co do wysokości to kwestie wciąż kontrowersyjne. Śmiałe wizje „kartzesjańskich drapaczy chmur” Le Corbusiera stały się standardem w niedalekiej mu przyszłości, nie tylko na Manhattanie, ale i na całym świecie. „Tekturowe pudelko” – krytykowane przez Wrighta – płaskie i bez występów, zostało wielokrotnie zdetronizowane, by ponownie, w odświeżonej formie, wyznaczać kierunek w tej dyscyplinie architektury. Najwyższy budynek świata Burj Khalifa (Burj Dubai) ma 828 m i znajduje się w Dubaju, na nowym kontynencie, wyznaczając nowe horyzonty. Poszukiwanie idealnej formy wieżowca dla Manhattanu trwa.

One World Trade Center – najwyższy budynek

Niecałe sto lat po wzniesieniu Woolworth Building²² w centrum Manhattanu, w 2014 roku, otwarto kolejny wieżowiec One Word Trade Center autorstwa Daniela Libeskinda, Davida Childsa i grupy Owings and Merrill. Budynek o nazwie Freedom Tower mierzy 541 m i jest obecnie najwyższym budynkiem biurowym w zachodniej części Stanów Zjednoczonych. Usytuowany w bezpośredniej okolicy nieistniejących już wież Word Trade Center, zniszczonych 11 września 2001 roku, nowy budynek jest nie tylko formalnym znakiem tej części miasta, ale przede wszystkim symbolem ideowym demokratycznej Ameryki; jest również elementem nowego planu zagospodarowania zdewastowanego w wyniku tragicznego zamachu fragmentu miasta. Daniel Libeskind swoim projektem *Memory Foundation*

²⁰ *Ibidem*, s. 78.

²¹ „Choroba” w tym kontekście oznacza, cytowane za Le Corbusierem, stan Nowego Jorku, rozumianego jako pejoratywne określenie kondycji architektonicznej miasta, cechującej się zbyt dużym zagęszczeniem, zgiełkiem, fałszem architektoniczno-stylistycznym, nieproporcjonalną szerokością ulic do ruchu kołowego czy deficytem zieleni. Zob. również poprzedni podrozdział.

²² Zaprojektowany w neogotyckim stylu Woolworth Building, autorstwa architekta Cassa Gilberta, otwarto w 1913 roku; liczył 241 m i miał 60 kondygnacji, był najwyższym budynkiem na Manhattanie i na świecie.

wygrał w 2002 roku konkurs ogłoszony przez Lower Manhattan Development Corporation. Założenie składało się z kilku logicznie powiązanych elementów:

- poświęconego zamachowi 11 września monumentu pod nazwą 9/11, w postaci dwóch przejmujących swą minimalistyczną formą pomników-base-nów, usytuowanych w miejscu zburzonych bliźniaczych wież World Trade Center;
- muzeum pamięci – budowli prezentującej szczątki zburzonych wież oraz ekspozycję poświęconą ofiarom zamachu;
- trzech nowych wież tworzących pierzeję pomiędzy Greenwich Street i Church Street, zaprojektowanych przez weteranów architektury wysokiej: Normana Fostera, Richarda Rogersa i Fumiko Makiego;
- węzła transportowego, łączącego linie metra podziemnym systemem komunikacyjnym prowadzącym bezpośrednio do wnętrz planowanych wież biurowych; oryginalna forma została zaprojektowana przez hiszpańskiego architekta Santiago Calatravę dopełniając futurystyczną wizję całości.

Obszar *Memory Foundation 9/11* otoczony jest parkiem łączącym się z południową częścią Manhattanu i Battery Park, co pozwala mieszkańcom spokojnie korzystać ze słońca, światła i zieleni w tej części miasta. Rozdzielenie drogi komunikacyjnej pieszej od kołowej oraz zaprojektowane przez Lebeskinda ścieżki wśród zieleni mogłyby być spełnieniem wizji zarówno Le Corbusiera, jak i Franka Lloyd Wrighta. Całość projektu, którego zakończenie planowane jest w 2018 roku, ma szansę stać się nową wizytówką Manhattanu (il. 1–2).



Il. 1. One World Trade Center Master Plan, arch. Daniel Libeskind (od 2013). Fot. K. Banasik-Petri.



Il. 2. One World Trade Center, arch. Daniel Liebeskind, David Child, Owings and Merrill (2013–2017).
Fot. K. Banasik-Petri.

432 Park Avenue – najsmuklejszy budynek

Il. 3–4. 432 Park Avenue, arch. Rafael Viñoly (2013–2015). Fot. K. Banasik-Petri.

432 Park Avenue to projekt autorstwa urugwajskiego architekta Rafaela Viñoly (1944), specjalizującego się w nietuzinkowych rozwiązaniach architektonicznych, dotyczących również kontrowersyjnych wieżowców w rodzaju Walkie Tower w Londynie czy Vdara Hotel w Las Vegas. Budynek o wysokości 425 m jest obecnie drugim co do wysokości – po One World Trade Center – wieżowcem w Nowym Jorku. Posiada smukłą, ultraefektywną konstrukcję i góruje nad krajobrazem miasta. Oryginalna kompozycja fasady nawiązuje do metalowego koszyka zaprojektowanego przez Josefa Hoffmanna²³. W całości przeznaczony jest do zamieszkania, co jest swego rodzaju precedensem wśród budynków wysokich, które zwykle posiadają funkcję mieszaną: komercyjno-hotelowo-mieszaniową. Wieżowiec ciągle budzi kontrowersje co do sposobu zagospodarowania otoczenia oraz ponadprzeciętnej wysokości, zaciniając swą bryłą Central Park oraz najbliższe sąsiedztwo – na ten temat zabrali głos krytycy architektury, m.in. Aaron Betsky oraz architekt Steven Holl, poddając w wątpliwość aspekty społeczne założenia i krytykując działania developera,

²³ Zob. J. McKnight, *Instagram Photos Reveal Impact of Vinoly's Super-Tall Skyscraper on New York Skyline*, 15.01.2016, [dezeen.com/2016/01/15/raphael-vinoly-432-park-avenue-super-tall-skyscraper-new-york-instagram-photos/](https://www.dezeen.com/2016/01/15/raphael-vinoly-432-park-avenue-super-tall-skyscraper-new-york-instagram-photos/) [dostęp: 2.04.2018].

przekształcającego Manhattan w kapitalistyczną „ziemię świętą bez przestrzeni dla ubogich”²⁴. Krytycy podkreślają, że współczesne technologie oraz wysokie nakłady nie czynią z architektury „dzieła wybitnego”. Przytoczony tutaj przykład dobitnie wskazuje, że dyskusja zapoczątkowana sto lat temu, a dotycząca jakości architektury, zacierania, wysokości i efektywnego zagospodarowania terenu, wciąż wzbudza emocje środowiska nie tylko architektonicznego, ale i lokalnego. A problemy społecznych dysproporcji na Manhattanie i sposoby ich rozwiązania prawdopodobnie nie zostaną rozstrzygnięte przez najbliższe lata (il. 3–4).

Eight Spruce Street – budynek-rzeźba

Budynek Eight Spruce został zaprojektowany przez Franka Gehrego w roku 2006 w południowej części Manhattanu w pobliżu Wall Street. Posiada mieszaną funkcję hotelowo-mieszkaniowo-oświatową. Przy tym projekcie na inwestora – Forest City Ratner – nałożono szczególnie rygorystyczne obowiązki związane z lokalnym planem zagospodarowania. Uzyskanie pozwolenia na budowę zakładało spełnienie dwóch warunków. Pierwszym było zaprojektowanie i zrealizowanie uzupełnionych małą architekturą terenów zielonych, by zwiększyć powierzchnię biologicznie czynną, ale przede wszystkim – by zapewnić mieszkańcom możliwość spędzania czasu w zaprojektowanym miniparku. Drugim warunkiem było wybudowanie szkoły. Inwestor wypełnił oba postulaty, łącząc założenia biznesowe ze społecznymi i lokalnymi korzyściami. Szkoła, rozlokowana na pierwszych pięciu piętrach wieżowca, posiada odmienną formę – prostopadłościenną bryłę wykończoną cegłą, nawiązującą stylistycznie do sąsiednich bloków zabudowy. Dopiero nad nią Ghery wznosił rzeźbiarską, rozczłonkowaną, płynną elewację wykonaną ze stali nierdzewnej o niepowtarzalnych kondygnacjach. Poprzez zastosowanie nieregularności elewacji budynek uzyskał efekt falowania, a rytmicznie zakomponowane okna dodały lekkości wysublimowanej formie. Wieżowiec o wysokości 267 m był najwyższym budynkiem mieszkalnym w zachodniej części USA do czasu zbudowania dziesięć lat później 432 Park Avenue.

Eight Spruce odbiega swoją rzeźbiarską nieregularnością od wszelkich do tej pory stosowanych na Manhattanie form i definiuje linię zabudowy wschodniej części miasta. W pewien sposób swoim kształtem przypomina budynki w stylu art déco Środkowego Manhattanu, ale materiał, z którego wykonana jest elewacja, pozwala uniknąć ciężkości prototypów z lat 20. Po prawie stu latach widać również, że regulacje Nowego Jorku nakazują zagospodarowanie najbliższego otoczenia i nadają kształt urbanistyczny otoczeniu dzielnicy Wall Street (il. 5–6).

²⁴ *Ibidem*.



Il. 5–6. Eight Spruce Street, arch. Gehry Partners (2003–2006). Fot. K. Banasik-Petri.

56th Leonard Street – w poszukiwaniu światła i indywidualizmu mieszkańca

Herzog & de Meuron, szwajcarski duet architektoniczny, w 2017 roku ukończył projekt nowego oryginalnego wieżowca na 56th Leonard Street (Manhattan) w dzielnicy Tribeca. To kolejna realizacja architektów po renowacji siedziby dla weteranów wojennych Park Avenue Armory Park (2007) czy eleganckim kondominium przy 40 Bond Street (2006) i The Chrystie (2014–2017) – hotelu w dzielnicy Bowery – zrealizowanych dla słynnego amerykańskiego developera Jana Schragera.

Nowy ekspresyjny wieżowiec o wysokości 243 m jest próbą zmierzenia się z tym tak ważnym elementem współczesnego miasta. Herzog & de Meuron krytycznie odnoszą się do prostopadłościennego kształtu wieżowców i ich anonimowości. Podkreślają, że życie mieszkańców w takiej jednostce może dawać „wrażenie identyczności i być nieprzyjemne”²⁵. Ambicją architektów było więc zaprojektowanie rozpoznawalnej dla przyszłych mieszkańców jednostki o indywidualnych cechach zewnętrznych, łatwej zatem do identyfikacji. Architekci tłumaczą: „Projekt powstawał od pojedynczych pomieszczeń, traktując je

²⁵ Zob. www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/301-325/305-56-leonard-street.html [dostęp: 2.04.2018]. Tłum. moje – K.B.-P.

jako »piksele«, pogrupowane na zasadzie »piętro po piętrze«. Piksele te łączą się, kształtując wielkość mieszkań i zewnętrzną elewację²⁶. Koncepcja pojedynczej jednostki oraz przyjęta metoda konstrukcji (przesuwanie i zmiana grubości płyt podłogowych) pozwoliła na nierównomierne kształtowanie bryły, tworząc dużą liczbę tarasów i wystających balkonów. Zamyśl artystyczny wieżowca polega na efekcie falowania i rozedrgania formy. Uzyskano go poprzez rzeźbiarskie budowanie obiektu od podstawy do wierzchołka. Skalę wypiętrzeń i uskoków dopasowano tak, by forma powoli nabierała ekspresji, a na szczycie nastąpiła swoista eksplozja. Te zabiegi artystyczne mają bezpośrednie przełożenie na odbiór krajobrazu miasta z wnętrza budynku, kadrując odmienne widoki otoczenia. Mieszkania wewnątrz są pełne słońca i tworzą atmosferę „pionowej dzielnicy”, specyficzną dla charakteru Nowego Jorku i zapewniającą mieszkańcom bliskość i prywatność w równym stopniu²⁷. Z zewnątrz budynek definiuje obszar Tribeki. Dopelnieniem rozpoznania budynku w poziomie ulicy jest zaprojektowana specjalnie dla tej realizacji instalacja Anisha Kapoora, która odsłonięta zostanie w 2018 roku²⁸ (il. 7–8).



Il. 7–8. 56th Leonard Street, arch. Herzog & de Meuron (2012–2017). Fot. K. Banasik-Petri.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ B. Haduch, Herzog & de Meuron. *Architekci (i) artyści*, NArchitecTURE, Kraków 2013, s. 257.

Via 57 West – koniec z pudełkiem. Nowa forma na Manhattanie

Via 57 West to niekonwencjonalna megaforma zbudowana w roku 2016 w Nowym Jorku przez duńskiego architekta Bjarke Ingelsa. W wyraźnie odmienny od pozostałych budynków sposób definiuje zachodnie nabrzeże Manhattanu nad rzeką Hudson. Bryła w kształcie ściętego ostrosłupa z wydrążonym dziedzińcem i otwarciem widokowym w kierunku rzeki zwraca uwagę swoim kształtem. Wysoki na 142 m wieżowiec łączy w sobie skalę europejskiego budynku mieszkalnego z typową wielkomiejską zabudową nowojorską. Na 77 200 m² zostało zaprojektowanych 709 mieszkań jedno i wielopokojowych z balkonami, tarasami oraz loggiami. Na szczególną uwagę zwraca dziedziniec – ogród wewnętrzny, powtarzający proporcje Central Parku z odpowiednio dobraną różnorodną roślinnością. Dziedziniec jest dostępny tylko dla mieszkańców, tworząc oazę w centrum miasta. Idea projektowa, jak podkreśla Bjarke Ingels, oparta jest na zespoleniu czterech elementów natury: wody, energii, powietrza i ziemi, co „powoduje, że społeczność, która żyje w takim miejscu, dobrze się rozwija i dobrze się w niej czuje”²⁹. Zasada równowagi wyróżnionych czterech elementów polega na oszczędnej i zrównoważonej gospodarce wodnej w postaci odzysku szarej wody oraz poprawie jej jakości, efektywności i skuteczności energetycznej, następnie na ochronie powietrza opartej na efektywnym systemie ogrzewania, dobrej akustyce wewnątrz budynku i kontroli oświetlenia dla zapewnienia maksimum komfortu mieszkańców oraz na oszczędnym gospodarowaniu zasobami ziemi poprzez użycie „czystych” materiałów oraz stosowanie przejrzystych standardów ich wytwarzania i wydobywania³⁰. Zasady zastosowane przez Bjarke Ingelsa w tej realizacji czerpią z doświadczeń teorii architektury na wielu płaszczyznach. Logiczna, otoczona zielenią kompozycja, wsparta na interdyscyplinarnym projekcie, zachowująca proporcje pomiędzy powierzchniami mieszkań oraz strefami wypoczynku i rekreacji, być może będzie dla Manhattanu wizją nowego miasta. Ale czy nowa forma, zrywająca z prymatem prostopadłościanu, nie kłóci się z ikonograficznym widokiem Manhattanu? Czy Bjarke Ingels nie jest za arogancki ze swoją „piramidalną” formą w tym miejscu? Czy Frank Lloyd Wright podałby mu rękę? (il. 9–10)

²⁹ Zob. *Rethink Green Living*, www.via57west.com/#the-building-sustainability [dostęp: 15.07.2017].
Tłum. moje – K.B.-P.

³⁰ *Ibidem*.



Il. 9. Via 57 West, Bjarke Ingelsa (2016). Fot. K. Banasik-Petri.



Il. 10. Via 57 West, Bjarke Ingelsa (2016). Fot. B. Haduch.

Podsumowanie

Manhattan jest XX-wiecznym kamieniem z Rosetty³¹.

Podsumowaniem dialogu Franka Lloyd Wrighta z Le Corbusierem są współczesne tendencje architektoniczne ścierające się w przestrzeni Manhattanu. Eksperymentalne formy budynków są próbami odpowiedzi na obecne problemy miasta szukającego swojej tożsamości i sposobu urbanizacji. Różnorodność przykładów pokazuje, że nie ma jednoznacznej odpowiedzi, a przy tak dynamicznym rozwoju Nowego Jorku, jego potrzeb i tempie życia prawdopodobnie nie będzie jej nigdy. Zapoczątkowana ponad sto lat temu forma nowojorskiego wieżowca ewoluuje, dostosowując się do oczekiwań nowych pokoleń mieszkańców i inwestorów. Wprowadzane regulacje prawne wypracowane przez lata doświadczeń nakładają na inwestorów, poprzez rygorystyczne plany zagospodarowania, konieczność racjonalnej gospodarki przestrzenią. Regulacje dotyczą poszczególnych dzielnic, by zachować ich charakter urbanistyczny i architektoniczny. Prestiż miasta, jego skala i wielkość przyciągają inwestorów z całego świata, czyniąc z Manhattanu swoisty eksperymentalny plac budowy dla najwybitniejszych architektów świata. Kształt nowojorskiego drapacza chmur zmienia się, częstokroć wyznaczając nowe tendencje. Postulaty utopijnych miast opartych o wieżowce Planu Voisin i Broadacre City przybierają na Manhattanie rzeczywisty wymiar. Ostatnie osiemdziesiąt lat urbanistycznych doświadczeń Manhattanu dowodzi, że wizja miasta opartego na kompozycji wysokościowców może być alternatywą dla życia poza miastem.

Miasto stale fascynuje architektów poszukujących racjonalnej odpowiedzi na swoją wyjątkowość. Sposobów jest wiele. Mogą to być *Zapiski z Manhattanu* Bernarda Tschumiego z 1981 roku, gdzie architekt próbuje opisać zależności tu występujące, używając trójdzielnego sposobu zapisu: zjawiska, ruchu i przestrzeni³², lub wypowiedzi Stevena Holla, wielokrotnie zwracającego uwagę na brak aspektu społecznego w nowej architekturze Nowego Jorku³³. Być może odpowiedź zostanie znaleziona w nowej naukowej placówce badawczej Bloomberg Center przy Uniwersytecie Cornell Tech, zaprojektowanej specjalnie przez Thoma Mayne'a, by wdrażać nowe technologie w budownictwie zrównoważonym.

Najtrafniejsze wydaje się być pojęcie sformułowane przez Rema Koolhaasa – *manhattanizm*, zdefiniowane przed laty w książce *Deliryczny Nowy Jork*:

³¹ C. Jencks, K. Kropf, *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, tłum. D. Szymczak, Grupa Sztuka Architektury, Warszawa 2014, s. 308.

³² *Ibidem*, s. 314.

³³ Zob. www.dezeen.com/2015/05/22/opinion-steven-holl-new-york-skyscrapers-profane [dostęp: 02.04.2018].

Manhattanizm jest jedyną ideologią urbanistyczną, która z założenia karmi się bogactwem i nędzą środowiska wielkomiejskiego – hiperzagęszczeniem – nie tracąc wiary, że stanowi ono podstawę pożądaną, nowoczesnej kultury.

„Architektura Manhattanu jest paradygmatem wykorzystania zatłoczenia”³⁴ – przymierzonego do wszystkich dziedzin życia.

³⁴ C. Jencks, K. Kropf, *op. cit.*, s. 309.

Emilia Malec-Zięba

dr, Wydział Architektury i Sztuk Pięknych,
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

PERSONALNE WNĘTRZA

Streszczenie

Cel artykułu jest dwójaki. Główną intencją jest określenie na nowo roli architekta wnętrz jako osoby, która musi umieć odkryć i odpowiedzieć na potrzeby przyszłych użytkowników danej przestrzeni, posiadać więc nie tylko specjalistyczną wiedzę, ale i stosowne umiejętności interpersonalne, by świadomie kreować przestrzeń dla drugiego człowieka. Artykuł ma również na celu zaprezentowanie nowej formuły projektowania wnętrz, która stawia w centrum zainteresowań człowieka, jego potrzeby, poczucie komfortu – zarówno ergonomicznego, jak i psychicznego. Równie ważne zdaje się być emocjonalne traktowanie przestrzeni mieszkalnej jako jedynej w swoim rodzaju wnętrza personalnego. W prezentowanym artykule pragnę odnieść się do powyższych definicji w kontekście własnych doświadczeń projektowych jako architekta wnętrz, prezentując autorską koncepcję personalnych wnętrz wynikającą z wieloletnich obserwacji i analizy relacji architekt wnętrz – klient. Zaprezentowany projekt pokazuje rozwiązania, w których istotnym aspektem było nadanie przestrzeni personalnego charakteru i podkreślenie emocjonalnej relacji pomiędzy wnętrzem a jego mieszkańcem.

Słowa kluczowe: architekt wnętrz, projektowanie wnętrz, proces projektowania, personalne wnętrza, proces komunikacji, relacje interpersonalne, interdyscyplinarność

Personal interiors

Abstract

The goal of the following article is two-fold. It aims to define a new role of an interior designer as a person who is able to discover and respond to needs of future users of residential spaces, who possess not only specialized knowledge but also has interpersonal abilities, who should also create

in a conscious way the space for other people. It also aims to present a new concept of interior designing, putting in the center the human being, his/her needs and sense of comfort both ergonomic and mental. The emotional way of treating one's individual living space as unique personal interior seems important as well. In the article presented below, I would like to relate the above definitions to the context of my own design experiences as an interior designer – to present the author's concept of personal interiors, arising from multiannual observations and analysis of relations between an architect and a client. The design of the presented interiors shows the solutions in which the key aspect was to underline the personal character and the emotional relationship between the interior and its inhabitant.

Key words: interior designer, interior designing, designing process, personal interiors, communication process, interpersonal relations, interdisciplinarity

Wprowadzenie

Architektura wnętrz stanowi obszerną dziedzinę, w której architekci mogą posługiwać się szerokim wachlarzem narzędzi i środków wyrazu – z tego względu mamy współcześnie do czynienia z próbą odczytania na nowo zawodu architekta wnętrz, a nawet z potrzebą ponownego zdefiniowania tej profesji.

Zawód architekta wnętrz pełni coraz ważniejszą rolę społeczną i kulturalną, coraz częściej też mówi się o dążeniu do przywrócenia tej branży elitarności, a nawet o jej nowej formule, podkreślając zarazem, że jest to zawód trudny, lecz ciekawy, ważny i wyjątkowy. Współczesny architekt wnętrz niewiele ma wspólnego z artystą, demiurgiem, który decyduje i stwarza, przeciwnie – musi umieć odkryć i odpowiedzieć na potrzeby przyszłych użytkowników projektowanego wnętrza, świadomie kreować przestrzeń dla drugiego człowieka, używać adekwatnych środków kształtowania, tak aby powstający projekt był najwyższej jakości, spełniał oczekiwania, a tym samym nadawał wnętrzu indywidualny charakter. Swoje działania architekt powinien opierać na wiedzy technicznej i praktycznej, wrażliwości estetycznej, wielopłaszczyznowym doświadczeniu, wiedzy psychologicznej, wreszcie – empatii i zrozumieniu.

Współczesny architekt wnętrz może być określony jako organizator przebiegu realizacji projektu, swoim zakresem działania obejmującym zarówno projekt, czyli rozwiązania funkcjonalne, estetyczne, materiałowe, oraz cały cykl realizacyjny, proces komunikacji z inwestorem, mający na celu ustalenie i określenie jego potrzeb. Architekt jest jednocześnie artystą, inżynierem, psychologiem, doradcą, dostawcą i negocjatorem. Architekta można porównać z przewodnikiem – coachem, czyli osobą predysponowaną do tego, aby pomóc: ułatwić codzienne funkcjonowanie, poszerzyć perspektywę i wskazać właściwą drogę do najlepszych rozwiązań. Współpraca z klientem powinna być oparta na wzajemnym zaufaniu i partnerskich relacjach. Współcześnie zawód architekta wnętrz jest bardzo zhumanizowany, odnosi się bowiem zarówno do sfery projektowej – wnętrza użytkowego, jak i do sfery psychologicznej – wnętrza człowieka. Projektowanie wnętrz związane jest ściśle z człowiekiem i jego

potrzebami. W swojej pracy architekt musi często rozstrzygnąć wiele problemów nie tylko projektowych, ale i międzyludzkich – rozwiązywać konflikty, szukać kompromisów, być wsparciem i powiernikiem dla klienta. Ważna jest tu umiejętność słuchania, efektywna komunikacja, a także szczerłość i zdolności interpersonalne. Dla architekta wnętrz niezwykle ważne jest zadowolenie klienta, jego osobista satysfakcja. Zaprojektowane wnętrza powinny oddawać charakter osób, które w nim zamieszkają, zaspokajać nie tylko potrzeby użytkowe, ale i doznania emocjonalne.

Proces projektowy

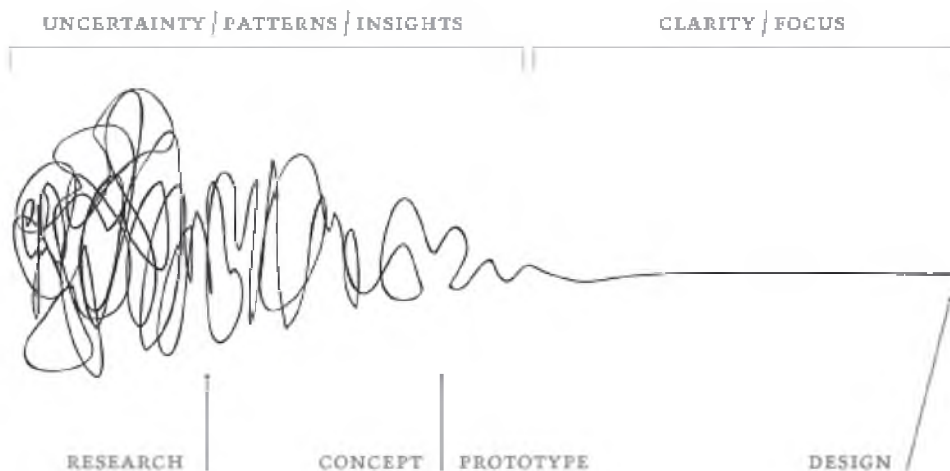
Proces projektowania wnętrz składa się z szeregu następujących po sobie etapów. Pierwszym etapem jest rozpoznanie potrzeb i wymagań przyszłego użytkownika, jego upodobań oraz oczekiwań. Po nim następuje opracowanie, w oparciu o zebrane informacje, koncepcji projektowych wnętrz, wariantów układu funkcjonalnego, propozycji materiałów wykończeniowych, a w dalszym etapie – wizualizacji wnętrza. Ostatnim etapem jest przygotowanie dokumentacji technicznej i rysunków wykonawczych oraz nadzór nad realizacją projektu. W dzisiejszym sposobie projektowania wnętrz znamienne jest interdyscyplinarne i wielowymiarowe podejście; w projektowaniu, oprócz dotychczasowych odniesień do zagadnień sztuki i techniki, coraz więcej zwolenników zyskują sobie nauki behawioralne, w szczególności psychologia.

Jedno, co nie podlega wątpliwości to to, że projektowanie nie jest żadną z dziedzin z osobna, lecz wielowymiarowym połączeniem różnych schematów działania, myślenia i metod należących do każdej z tych dziedzin z osobna. Projektowanie nie jest jednak też zwykłym zsumowaniem poszczególnych dziedzin, ale produktem myślenia interakcyjnego, realizującym się w czasoprzestrzeni mentalnej projektanta. Dzięki temu ten sam projektant, jako ta sama osoba w różnych problemach może odwoływać się do różnych systemów wartości i odniesień. [...] Reasumując można powiedzieć, że współcześnie projektowanie stanowi splot czynności związanych z formułowaniem problemów, podejmowaniem decyzji i implementacją (wdrożeniem) wyprowadzonych kryteriów efektywności do praktyki na podstawie wypracowanych w różnych naukach szczegółowych procedur i metod działania¹.

Projektując, bierzemy pod uwagę nie tylko finalny produkt, jakim jest projekt wnętrza, ale i cały proces, którego zadaniem jest tworzenie estetycznych i funkcjonalnych rozwiązań przeznaczonych dla konkretnego odbiorcy i jego potrzeb. Istnieje wiele modeli procesu projektowania. Jednym z nich jest diagram przygotowany przez Damiana Newmana – *Squiggle* (zawijasy), pozwalający

¹ A. Bańka, *Architektura psychologicznej przestrzeni życia. Behawioralne podstawy projektowania*. Stowarzyszenie Psychologia i Architektura, Poznań 2016, s.14–15. Zob. również: E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Muza SA, Warszawa 2003; *idem*, M.R. Hall, *Czwarty wymiar w architekturze*, tłum. R. Nowakowski, Muza SA, Warszawa 2001.

zrozumieć proces projektowania (il. 1). *The Design Squiggle* to najlepsza ilustracja procesu projektowania jaka istnieje. Ważna w tym procesie jest umiejętność odkrycia potrzeb przyszłego użytkownika wewnątrz (*research*) czy też samo uświadomienie ich istnienia, następnie generowanie rozwiązań (*prototype*), finalnie weryfikacja i realizacja opracowanych pomysłów (*design*).



Il. 1. *Squiggle* Damiena Newmana reprezentujące proces projektowania. Źródło: <http://cargocollective.com/central/The-Design-Squiggle> [dostęp: 24.02.2018].

Proces projektowania to również proces komunikacji. Rozmowa stanowi najważniejszą część projektowania, potrzebną do zbudowania zaufania i odkrycia potrzeb przyszłych użytkowników wewnątrz. Wymiana pomysłów i uwag, szukanie kompromisów, analizowanie rozwiązań czy detali to proces, którego nie da się ominąć lub pokazać na wizualizacji. Proces ten to budowanie szczególnych relacji, to badanie potrzeb oraz szukanie i opracowywanie indywidualnych rozwiązań; to także wymiana informacji, dialog, budowanie relacji międzyludzkich, umiejętność słuchania, empatia. Projektując wewnątrz, mamy obowiązek pamiętać, że przebywanie w nich będzie miało bezpośredni wpływ na nas, na nasze samopoczucie i postrzeganie świata. Projektowanie wewnątrz jest współpracą i budowaniem relacji międzyludzkich. Ze względu na emocjonalne podejście do przestrzeni, w której będziemy funkcjonować, proces projektowy przekształca się zazwyczaj w niezwykle osobiste i szczególne zjawisko, wykształcające bliskie więzi między architektem a inwestorem. Miejsce zamieszkania powinno być dostosowane do potrzeb i sposobu funkcjonowania danego człowieka, powinno współtworzyć jego własny świat, odzwierciedlać osobowość i sprawiać, by czuł się w nim wyjątkowo, lecz aby uzyskać ten efekt, trzeba umieć wsłuchać się w drugiego człowieka, nawiązać z nim emocjonalny kontakt.

Personalne wnętrza

Użytkowana przez człowieka przestrzeń mieszkalna jest przestrzenią nieobojętną, osobową, określaną też jako przestrzeń personalna. Jak pisze Augustyn Bańka, „każda przestrzeń, którą użytkuje człowiek, nigdy nie jest przestrzenią czysto geometryczną, lecz posiada swoiste społeczne nacechowanie”².

W swoim artykule *The interior as interiority* Vlad Ionescu nazywa wnętrze zamieszkiwane przez ludzi „wewnętrznością” – *interiority*, ze względu na to, że „wnętrze zawsze było nieodróżnialne od wewnętrznego życia ludzi”³. Uważa, że „refleksje na temat projektowania wnętrz to nie tylko kwestia aranżacji i projektowania mebli, doboru odpowiednich kolorów czy dostosowania przeszłego budynku do nowych wymagań; jest to kwestia budowania scenografii dla naszego subiektywnego życia, naszych wartości, emocji i myśli”⁴.

Tego rodzaju wnętrze – personalne wnętrze – powinno być tak kształtowane, aby stanowiło dla użytkownika jego emanację. W odbiorze takiej przestrzeni ważne są jego walory estetyczne, emocjonalne i symboliczne. Niekoniecznie najistotniejszą rzeczą jest to, aby przestrzeń mieszkalna (dom, mieszkanie) podporządkowane było nakazom funkcjonalności. Równie ważne jest zaspokojenie indywidualnego poczucia piękna, potrzeby komfortu psychicznego oraz spowodowanie, by osoba mająca je użytkować dobrze się w nim czuła.

Niezwykłe inspirującą postacią jest Ilse Crawford⁵, nazywana często architektem zmysłów, której poglądy i filozofia projektowania są mi bardzo bliskie. Jej idea projektowania zakłada, że ludzkie potrzeby stanowią centrum wszystkiego, a w samym projektowaniu ważne jest, aby stworzyć takie środowisko, w którym człowiek zwyczajnie czuje się komfortowo i nie chodzi tu tylko o komfort ergonomiczny, lecz również o olbrzymią sferę komfortu psychicznego. W wydanych przez siebie książkach: *Sensual Home*, *Home is Where the Heart Is?* oraz *A Frame for Life*, Crawford pisze o odczuwaniu wnętrz, o ich zmysłowym wymiarze, propagując przy tym holistyczny sposób projektowania, który zyskuje obecnie wielu zwolenników. W swoich projektach, jak sama to określa, zwraca uwagę przede wszystkim na to, jak dane wnętrze będzie użytkowane, jak człowiek będzie się w nim czuł, czy spełni ono jego oczekiwania. W *A Frame for Life* stwierdza, że „słuchanie i empatia są najważniejszymi umiejętnościami projektanta;

² *Ibidem*, s. 69.

³ V. Ionescu, *The Interior as Interiority*, „Palgrave Communications” 2018, vol. 4 (33), s. 2. Tłum. moje – E.M.-Z. Zob. również: A. Kurkowska, *Przestrzeń architektury w kontekście zamieszkiwania*, Wydawnictwo Uczelniane Politechniki Koszalińskiej, Koszalin 2017; J. Pallasmaa, *Oczy skóry: Architektura i zmysły*, tłum. Michał Choptiany, Instytut Architektury, Kraków 2012; E. Rasmussen Steen, *Odczuwanie architektury*, tłum. B. Gadomska, Karakter, Kraków 2015; W. Rybczyński, *Dom. Krótka historia idei*, Marabut, Gdańsk 1996; *idem*, *Jak działa architektura. Przybornik humanisty*, Karakter, Kraków 2014.

⁴ V. Ionescu, *The Interior as Interiority*, *op. cit.*, s. 3.

⁵ Ilse Crawford – brytyjska projektantka wnętrz i przedmiotów, założycielka Elle DecoUK, właścicielka studia projektowego Studioilse, pracownik naukowy. Założycielka Man and Wellbeing Department (Wydział Dobrostanu Człowieka) w cenionej Design Academy Eindhoven, gdzie studenci są kształceni w duchu projektowania dla poprawy jakości życia.

mamy dwoje oczu, dwoje uszu i jedno usta i powinniśmy używać ich w tych proporcjach (*listening and empathy are important skills for a designer; we have two eyes, two ears and one mouth and we should use them in that proportion*)”⁶.

Crawford uważa, że przyszłością projektowania uwzględniającego humanistyczne podejście powinno być projektowanie przestrzeni i budynków „od strony wewnętrznej do zewnątrz (*from the inside out*)”⁷. Projekt powinien koncentrować się na wszystkich istotnych aspektach: na realizacji oczekiwań i zamierzeń oraz świadomych wyborach już od samego początku realizacji, tak aby powstały projekt „*nie był jedynie czymś co jest powierzchowną, wymyślną dekoracją (needs to be ‘fixed’ with fancy sauce of decoration)*”⁸. Dobry projekt wnętrza, według Crawford, to coś więcej niż tylko sposób, w jaki prezentują się zestawione ze sobą elementy, to swego rodzaju misja polegająca na zmianie tej percepcji, na ukierunkowaniu działań projektowych w stronę ludzkich potrzeb, na uczynieniu życia lepszym, „w końcu, to wewnątrz budynków żyjemy (*after all, inside buildings is where we live*)”⁹.

Ulubione słowo Ilse Crawford: *frame* – rama, struktura – to swego rodzaju podstawa, baza dająca punkt wyjścia do dalszych działań, pozwalająca na dodanie pierwiastka własnej osobowości do wnętrza, na możliwość zmian, na przypadkowość, a także na swobodne dopasowanie się wnętrza do użytkownika.



Il. 2. Wnętrze domu Ilse Crawford. Źródło: I. Crawford, *A Frame for Life...*, op. cit., s. 56.

⁶ I. Crawford, *A Frame for Life: The Designs of Studioilse*, Rizzoli, New York 2014, s. 28. Tłum. moje – E.M.-Z.

⁷ *Ibidem*, s. 29.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, s. 31.

W życiu potrzebujemy wygody, komfortu i przytulności, co Duńczycy określają jako *hygge*¹⁰, obejmując tym mianem osiągnięcie wewnętrznej równowagi, bezpieczeństwa i szczęścia. *Hygge* to sztuka tworzenia miejsc estetycznych, ale i takich, gdzie można poczuć się swobodnie.

Dom urządzony „we właściwy sposób”, w którym meble, dekoracje i cała estetyka wynikają ze wzoru czy modelu uznawanego za odpowiedni, rzadko bywa *hyggeling*. W rzeczywistości *hygge* zależy od tego, ile jest szczeroci w przedmiotach, którymi się otaczasz – układ i wystrój domu powinien odzwierciedlać wybory, jakich dokonujesz w swoim codziennym życiu¹¹.

Taka filozofia projektowania bliska jest również moim poglądom.

Projektując wnętrze, często koncentrujemy się jedynie na efekcie wizualnym, zapominając o najważniejszej zasadzie, jaką jest kontekst ludzki, dobre samopoczucie i radość przebywania w domu. Prezentując realizacje projektowe – zwłaszcza te dotyczące wnętrz – należy pokazać nastroj, jaki panuje w danej przestrzeni, nie unikać pewnego rodzaju bałaganu związanego z codziennym funkcjonowaniem, a przede wszystkim należy ukazać człowieka. Nie wolno traktować architektury jako formy bez ludzi ani pokazywać zrealizowanego projektu na kształt kolorowej fotografii z magazynów wnętrzarskich, z idealnym kadrem perfekcyjnie zaaranżowanego miejsca, bez kontekstu funkcjonowania i emocji, bez choćby cienia człowieka.

W prezentowanym artykule pragnę odnieść się do postawionej tezy w kontekście własnych doświadczeń projektowych jako architekta wnętrz. Wieloletnie obserwacje i analiza relacji: architekt wnętrz – klient określiły te stosunki jako bardzo szczególne i głębokie. Projektowanie wnętrz, czyjejs osobistej przestrzeni mieszkalnej, to niezwykle intymny i trudny proces, przynoszący w zamian ogromną satysfakcję. W swojej praktyce zawodowej staram się nie tylko spełniać podstawową rolę, jaką jest kształtowanie i tworzenie przestrzeni dla człowieka, ale też szukać spersonalizowanych rozwiązań i budować osobiste relacje. Wnętrze nigdy nie pozostaje bez kontekstu, bez konkretnego użytkownika i jego indywidualnych potrzeb, osobowości czy stosunku do miejsca, w którym przyjdzie mu funkcjonować. Przestrzeń personalna dojrzewa wraz z jego mieszkańcami, obrasta historią i przedmiotami, a samo wnętrze z czasem nabiera niepowtarzalnego klimatu.

¹⁰ Zob. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Hygge> [dostęp: 24.02.2018].

¹¹ M. Tourell Soderberg, *Hygge. Duńska sztuka szczęścia*, tłum. O. Siara, Insignis, Kraków 2016, s. 110.

Projekt personalnego wnętrza

Realizacją, która uświadomiła mi, jak szczególną, odpowiedzialną i emocjonalną jest praca architekta wnętrz, był projekt adaptacji poddasza na przestrzeń mieszkalną. Projektowaną przestrzenią było poddasze w kamienicy z końca XIX wieku, znajdującej się przy ul. Krasickiego w Krakowie. Adaptacja pozwoliła na zmianę w konstrukcji dachu, która została podniesiona i otworzona. Powstała w ten sposób duża przeszklona płaszczyzna oraz balkon na całej długości ściany z widokiem na zakole Wisły i Wawel. Projektowane poddasze składało się z holu wejściowego, prowadzącego do pokoju dziennego z antresolą oraz aneksem kuchennym i tarasem, pokoju do pracy, sypialni, łazienki i pomieszczenia gospodarczego. Użytkownikiem tej przestrzeni był młody mężczyzna, fotograf modowy i reklamowy, a zarazem perkusista, pasjonujący się swoim zawodem, otwarty na świat i ludzi, ceniący dobry design, lubiący aktywnie spędzać czas. Zadaniem projektowym było stworzenie charakterystycznego wnętrza o niepowtarzalnym klimacie, w którym funkcja mieszkalna naturalnie łączyłaby się z miejscem pracy. Wnętrze urządzone zostało w nowoczesnej stylistyce nawiązującej do klimatu wnętrz loftowych. Wyeksponowane zostały typowe dla poddaszy drewniane elementy konstrukcyjne dachu, przy jednoczesnym zachowaniu pełnej wysokości tego wnętrza (około 5 m w kamienicy), co dało możliwość dodania antresoli. Dominująca kolorystyka to różne odcienie szarości – aż po czerni – oraz mocny akcent turkusowy, widoczny na ścianach oraz w elementach wyposażenia, przelamane ciepłym odcieniem drewna na podłodze i w elementach więźby dachowej. Powierzchnie matowe zestawiono z błyszczącymi. Nowoczesne meble i wyposażenie połączono z akcentami w stylu retro, prostotę z artystycznym nieładem. Wielość źródeł światła i różnorodne oprawy zastosowane w projekcie pozwoliły na indywidualne tworzenie scen świetlnych we wnętrzu. Poszukiwanie właściwego kształtu, stylu, klimatu wnętrza odbywało się poprzez wymianę uwag i pomysłów, a także dyskusje i szukanie kompromisów, natomiast analizę przykładów zastosowania interesujących rozwiązań we wnętrzach połączono z odwiedzaniem różnych miejsc. Efektem tego dialogu było zbudowanie trwałych relacji opartych na zaufaniu, sympatii i wzajemnym szacunku, co przełożyło się zarówno na dookreślenie i urzeczywistnienie marzeń inwestora, jak i satysfakcję projektową architekta. Wnętrze doskonale odpowiada indywidualności i stylowi życia klienta. Projekt, pomimo upływu wielu lat od realizacji, nadal spełnia swoje założenia, prezentując się ponadczasowo i niebanalnie. Prezentacja projektu wykonana została zgodnie z założeniami koncepcji tworzenia wnętrz personalnych.



Il. 3. Poddasze – pokój dzienny, proj. Emilia Malec-Zięba. Fot. M. Massa Mąsior.



Il. 4. Poddasze – kuchnia, proj. Emilia Malec-Zięba. Fot. M. Massa Mąsior.



Il. 5. Poddasze – pracownia i sypialnia, proj. Emilia Malec-Zięba. Fot. M. Massa Mąsior.



Il. 6. Poddasze – łazienka, proj. Emilia Malec-Zięba. Fot. M. Massa Mąsior.

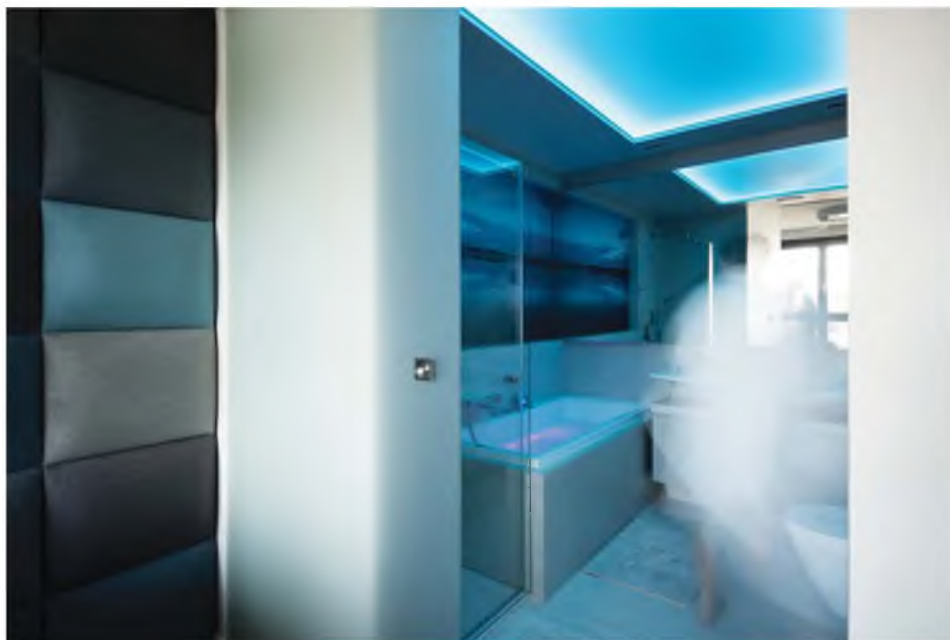
Inną realizacją wpisującą się w ideę tworzenia spersonalizowanych wnętrz jest, przeprowadzony w ostatnim czasie, projekt apartamentu przy ul. Wawrzyńca, wybudowanego w nowej, prestiżowej inwestycji na krakowskim Kazimierzu. Końcowy efekt współpracy jest konsekwencją wieloletniej więzi i zaufania ze strony inwestora. Ten typ realizacji, oparty na już istniejącej stabilności, jest dla obu stron szczególnie satysfakcjonujący. Projekt miał swój początek jeszcze na etapie budowy obiektu, co przełożyło się na możliwość wprowadzenia zmian w układzie wnętrza, bez konieczności późniejszych przeróbek. Wprowadzone zmiany uporządkowały przestrzeń oraz dostosowały ją do indywidualnych potrzeb przyszłych użytkowników – małżeństwa w sile wieku, o otwartych poglądach, towarzyskich, celebrujących życie. Apartament, skierowany w stronę Wisły, z widokiem na Stare Podgórze, doskonale wpisał się w potrzeby inwestorów. Proponowany układ funkcjonalny to salon połączony z kuchnią i jadalnią, hol wejściowy, łazienka, gabinet i sypialnia z własną łazienką. Wnętrze zaprojektowane zostało w ponadczasowej, choć nowoczesnej stylistyce, z dodatkiem elementów klasycznych. Minimalistyczne rozwiązania i formy mebli zestawione zostały z elementami o wyrafinowanym detalu. Gładkie lakierowane powierzchnie przelamano miękkimi tapicerowanymi formami, a zastosowane w projekcie materiały – dębowy parkiet układany we francuską jodelkę oraz tafle kamienia i spieków kwarcowych – nadały wnętrzu charakterystyczny klimat. Kolorystyka wnętrza zamyka się w gamie ciepłych szarości z akcentami niebiesko-granatowymi. We wnętrzu ważną rolę pełnią też kompozycje roślinne, a w szczególności obraz utworzony z naturalnych roślin, zawieszony na ścianie w salonie. Apartament został wyposażony w system inteligentnego sterowania światłem i dźwiękiem, aby móc jeszcze lepiej dopasować się do potrzeb użytkowników. Cały przebieg powstawania projektu, jak i nadzoru nad realizacją, odbywał się w ścisłym porozumieniu z inwestorami. W procesie projektowym ważne było dopasowanie się do wymagań i osobowości inwestorów, aby proponowane rozwiązania mogły jak najlepiej spełniać ich potrzeby. Przygotowane propozycje wspólnie omawiano, rozwijano i akceptowano w trakcie licznych spotkań, konsultacji telefonicznych, a nawet w portalach społecznościowych. Zrealizowany projekt okazał się idealnym przykładem satysfakcjonującego dla obu stron dokonania i udanej współpracy opartej na przyjaznych relacjach międzyludzkich. Wnętrze doskonale odpowiada indywidualności i stylowi życia inwestorów.



Il. 7. Apartament – pokój dzienny, proj. Emilia Malec-Zięba. Fot. M. Massa Mąsior.



Il. 8. Apartament – hall, proj. Emilia Malec-Zięba. Fot. M. Massa Mąsior.



Il. 9. Apartament – łazienka, proj. Emilia Malec-Zięba. Fot. M. Massa Mąsior.

Podsumowanie

Prezentowany przykład realizacji wnętrza pokazuje rozwiązania, w których istotnym aspektem było nadanie projektowi personalnego charakteru. Proces projektowy w każdej realizacji jest inny, daje nowe doświadczenia i otwiera nowe możliwości. Uczucie się siebie nawzajem, wspólne odkrywanie potrzeb oraz szukanie najlepszych rozwiązań zarówno funkcjonalnych, jak i materiałowych jest niezwykle fascynujące. Współpraca przy projekcie – bo tak rozumiem projektowanie wnętrz – procentuje za każdym razem nowymi kompetencjami, wzbogaca, ale i uczy pokory. Nie zawsze udaje się nawiązać dobry kontakt, lecz kiedy wzajemna synergia staje się możliwa, to jest to najlepszy z możliwych scenariuszy w pracy architekta wnętrz. Praca z człowiekiem i dla człowieka jest kwintesencją projektowania wnętrz. Efekt finalny, to, jak dane wnętrze się prezentuje i jak jest odbierane, w dużej mierze zależy od tego, czy jego użytkownik dobrze się w nim czuje, czy jest ono do niego dopasowane. Wzajemna energia powoduje, że efekt projektu nabiera szczególnej wartości, staje się intymnym dialogiem między wnętrzem i jego użytkownikiem.

VARIA

Jan Schubert

dr inż. arch., Wydział Architektury i Sztuk Pięknych,
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

CMENTARZE WOJENNE TWIERDZY KRAKÓW Z LAT 1914–1918 I ICH AUTOR, RZEŹBIARZ KARL KORSCHANN¹

Wprowadzenie

Pierwszy artykuł poświęcony cmentarzom Twierdzy Kraków, opracowany wspólnie z doktorem Pawłem Pencakowskim, ukazał się ponad dwadzieścia lat temu². W kolejnych latach na temat nekropolii wojskowych w Krakowie i wokół niego pisało wielu autorów³. Szczegółowa analiza tych tekstów skłania do

¹ Nazwisko rzeźbiarza w większości dokumentów wojskowych kończy się pojedynczym „-n”: „Korschann”, natomiast sam artysta używał wersji nazwiska kończącego się podwójnym „-n”: „Korschann”. W niniejszym artykule autor stosować będzie pisownię z podwójnym „-n”.

² J. Schubert, P. Pencakowski, *Cmentarze Twierdzy Kraków z lat 1914–1918*, „Rocznik Krakowski” 1993, t. LIX, s. 127–151. Dr hab. prof. ASP Paweł Pencakowski jest obecnie kierownikiem Zakładu Historii Sztuki i Teorii Konserwacji na Wydziale Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki ASP w Krakowie.

³ Podaję tylko najważniejsze publikacje: J. Schubert, *Austro-Węgierskie cmentarze wojskowe z okresu I wojny światowej w Krakowie i okolicy*, w: *Sztuka cmentarna. Dokumenty*, red. O. Czerner, I. Juszkievicz, Werk, Wrocław 1995, s. 143–173; B. Nykiel, *Cmentarze wojenne w Twierdzy Kraków z okresu I wojny światowej*, w: *Przez dwa stulecia XIX i XX w. Studia historyczne ofiarowane prof. Wacławowi Felczakowi*, red. W. Frażek et al., Instytut Teologiczny Księży Misjonarzy, Kraków 1993, s. 119–140; A. Siwek, *O kilku zapomnianych cmentarzach z I wojny światowej w woj. krakowskim*, „Wiadomości Konserwatorskie Województwa Krakowskiego” 1997, nr 6, s. 153–172; M. Koziół, *Groby, kwatery i cmentarze wojenne z lat 1914–1920 na terenie gminy Kraków*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008; H. Łukasik, *Twierdza Kraków*, cz. 4: *Wokół krakowskiej Twierdzy. Epizody, bohaterowie, ślady bitwy o Kraków 1914*, Arkadiusz Wingert, Międzyzdroje–Kraków 2009,

konkluzji, iż od czasu napisania pierwszego artykułu szereg zagadnień związanych z omawianymi cmentarzami zostało wyjaśnionych i opisanych w stopniu wystarczającym, jednak na kilka pytań, już wówczas nas nurtujących, nie ma nadal wystarczającej odpowiedzi, a okrągła rocznica zakończenia Wielkiej Wojny skłania do podjęcia ponownej próby naświetlenia kilku jeszcze kwestii. Stąd decyzja o wznowieniu poszukiwań archiwalnych, trwających blisko dwa lata, podczas których postawiłem sobie za cel znalezienie odpowiedzi na następujące pytania: jak przebiegało zakładanie cmentarza wojskowego na nekropolii Rakowickiej; kto był autorem projektu tego cmentarza oraz, co bardziej istotne, kto był twórcą zbudowanego tam monumentalnego pomnika-mauzoleum; kto był autorem cmentarzy wojennych (i pomników na nich wzniesionych), założonych po zakończeniu dwóch wielkich bitew o Twierdzę Kraków, stoczonych w listopadzie i grudniu 1914. Przed przystąpieniem do odpowiedzi na postawione pytania chciałbym, z konieczności pokrótce, opisać, jak wyglądały sprawy pochówków żołnierskich w samym Krakowie oraz przedstawić w kilku zdaniach organizację grobownictwa w armii austro-węgierskiej po wybuchu wojny.

W czasie pokoju za pochówki żołnierskie w Krakowie odpowiedzialna była Komenda 1 Korpusu (Korpskommando), stacjonującego w Krakowie. Taki stan utrzymywał się do czasu wybuchu I wojny światowej; w grudniu 1915 roku Ministerstwo Wojny monarchii powołało 9 Wydział Grobów Wojennych (9 Kriegsgräber-Abteilung 9/K. Gr. A.), w kompetencji którego znalazły się wszystkie sprawy związane z grobownictwem wojennym. Terenowymi odpowiednikami 9/K. Gr. A. stały się Inspekcje Grobów Żołnierskich (Kriegsgräberinspektion K.G.I.), zorganizowane przy poszczególnych Komendach Korpusów. Na terenie Galicji powstały trzy takie jednostki: w Krakowie (dla Galicji Zachodniej, Korpus nr 1), w Przemyśle (Galicja Środkowa, Korpus nr 10) i we Lwowie (Galicja Wschodnia, Korpus nr 11)⁴. Dodać należy, iż oddział

s. 241–256; A. Partridge, *Cmentarze wojenne XI Okręgu „Twierdza Kraków” w kontekście działalności architektonicznej Hansa Mayra*, „Rocznik Krakowski” 2013, t. XXIV, s. 141–167; eadem, *W stulecie hekatomb. Cmentarze wojenne z lat 1914–1918 w dawnej Galicji Zachodniej jako unikatowy zespół sepulkralny. Dzieje, twórcy symbolika, stan zachowania, problemy ochrony*, „Ochrona Zabytków” 2015, nr 1, s. 95–125; P. Pencakowski, *Sztuka w hołdzie bohaterom. Austriacko-węgierskie cmentarze wojenne z lat 1914–1918 w Galicji Zachodniej*, „Rocznik Historii Sztuki” 2015, t. XI, s. 130–162.

⁴ Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, Kriegsministerium, Präsidiale Akten, ÖSt. A. KA KM 1915, Präs. Nr 25004 z 2 grudnia 1915. *Personale für die Kriegsgräberabteilung*; ÖSt. A. KA KM 1915, Präs. 16–50/1, Präs. Nr 25004 z 3 grudnia 1915. *Ausstellung einer Kriegsgräberabteilung (KGA)*; ÖSt. A. KA KM 1915, Präs. 16–50/3, akt nr 26773 z 16 grudnia 1915. *Kriegsgräberabteilung im KM*; zob. Również: J. Schubert, *Galicjskie cmentarze wojenne, historia, architektura, sztuka, Bitwa pod Gorlicami. Studia z perspektywy stulecia*, red. J. Centka, S. Kułacza, K. Ruszała, Gorlickie Centrum Kultury, Gorlice 2015, s. 189–229; O. Duda, *Cmentarze I wojny światowej w Galicji Zachodniej 1914–1918*, OZK, Warszawa 1995, s. 32–33. Inspekcja przemyska powołana została w styczniu 1916 roku, a we Lwowie w maju 1916, choć prace w polu podjęto dopiero w sierpniu tego roku. Nieco inaczej wyglądała sprawa w 1 Korpusie w Krakowie. Tutaj pierwsze działania w celu zorganizowania grobownictwa wojskowego podjęto już po zakończeniu ofensywy gorlickiej w maju 1915, prace organizacyjne ruszyły pod koniec września, a ostateczną decyzję o sformowaniu takiej jednostki podjęto zimą 1915 roku. Na jej czele stanął kapitan, następnie major Rudolf Broch. Mimo odmiennej nazwy zadania, jakie wykonywał krakowski OGW, były tożsame z pracami grobowniczymi Inspekcji Grobów Żołnierskich.

grobowniczy dla Galicji Zachodniej zorganizowany został nieco wcześniej, bo już w jesieni lub na początku zimy 1915 roku, z inicjatywy Komendy 1 Korpusu, a jego oficjalna nazwa brzmiała nie Kriegsgräberinspektion, ale Kriegsgräber-Abteilung des Militarkommando Krakau (Oddział Grobów Wojennych Komendy Wojskowej w Krakowie – OGW). Zadaniem jednostki było, zgodnie z zaleceniem Ministerstwa Wojny, porządkowanie pól bitewnych i zakładanie cmentarzy wojennych na obszarze Galicji Zachodniej, od wschodnich granic Twierdzy Kraków aż po Wisłokę. Obszary twierdz w Krakowie i Przemyśle miały być wyłączone spod opieki OGW i Inspekcji przemyskiej. Ten klarowny schemat organizacyjny w odniesieniu do Krakowa nieco się skomplikował. Pochówki żołnierskie i zakładanie cmentarzy przeszły w kompetencje Twierdzy, a ich realizacją miał się zajmować Kriegsgräber-Abteilung Festung Krakau (Oddział Grobów Wojennych Twierdzy Kraków – OGWTW), realizując pochówki żołnierskie w samym mieście oraz zakładając stale cmentarze w miejsce prowizorycznych, powstałych na przedpolach twierdzy. W praktyce prace wykonywane przez Oddział przebiegały na tyle opieszale, że pod koniec 1917 lub na początku 1918 roku, z chwilą rozwiązania Twierdzy, dokończenie prac grobowniczych w samym Krakowie i na jego przedpolach powierzono zostało Oddziałowi Grobów Wojennych przy Komendzie Wojskowej 1 Korpusu w Krakowie⁵. W efekcie te dwa oddziały w ciągu czterech lat (1915–1918) zrealizowały w samym Krakowie i na jego przedpolach 22 cmentarze⁶.

⁵ Zob. H. Łukasik, A. Turowicz, *Twierdza Kraków znana i nieznana. Przewodnik Turystyczny*, część 3: *Żelazny pierścień*, Arkadiusz Wingert, Międzyzdroje–Kraków 2002, s. 30–34; *Atlas Twierdzy Kraków*, ser. II, t. 5: *O przyszłość Twierdzy Kraków. Opracowanie studialne dla programu planu ochrony zespołu historyczno-krajoobrazowego Twierdzy Kraków*, Kraków 2010, s. 25, 47, 48. Twierdza Kraków powołana została decyzją cesarza Franciszka Józefa I z 12 kwietnia 1850 roku, nie do końca jest natomiast znana data jej rozwiązania. W maju 1915 roku, po operacji gorlickiej, ograniczono w twierdzy prace fortyfikacyjne, utrzymując jeszcze do jesieni 1917 roku fortyfikacje polowe wokół Krakowa. Ostatniego Komendanta Twierdzy, generała dywizji Oskara Guseck von Glankirchena, odwołano 6 października, a cztery dni później zniesiono zakaz zabudowy wokół Krakowa. W grudniu ogłoszony został przetarg na prace przy likwidacji zasieków z drutów kolczastych. Kraków został zdegradowany do poziomu umocnionego przyczółka mostowego, chociaż Komenda Twierdzy formalnie istniała do 6 lipca 1918 roku.

⁶ R. Broch, H. Hauptmann, *Zachodniogalicyskie groby bohaterów z lat I wojny światowej 1914–1915*, przekład filologiczny H. Sznytka, oprac., wstęp i przypisy J.J.P. Dragomir, Muzeum Okręgowe w Tarnowie, Tarnów 1995, s. 413. Według autorów dzieła „była CK Komendantura Twierdzy Kraków założyła na podległym sobie terenie szereg cmentarzy wojskowych oraz pojedynczych mogił”. Po przejściu agend Dowództwa Twierdzy przez Komendę 1 Korpusu Kraków dokończeniem budowy cmentarzy zajął się krakowski Oddział Grobów Wojennych. Utworzono odrębny zespół roboczy w Prądniku Czerwonym (stacjonujący najprawdopodobniej na terenie zespołu koszarowego piechoty). Cmentarze Twierdzy otrzymały numery od 379 do 400, zamykając listę zbudowanych przez krakowski OGW nekropolii wojskowych we wschodniej części Galicji Zachodniej (od Krakowa aż po Wisłokę). Według kolejności numerów były to: 379 Mała Wieś, 380 Kokotów, 381 Wieliczka, 382 Świątniki, 383 Wróblowice, 384 Łagiewniki, 385 Podgórze (cm. żydowski), 386 Podgórze, 387 Kraków (cm. żydowski), 388 Kraków Rakowice, 389 Bronowice, 390 Mogiła, 391 Kocmyrzów, 392 Kocmyrzów (koło d. cła), 393 Górka Kościelniaka, 394 Czulice (przy dworze), 395 Karniów-Czulice, 396 Czulice (cm. parafialny), 397 Podstolice, 398 Bieńczyce-Dłubnia, 399 Prusy, 400 Prusy (przy dworze). Wymienione zostały również miejscowości, w których na cmentarzach parafialnych znalazły się pojedyncze mogiły żołnierskie (Zielonki, Mogilany, Gaj, Raciborowice i Pleszów). W dalszej części artykułu będzie jeszcze mowa o tych cmentarzach, będą jednak omawiane z pominięciem numerów przydzielonych im przez krakowski OGW. Wyjątkiem będzie cmentarz nr 392 w Kocmyrzowie.

Pochówki żołnierskie na cmentarzu miejskim w Krakowie przed wybuchem wojny i w czasie jej trwania⁷

Garnizon krakowski, którego organizację austriackie władze wojskowe podjęły po 1846 roku, nie posiadał osobnego cmentarza, a zmarli w trakcie odbywania służby wojskowej oficerowie i żołnierze, o ile nie byli przewożeni do rodzinnych miejscowości, znajdowali miejsce ostatniego spoczynku na miejskim cmentarzu na Rakowcach. Do roku 1891 pochówki żołnierzy prawdopodobnie odbywały się w oparciu o porozumienie między władzami miasta a Komendą 1 Korpusu, które sformalizowano 10 listopada 1892 roku umową podpisaną pomiędzy Szpitalem Garnizonowym nr 15 w Krakowie (z ramienia wojska i na podstawie zarządzenia Komendy 1 Korpusu numer J. No 4589 z 8 sierpnia 1892 i Gminą Miasta Krakowa⁸. Umowa przewidywała, iż gmina zapewni przygotowanie grobów i pogrzeb dla szeregowych zmarłych w Szpitalu Garnizonowym za opłatą wynoszącą 1 florena i 50 krajcarów, czyli 1 guldena i 50 krajcarów, czyli 3 korony. Nie było w niej mowy o pochówkach oficerów. Umowa zawarta została na czas nieokreślony, z możliwością jej półrocznego wypowiedzenia, i była realizowana, z drobnymi korektami, do końca wojny⁹. W latach 1868–1913 na cmentarzu Rakowickim pochowano blisko 3100 żołnierzy armii austro-węgierskiej, a pochówki prowadzono na 27 kwaterach cmentarnych. Największa ilość ciał spoczęła w kwaterach V (248 ciał), IX (158), VII (139) i XXIV (83)¹⁰.

⁷ Według porozumienia władz wojskowych z Magistratem Krakowskim żołnierze zmarli w Krakowie w czasie pokoju chowani byli na wskazanych przez miasto kwaterach cmentarza miejskiego na Rakowcach. Po przejściu spraw grobownictwa przez krakowski OGW cmentarz wojskowy na Rakowcach otrzymał numer 388.

⁸ Nie udało mi się odnaleźć dokumentów określających zasady, według których władze miejskie wyrażały zgodę na pochówek żołnierzy garnizonu krakowskiego na cmentarzu miejskim w latach 1846–1892, czyli od momentu jego utworzenia do czasu podpisania umowy pomiędzy wojskiem i władzami cywilnymi Krakowa; Archiwum Narodowe w Krakowie (ANK), Akta Miasta Krakowa XIX i XX w., Zespół 33, inw. nr 7776: *Grzebanie zmarłych wojskowych na cmentarzu miejskim w latach 1846–1892, Vertrag. Abgeschlossen auf Grund der Vorordnung, des k.u.k.1 Corps Commandos J.Nr. 4589 vom 8 August 1892 zwischen dem k.u.k. Garnisons-Spital Nr. 15 in Krakau für des Milibar-arrau und der Stadtgemeinde Krakau betreffend die Aushebung der Graber für verstorbene Milibar-Personen.*

⁹ ANK, Akta Miasta Krakowa, *op. cit.*, s. 625. Pismo CK Intendentury Twierdzy Kraków do Magistratu król. wolnego miasta Krakowa z 16 marca 1915 w sprawie kosztów pochówku w Krakowie. Intendentura powołuje się na umowę z 10 listopada 1892 r. w sprawie kopania grobów na pochówek ciał szeregowych, w następstwie której Gmina Miasta Krakowa ma obowiązek kopania grobów w miesiącach letnich i zimowych za wynagrodzeniem 3 koron za grób. Jednocześnie podkreśla, iż w kwestii grobów dla pobierających gażę nie ma żadnej umowy. Co ciekawe, dalej następuje informacja, iż grzebanie zajmuje się za rozliczeniem ryczałtowym po 15 koron firma „Concordia” Jana Wolnego w Krakowie. Pochówek ciał wojskowych pobierających gażę – o ile rodzina tychże nie przejmie go sama – jest załatwiany przez w/w firmę na mocy ustnego porozumienia za opłatą 75 koron za osobę. W końcowym zdaniu intendentura przypomina, iż magistrat został wezwany do rozszerzenia warunków umowy na nowo powołane instytucje sanitarne Twierdzy, i stwierdza, że nie ma ustaleń z miastem Podgórze; ANK, Akta Miasta Krakowa, *op. cit.*, s. 685. Pismo CK Komendy Twierdzy Kraków J. Nr. 12388 do Magistratu stoł. król. miasta Krakowa z dnia 15 października 1915 dotyczące kosztów pochówku. Komenda potwierdza zatem fakt, iż ustalenia umowy z 10 listopada 1892 roku przeniesione zostają z dniem 22 kwietnia 1915 na nowo utworzone instytucje sanitarne Twierdzy, a także występuje o rozszerzenie tych warunków umowy także na wcieloną 1 lipca 1915 roku gminę miejską Podgórze (jako XXII okręg miejski).

¹⁰ Informacja uzyskana w Zarządzie Cmentarzy Komunalnych w Krakowie (ZZK) w oparciu o *Dziennik zmarłych wojskowych pochowanych na cmentarzu Rakowickim od 1888–1921*. W tym miejscu wyrażam

Z chwilą wybuchu wojny kwestie związane z pochówkami żołnierskimi przeszły pod opiekę Komendy Twierdzy, o czym także świadczy korespondencja prowadzona między magistratem a władzami wojskowymi. Listy ze strony miasta kierowane były już nie do Inwentury 1 Korpusu, lecz do Intendencji Twierdzy, bezpośrednio do Komendy Twierdzy lub Dyrekcji Szpitala Garnizonowego nr 15¹¹. W miarę staczania kolejnych bitew ilość pochówków żołnierskich gwałtownie wzrosła. W 1914 roku, od stycznia do lipca, pochowano na Rakowcach 30 żołnierzy, we wrześniu już 247, a w listopadzie – 588¹². Pod koniec listopada Ekonomat Miejski poinformował magistrat, iż dziennie odbywa się 25–30 pogrzebów, jednocześnie stwierdzając, że na przeznaczonym pod pochówki wojskowe obszarze cmentarza miejskiego, mimo chowania w jednym grobie dwóch lub nawet trzech ciał, może wkrótce zabraknąć miejsca. Efektem tej informacji była pismo magistratu z 7 grudnia 1914 roku skierowane do zarządcy cmentarza miejskiego, pana Juliusza Siwińskiego, o wyznaczenie na kolejne miejsca pochówku dla żołnierzy pasów dotąd niezajętych, a mianowicie 52, 51, 35 i 34¹³.

Tak duża ilość zgonów żołnierzy wiązała się z pierwszą bitwą o Kraków, jaka rozegrała się w listopadzie 1914 roku. Zdecydowanie mniej ofiar przyniosły zmagania toczne przez połowę armię austro-węgierską i załogę Twierdzy w grudniowej fazie bitwy. W ostatnim miesiącu 1914 roku na cmentarzu miejskim pochowano 288 żołnierzy, w styczniu następnego roku – 156¹⁴.

Ilość pogrzebów wojskowych wzrosła ponownie po ofensywie gorlickiej (w maju 1915 roku). W czerwcu na Rakowcach pochowano już 467, a w lipcu 359 żołnierzy. Tak znacznej ilości pogrzebów nie odnotowano już do końca wojny. W rocznych podsumowaniach najczęściej pochówków zanotowano w 1915 (1939) i w 1918 roku (1679). W latach 1914–1918 na cmentarzu Rakowickim spoczęło łącznie 7016 oficerów i żołnierzy¹⁵. W pierwszych miesiącach wojny najczęściej pochówków przeprowadzono w kwaterze XXIII, potem zaczęto grzebać zmarłych w południowej części cmentarza Rakowickiego na pasach 51 i 52 oraz wzdłuż muru cmentarnego po północnej stronie nekropolii na pasach 34

podziękowanie za pomoc, jaką uzyskałem od Kierownika Rejonu Rakowice, pana Tomasza Piekarskiego, oraz konsultacje z panią Agnieszką Rudnik; ANK, Akta Miasta Krakowa, *op. cit.*, nr inw. 7776 *passim*.

¹¹ Magistrat krakowski w roku 1914 prowadził korespondencję w sprawie pochówków żołnierskich głównie ze Szpitalem nr 15 w Krakowie, natomiast niemal od początku 1915 roku pisma kierowane były do Intendencji Twierdzy, Dyrekcji Inżynierii Twierdzy lub bezpośrednio do Komendy Twierdzy. Wymiana korespondencji ze Szpitalem Garnizonowym nr 15 trwała nadal, ale już mniej intensywna. W 1918 roku adresatem pism z magistratu była już Komenda Wojskowa lub Komendant Miasta Krakowa (*K. u. k. Stadtkommandant in Krakau*).

¹² M. Kozioł, *op. cit.*, s. 54.

¹³ ANK, Akta Miasta Krakowa, Cmentarze, sygn. 29/Cm/316, s. 191. Pismo Ekonomatu Miejskiego z dnia 20 listopada 1914 do Magistratu nr 135457/? [nieczytelne]; ANK, ABM cm. Rakowicki, sygn. 77/1914, s. 107, pismo Magistratu stol. król. Miasta Krakowa L.138539/914 l.a. z dnia 7 grudnia do p. Juliusza Siwińskiego Zarządcy cmentarza miejskiego w Krakowie.

¹⁴ M. Kozioł, *op. cit.*, s. 54

¹⁵ *Ibidem*, s. 54–58.

i 35. Wraz z nasilaniem się walk w Galicji przybywało pogrzebów, pochówki zajmowały coraz większą powierzchnię cmentarza, w sumie do końca wojny dokonywano ich na ponad dwudziestu pasach i kwaterach. Pod koniec 1918 roku pojawił się poważny problem braku miejsca dla dalszych pochówków żołnierskich. W piśmie z 12 maja 1918 roku skierowanym do Krakowskiego Magistratu Komendant Miasta stwierdza, iż cmentarz podgórski jest całkowicie „zajęty”, a na Rakowcach pozostało miejsca na ok. 200 lub 300 ciał, co przy śmiertelności w garnizonie krakowskim sięgającej 200 osób miesięcznie spowoduje w niedługim czasie całkowite wypełnienie miejsca przeznaczonego na pochówki wojskowych – wzywa także władze miasta do podjęcia natychmiastowych kroków w celu zapewnienia nowego miejsca na kolejne pochówki¹⁶. Niejako w odpowiedzi komisja cmentarna magistratu cofnęła 20 czerwca 1918 roku zezwolenie na chowanie zmarłych żołnierzy na cmentarzach cywilnych¹⁷. Temat budowy nowego cmentarza wojskowego w Krakowie rozwiązany został przez władze polskie dopiero po zakończeniu wojny.

W czasie pokoju grzebano na nekropolii Rakowickiej tylko żołnierzy armii austro-węgierskiej. Wraz z wybuchem wojny zaczęły się pochówki polskich legionistów, żołnierzy armii niemieckiej, rosyjskiej, a później także tureckiej i włoskiej. Jerzy Drogomir wymienia także pojedynczych żołnierzy armii francuskiej, węgierskiej, serbskiej i ukraińskiej¹⁸. Większość chowanych żołnierzy to zmarli z odniesionych ran i licznych chorób pacjenci wielu szpitali wojskowych zorganizowanych na terenie miasta. Według spisu budynków przewidzianych na szpitale w Twierdzy z lat 1913 i 1915 ich liczbę w mieście szacowano przed wojną na 51, po dwóch latach wzrosła ona do 76, a później było ich jeszcze więcej¹⁹. Interesujących informacji, pozwalających uświadomić sobie, jak wielkie wyzwania stały przed wojskową służbą sanitarną, dostarczają raporty dzienne lekarza Twierdzy z przełomu lat 1914/1915, donoszące o ogólnej ilości rannych, chorych i niezdolnych do służby żołnierzy. Dnia 6 grudnia 1914 w szpitalach Twierdzy przebywało 3189 chorych, 23 stycznia 1915 już 6958, zaś na dzień 28 marca ta

¹⁶ ANK, Akta Miasta Krakowa, Cmentarze, sygn. 29/Cm/330, s. 41. Pismo CK Komendanta Miasta w Krakowie E. Nr.3547/i PK z dnia 12 maja 1918 roku [pieczęć: „bardzo pilne” – J.S.] do Magistratu stoł. król miasta Krakowa.

¹⁷ K. Grodziska-Ożóg, *Cmentarz Rakowicki w Krakowie (1803–1939)*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, s. 30; por. także B. Nykiel, *op. cit.*, s. 127.

¹⁸ J. Drogomir, *Polegli w Galicji Zachodniej 1914–1915 (1918)*, t. 3, Muzeum Okręgowe, Tarnów 2005, s. 348; M. Koziół, *op. cit.*, s. 31–48. Na cmentarzu Rakowickim pochowani zostali żołnierze następujących narodowości: Austriacy, Rosjanie, Białorusini, Ukraińcy, Turcy, Bośniacy i inni muzułmanie, Czesi, Francuzi, Węgrzy, Włosi i Polacy.

¹⁹ ÖSt. A. KA. NFA, karton 1444, Festungskommando Krakau 1914, plany, s. 229, *Übersichtsplan der aufzustellenden 10 Festungsspitäler 1/6250*, Krakau im Februar 1913. Plan sporządzony przez K. u k. Militärbaunabteilung des 1 Corps (Oddział Budownictwa Wojskowego 1 Korpusu). Na planie Krakowa naniezione są budynki szpitali wojskowych – w sumie 51; ÖSt. A. KA. NFA, karton 1444, Festungskommando Krakau 1914, Mob. Instruktionen, *Uebersicht der Gebä die Festungs spitäler In Krakau*. Krakau am 26 September 1915. Spis obejmuje 76 budynków należących do szpitali wojskowych w Krakowie. Temat szpitali wojskowych w Krakowie w czasie I wojny światowej wymaga osobnego opracowania.

liczba zmalała do 4658²⁰. W związku z ogromną ilością pochówków na cmentarzu Rakowickim władze wojskowe podjęły decyzję o wykorzystaniu kilku innych cmentarzy cywilnych w mieście. Były to: nowy cmentarz Podgórski, na którym założono kwaterę wojskową, a pierwsze pochówki żołnierskie odnotowano już we wrześniu 1914, oraz dwie nekropolie gmin żydowskich: krakowskiej (przy ulicy Miodowej) i podgórskiej (przy ulicy Jerozolimskiej). Na obydwu pierwsze pochówki żołnierzy wyznania mojżeszowego przeprowadzono w sierpniu (Miodowa) i listopadzie (Jerozolimska) 1914. W Łagiewnikach utworzono dodatkowo wojskowy cmentarz epidemiczny przy szpitalu zakaźnym, założonym przy klasztorze sióstr Matki Bożej Miłosierdzia, gdzie pierwszy pogrzeb odbył się 30 września 1914²¹. Na wszystkich tych cmentarzach pochowano łącznie 782 żołnierzy, co stanowiło niewiele więcej jak dziesięć procent pogrzebanych na Rakowcach. Nekropolie cywilne przyjmowały zmarłych żołnierzy do ostatnich dni wojny, a na cmentarzu miejskim i żydowskim – przy ulicy Miodowej, pochówki wojskowe kontynuowano w latach 1920 i 1921.

Cmentarz wojskowy i pomnik żołnierzy poległych w czasie I wojny światowej na nekropolii Rakowickiej

Jak już wspomniano, w pierwszych miesiącach wojny zmarłych żołnierzy grzebano na kwaterze XXIII (od sierpnia do grudnia 1914), w listopadzie dodano kwaterę 50, a następnie 52. W 1915 roku doszły jeszcze 51 i 50 oraz XI, XV, IXX, a w 1916 – 50b, 50c, XX, XIX. W związku z pogłębiającym się deficytem miejsc w południowej części cmentarza Rakowickiego władze Krakowa zmuszone były do wskazania kolejnych. Wyznaczyły na ten cel kwatery XXVI, 34, 35, 33a i 33b, usytuowane w północnej strefie nekropolii miejskiej. W kolejnych latach wojny obszar przeznaczony pod pochówki żołnierskie nadal się poszerzał, ale w południowej części grzebano już tylko w kwaterach (pasach) 50 i 50b. Dodać warto, iż pochówki wojskowe nierzadko mieszały się z cywilnymi (np. kwatery XXII i XXVIII)²². Nie dotyczyło to wymienionych wcześniej kwater (pasów) 50, 50a, 50b, 51 i 52, przeznaczonych wyłącznie dla wojska. Tam chowano żołnierzy austro-węgierskich (pasy 51, 52) i rosyjskich (50a, 50c), oficerów austro-węgierskich i legionistów polskich (50). Oficerowie rosyjscy spoczęli w części

²⁰ ÖSt. A. KA. NFA, karton 1453, Festuingskommando Krakau 1914 Operation Akten v.1-19.XII; ÖSt. A. KA. NFA, karton 1457, Festuingskommando Krakau 1914 Operation Akten v.1-31 II.

²¹ J. Drogomir, *op. cit.*, s. 342. Pierwszy pochówek żołnierski na nowym cmentarzu Podgórskim (założonym w 1900 roku) odnotowany jest pod datą 30 września 1914 roku, na cmentarzu żydowskim w Krakowie 27 sierpnia 1914 (s. 347), na cmentarzu żydowskim w Podgórzu – 2 listopada 1914 (s. 341), a w Łagiewnikach – 30 września 1914 (s. 335).

²² ANK, zbiór WUOnGW Okr. Korp. nr V w Krakowie, GW45, s. 21 – rysunek kwatery XXIII, s. 19 – rys. kwatery XXVII.

określonej jako pas 50b, żołnierze niemieccy – w południowym fragmencie kwatery XIX²³.

Można przypuszczać, iż Komenda Twierdzy wybrała na reprezentacyjną część cmentarza wojskowego wraz z miejscem pod monumentalny pomnik właśnie ten wąski, liczący blisko 300 metrów fragment, przeznaczony pod pochówki pojedyncze i masowe, przylegający na całej długości do południowego muru cmentarnego. Sądząc ze zdjęć zamieszczonych w „Nowościach Ilustrowanych” z 6 listopada 1915 roku, wzdłuż tego muru ciągnęły się pojedyncze mogiły żołnierskie, częściowo w dwóch rzędach, środkiem zaś biegł szeroki pas przeznaczony na groby masowe, a po stronie przeciwnej do muru również usytuowano groby pojedyncze. Jak wyglądała ta część cmentarza rok później, możemy się dowiedzieć z kolejnej notatki prasowej, tym razem w „Głosie Narodu” z 3 listopada 1916 (nr 541), w której czytamy:

Tłumnie zatrzymywano się na grobach kryjących zwłoki Legionistów, żołnierzy austriackich, niemieckich, rosyjskich, a oddzielone od reszty cmentarza kamiennymi filarami i żywopłotem z tui. Masowe groby żołnierzy austriackich ciągną się długim rzędem w stronę ulicy Rakowickiej wzdłuż muru cmentarnego. [...] Po obu stronach tych grobów rozsiane są liczne żołnierzy niemieckich oraz oficerów i podoficerów austriackich, wszystkie z nazwiskami, ozdobione kwiatami i nalepkami. Na licznych krzyżach widać polskie nazwiska. Dalej ciągnie się w przedłużeniu ogromny, zieloną trawą kryty kopiec. To wspólny, bezimienny grób żołnierzy rosyjskich zmarłych w szpitalach krakowskich. Naprzeciw tego rosyjskiego grobu wzdłuż muru cmentarnego znajduje się około 30 mogił Legionistów (zmarłych).

Można więc uznać, iż mimo prowizorycznej formy samych mogił główny układ cmentarza wojskowego został już ustalony. Do zacytowanego wyżej opisu dodam jeszcze, iż między „kamiennymi filarami” i tujami, oddzielającymi część wojskową od reszty cmentarza, posadzono później, co kilka metrów, dęby i lipy²⁴. Od strony wschodniej zaprojektowano niski murek, zakończony wyższymi filarami, przylegający jednym bokiem do muru cmentarnego. Środkiem całego założenia, na osi wschód–zachód, biegnie centralna aleja, którą od zachodu zamyka monumentalny pomnik. Dzisiaj pola 51 i 52 oraz fragment pasa 50 do nich przylegającego, oddzielone są od reszty cmentarza wojskowego czterema masywnymi filarami, na linii których poziom ścieżki podnosi się o jeden stopień. Odrębność tej części założenia podkreślają jeszcze dwie kamienne ławy (sedilia), usytuowane przy południowym murze cmentarza. Całość robi wrażenie przemysłanej i zamkniętej kompozycji przestrzennej.

²³ M. Kozioł, *op. cit.*, s. 58–60.

²⁴ Do dzisiaj zachowała się szata roślinna oddzielająca część wojskową od reszty nekropolii Rakowickiej, z tym że między filarami w miejsce tui posadzono dość rzadko cisy, dziś wymagające już ingerencji ogrodnika. To samo można powiedzieć o dużej kępie roślin iglastych w bezpośredniej bliskości pomnika. Kwestiom regulacji zieleni na cmentarzu Rakowickim poświęcony jest artykuł K. Fabijanowskiej pt. *Koncepcja rewaloryzacji układu zieleni na cmentarzu Rakowickim w Krakowie*, „Czasopismo Techniczne” 2012, z. 7, s. 287–301.

Czy jest to część większego, niezrealizowanego projektu, czy też zamknięta koncepcja fragmentu założenia – trudno powiedzieć. Nie zachowały się żadne rysunki projektowe. Szczątkowy zasób archiwalny dotyczący tej części cmentarza składa się z rysunku (bez daty) kwatery XXIII z rozmieszczeniem grobów i obrysem północnej ściany pomnika oraz inwentaryzacji rzutu pomnika, wykonanej w maju 1920 roku przez por. inż. Huperta²⁵. Bez archiwalnych rysunków projektowych można tylko snuć domysły, jak miał docelowo wyglądać cmentarz, kiedy powstał projekt i kto mógł być jego autorem. Przechodzę zatem do zaprezentowania zebranych faktów, ilustrujących historię budowy monumentu poświęconego poległym i zmarłym żołnierzom z czasów Wielkiej Wojny.

Temat budowy pomnika ku czci żołnierzy pochowanych na cmentarzu Rakowickim poruszony został po raz pierwszy we wrześniu 1915 roku, kiedy to Magistrat Krakowski poinformował pana Siwińskiego, zarządcę cmentarza miejskiego, iż na posiedzeniu w dniu 27 września Prezydium Miasta wyraziło zgodę na postawienie

[...] pomnika dla poległych żołnierzy w walkach pod Krakowem na cmentarzu miejskim na obranem przez wojskowość miejscu i w sposób przez wojskowość zaprojektowany, za zwolnieniem od opłaty za grunt pod ten grobowiec wieczysty, z tem żeby oprócz napisu po niemiecku umieszczony był tam również napis w języku polskim²⁶.

Dalszą historię jego budowy można częściowo odtworzyć w oparciu o notatki prasowe z lat 1915 i 1916 oraz zachowany niewielki zbiór dokumentów archiwalnych. W cytowanych wcześniej „Nowościach Ilustrowanych” z 6 listopada 1915 (nr 45) można znaleźć opis pomnika na cmentarzu Rakowickim w dniu zadusznym:

[...] cała południowo-zachodnia część cmentarza krakowskiego zasłana grobami pojedynczymi i masowymi. Staraniem Krakowskiej Komendy wybudowano tam prowizoryczny pomnik ku czci pochowanych żołnierzy. Ma on kształt wielkiego grobowca cmentarnego, na którym umieszczono napis „Pro Patria Mortuis 1914–1915”. Paliły się światła, a w dzień Zaduszny wojskowy obchód żałobny. O godz. 9.00 rano uroczysta msza. Generalicja z generałem Kukiem.

W dokumentach archiwalnych z roku 1916 odnalazłem dwie wzmianki związane z budową pomnika. Pierwszą jest pismo K. u k. Platzkommando (Gräberewidenz) in Krakau z 3 marca 1916 roku do Magistratu Miasta Krakowa, a ściślej – do Fizykatu tegoż, informujące o zamiarze przeprowadzenia przez wojsko ekshumacji na krakowskim cmentarzu wymienionych w załączniku zwłok i przeniesieniu ich na inne miejsce, czego koszty pokryje i odpowiednią

²⁵ ANK, zbiór WUOnGW Okr.Korp.nr V w Krakowie, GW 45, s. 5,7,9, inwentaryzacja pomnika, s. 19 kwatera XXVII, s.21 kwatera XXIII, s.27 – kwatery (pasy) 33 – 35.

²⁶ Archiwum Zarządu Cmentarzy Komunalnych w Krakowie, dokumenty niepaginowane. Pismo Magistratu stoł. król. Miasta Krakowa 1.94937/1915 I.a. z dnia 29 września 1915 do Pana Siwińskiego, zarządcy cmentarza miejskiego w Krakowie.

drużynę pracowników zapewni Komenda Twierdzy – ekshumacje związane były z budową pomnika²⁷. Można przyjąć, że chodziło o ekshumację zwłok z kwatery XXIII, bezpośrednio stykającej się z północną ścianą wznoszonego pomnika. Drugi dokument to pismo noszące datę 13 kwietnia 1916 roku, przygotowane przez Magistrat Miasta Krakowa i skierowane do Dyrekcji Inżynierii Twierdzy. Było ono odpowiedzią na notę nr 1700 tejże z 29 marca. Magistrat wyrażał w nim zgodę na poszerzenie placu pod pomnik poległych na cmentarzu Rakowickim z zastrzeżeniem, iż Dyrekcja wykona „na własny koszt płot z drutu, jak i bramkę wjazdową do cmentarnej hodowli roślin”. Zachował się dołączony do pisma szkic, z którego wynika, iż chodziło o wykonanie za ścianą tylną (zachodnią) pomnika równoległej doń drogi (ścieżki), odgródzonej od ogrodów cmentarnych (*Friedhof-Gartnezei*) plotem z drutu kolczastego, dochodzącego do południowego muru cmentarnego. W ogrodzeniu miała zostać wykonana brama do ogrodu; i ogrodzenie, i brama miały „odpowiadać monumentalnemu pomnikowi”. Trzeba dodać, iż w 1916 roku zachodnia granica cmentarza Rakowickiego przebiegała kilka metrów za budowanym pomnikiem, toteż wykonanie ścieżki za nim mogło znacznie ułatwić budowę od strony zachodniej, gdyż w tej właśnie ścianie monumentu przewidziano wejście do krypty. Ze szkicu odczytać można dokładny obrys wznoszonego pomnika²⁸.

Zachowało się również zaproszenie Komendy Twierdzy z 24 października 1916 roku na uroczystą mszę zaduszną, mającą się odbyć 2 listopada 1916 roku o godzinie 9.00 przed pomnikiem poległych na cmentarzu Rakowickim (róg południowo-zachodni, wejście od ulicy Warszawskiej), skierowane do Magistratu Krakowskiego. W przypadku niesprzyjających warunków pogodowych msza zadusza miała się odbyć o tej samej porze w kościele św. Piotra, który był wówczas kościołem garnizonu krakowskiego. Ponieważ pogoda dopisała, uroczystość odbyła się na cmentarzu Rakowickim. W „Nowej Reformie” z 2 listopada 1916 roku (nr 522) znajdujemy następujący passus: „[...] rozpoczęto budowę wojaskowego pomnika kamiennego na cześć zmarłych i pochowanych tam żołnierzy i oficerów. Fundamenta i schody prowadzące do tego pomnika oraz część ścian już są ukończone”, a w „Głosie Narodu” z 3 listopada 1916 (nr 541) autor notatki napisał: „Będący w budowie w południowo-zachodniej części cmentarza pomnik kamienny ku czci oficerów i żołnierzy na krakowskim cmentarzu pochowanych udekorowano olbrzymim wieńcem z kwiatów”.

Rekapitułując fakty dotyczące budowy pomnika od roku 1914 do końca 1916, można na pewno stwierdzić, iż decyzję o jego budowie władze wojskowe, za akceptacją Krakowskiego Magistratu, podjęły we wrześniu 1915 roku, a pięć

²⁷ ANK, Akta Miasta Krakowa XIX, XX w., *op. cit.*, s. 591; list CK Komendy Miejscowej (Ewidencja Grobów) E Nr 1387 z dnia 3 marca 1916 r. do Szacownego Magistratu stoł. król. Miasta Krakowa (Fizykat Miejski).

²⁸ ANK, zbiór ABM, cmentarz Rakowicki, 79/1916, s. 151. Pismo Magistratu stoł. król. miasta Krakowa, nr 38020/16 Ba. z dnia 13 kwietnia 1916 do CK Dyrekcji Inżynierii w Krakowie.

tygodni później w zachodniej części cmentarza wojennego wzniesiono prowizoryczny pomnik w kształcie monumentalnego, stylizowanego pylonu egipskiego, z wysuniętymi w kierunku grobów nieco niższymi skrzydłami (ramionami) bocznymi, pomiędzy którymi rozciągało się dwuczęściowe plateau, na którym w trakcie uroczystości religijnych mógł stanąć ołtarz polowy. Prawdopodobnie mogły być już wtedy wykonane fundamenty oraz plateau ze schodami – na nic więcej nie starczyło czasu i cała góra część pomnika pozostała makieta. Projekt monumentu musiał zatem powstać pod koniec 1914 lub w pierwszej połowie 1915 roku i mógł być gotowy przed wrześnieowym wyrażeniem przez Magistrat Krakowski zgody na jego budowę, toteż wojsko szybko zabrało się do realizacji monumentu. Z opisywanych wcześniej dokumentów archiwalnych pochodzących z marca 1916 roku wynika, że budowa postępowała w dosyć wolnym tempie. Ostatnia informacja z tego roku, zawarta w opisie uroczystości na cmentarzu Rakowickim z okazji Święta Zmarłych, wskazuje, iż pomnik pozostawał nadal w budowie, a prace – w porównaniu do listopada 1915 – posuwały się dosyć wolno. Przypuszczalnie gotowa była część podziemna z kryptą, schody i plateau oraz część ścian pomnika. Na tym kończą się, chronologicznie spisane fakty dotyczące budowy pomnika do końca roku 1916.

W wiedeńskim Archiwum Wojny (Kriegsarchiv) natrafiłem na dwa dokumenty, które wyraźnie przybliżyły rozwiązanie zagadki, kto był autorem artystyczno-przestrzennej koncepcji pomnika.

W piśmie z 28 marca 1918 roku, skierowanym przez Komendę Wojskową w Krakowie do 10 Wydziału Strat Ministerstwa Wojny²⁹, a dotyczącym budowy pomnika na cmentarzu garnizonowym w Krakowie, czytamy:

[...] na tutejszym cmentarzu w Rakowcach założona została przez ówczesną Komendę Twierdzy kwatery grobów żołnierskich, która w stanie nieukończonym została przejęta przez Oddział Grobów Wojennych Komendy Wojskowej w Krakowie. Chodzi tu głównie o dokończenie prac przy pomniku, zaprojektowanym przez rzeźbiarza akademickiego Korschanna. Na temat wykonania tych prac sporządzono z por. Korschannem załączony protokół, zawierający informacje o zakresie prac, kosztach, okresie czasu oraz kwestii ich nadzoru. Jednocześnie załączono fotografię, na której zaznaczono prace do wykonania³⁰.

Co zatem zawierał wspomniany protokół? Został on spisany 13 marca 1918 roku w obecności kapitana Prosingera, porucznika Korschanna, porucznika

²⁹ ÖSt. A. KA. KM 1918, 10 A., akt 152487 res. 9 Kriegsgräber-Abteilung przy ministerstwie wojny działał do połowy 1917 roku, kiedy to zarządzeniem z 5 czerwca 1917 (Abt. 10 Nr 152487) przekształcony został w 10 Wydział Strat Ministerstwa Wojny (10./ Verlust-Abteilung des KMs., 10./V.L.A.).

³⁰ ÖSt. A. KA. KM 1918, 10./V.L.A., akt 1819 v5/IV, karton 2257. W ramach aktu 1891 znajdują się cztery dokumenty: 1. pismo Komendy Wojskowej w Krakowie K.G.A. Nr 2180: *Budowa pomnika na cmentarzu garnizonowym w Krakowie*, skierowane do 10 Wydziału Strat Ministerstwa Wojny, Oddział 8 Gräber-Gruppe w Wiedniu z 28 marca 1918 roku, przyjęte w Wiedniu 5 kwietnia 1918; 2. odpowiedź Ministerstwa Wojny Nr 1819 präs. 6 kwietnia 1918 roku do Komendy Wojskowej w Krakowie odnośnie K.G.A. Nr 2180 z 6 kwietnia 1918 roku; 3. protokół z 13 marca 1918 roku; 4. deklaracja z 15 marca 1918 roku sporządzona dla Komendy Wojskowej w Krakowie przez cywilnych wykonawców, tj. Piotra Cekierę i Leonarda Bakowskiego. W dokumentach brak wspomnianej fotografii ukazującej zakres prac pozostałych do wykonania przy pomniku.

inżyniera (architekta) Hansa Mayra oraz sierżanta Heinricha Scholza, a jego przedmiotem było ustalenie zakresu wykonania prac przy głównym pomniku cmentarza wojennego w Rakowcach³¹. Określono w nim, iż należy: 1. wmurować fryz (wieniec) laurowy w istniejący gzyms główny; 2. Na obydwu bocznych pylonach wykonać zwieńczenie; 3. wykonać środkową grupę figuralną. Dalej stwierdzono, iż w odniesieniu do punktu pierwszego gotowy jest model gliniany fryzu, a jego wykonanie miało zostać powierzone grupie włoskich rzeźbiarzy – jeńców wojennych. Praca miała być zrealizowana przez dwóch ludzi w ciągu czterech miesięcy. Do kolejnej fazy, tj. do wykonania odlewu gipsowego, niezbędne było zatrudnienie wykonawców odlewów oraz 300 kg gipsu. Zarówno gips, jak i odpowiednie formy i narzędzia miały, według zapewnień porucznika Korschanna, znajdować się na cmentarzu. Co do zwieńczeń obydwu bocznych pylonów zadeklarowano, iż model wykonano z gipsu, a surowe bloki kamienne o objętości 10 m³, znajdujące się w większości na stanie, opracowano własnymi siłami w Libiążu. Waga największych fragmentów nie przekraczała 3200 kg, toteż zakładano, że nie będzie trudności w transporcie. Do prac kamieniarskich winno się zatrudnić czterech włoskich rzeźbiarzy-jeńców na okres sześciu miesięcy, a przed rozpoczęciem prac rzeźbiarskich należało jednak najpierw przewieźć wspomniany model gipsowy do Libiąża.

Zaawansowanie opracowania środkowej grupy rzeźbiarskiej przedstawiało się następująco: rozpoczęto prace przy sporządzaniu modelu glinianego w połowie naturalnej wielkości, a według por. Korschanna jego ukończenie także miało zająć sześć miesięcy. Do wykonania modelu gipsowego konieczne było zatrudnienie dwóch odlewników, zakup 2000 kg gipsu (w cenie 200 koron za 100 kg) oraz 100 kg sztab żelaza. Korschann przewidywał, iż prace związane z wykonaniem całego modelu potrwać do 15 października. Równoległe z wykonaniem modelu w Libiążu miano przygotować surowe bloki o objętości 30 m³ i po 15 października przewieźć je do Krakowa. W dalszej części protokołu określono alternatywny przebieg dalszych prac przy pomniku. Jedna wersja zakładała powierzenie kolejnych prac cywilnym rzeźbiarzom za cenę 19 000 koron i z rocznym terminem wykonania, tj. do 15 października 1919 roku. W drugim

³¹ Kilka zdań należy poświęcić uczestnikom narady z 13 marca 1918 roku. Uczestniczyli w niej: por. Korschann, rzeźbiarz akademicki i autor pomnika, oraz dawaj oficerowie i jednoroczny ochotnik – mowa o kapitanie Prossingerze, por. inż. arch. Hansie Mayru oraz Heinrichu Scholzu. Cała trójka wchodziła w skład Oddziału Grobów Wojennych Komendy Wojskowej w Krakowie. Hubert Prossinger był kapitanem landszturmu, a zarazem jednym z dwóch budowniczych Oddziału. Por. arch. Hans Mayr to jeden z ośmiu architektów tam pracujących, kierownik artystyczny Okręgu III (Gorlice) oraz autor kilkudziesięciu projektów cmentarzy w tym i sąsiednim IV Okręgu, jeden z najwyżej cenionych projektantów krakowskiego OGW. Był brany także pod uwagę jako potencjalny projektant cmentarza wojskowego na Rakowcach i do końca nie jest pewne, czy nie współdziałał przy jego tworzeniu. Jednorocznym ochotnikiem był natomiast Heinrich Scholz, rzeźbiarz (jeden z czterech pracujących w OGW), odpowiadający za Okręg VI (Tarnów), autor ponad dwudziestu pięciu cmentarzy, spośród których wiele ozdobionych było rzeźbami w drewnie, kamieniu i betonie. W trzech przypadkach na centralnych krzyżach cmentarnych umieścił wyrzeźbioną postać Chrystusa ukrzyżowanego. Można więc uznać, że dowództwo OGW Kraków oddelegowało do rozwiązania problemu zakończenia budowy pomnika na cmentarzu Rakowickim najlepszych swoich fachowców.

wariacie prace miały być wykonane przez siły wojskowe pod kierunkiem por. Korschanna, co pociągało za sobą konieczność zatrudnienia sześciu włoskich rzeźbiarzy-jeńców oraz czterech włoskich kamieniarzy. Przewidywano, iż przy zatrudnieniu do prac profesjonalistów mogą one potrwać około dziesięciu miesięcy, tj. od 15 października 1918 roku do 15 sierpnia 1919, przy założeniu, że prace będą trwały także zimą, w ogrzewanym pomieszczeniu. Dodatkowy miesiąc miały zająć prace tego samego zespołu przy opracowaniu grupy rzeźbiarskiej, tym samym ostateczne zakończenie prac miało nastąpić 15 września 1919 roku.

Nadzór nad wszelkimi pracami oddany został w ręce por Korschanna, który równocześnie zobowiązał się, iż doprowadzi je do samego końca, w zamian za pozostawienie mu dotychczasowego atelier oraz gwarancję otrzymywania stosownej do rangi pensji, nawet w przypadku demobilizacji. Rzeźbiarz postawił również warunek, by oddane mu zostały bezpłatnie zapasy opalu do ogrzewania atelier oraz by zapewniono 400 koron potrzebnych na opłacenie modeli do aktów. Końcowy akapit protokołu zawierał stwierdzenie, że por. Korschann będzie jedynie odpowiadał za opisane wyżej prace, natomiast pozostałe decyzje dotyczące prac przy cmentarzach wojennych na terenie Twierdzy Kraków podejmie Oddział Grobów Wojennych Komendy Wojskowej w Krakowie³². Na końcu protokołu znalazły się podpisy: kpt. Prosingera, por. Korschanna, por. inż. Hansa Mayra, jednorocznego ochotnika Scholza oraz miejsce i data (Kraków, 13 marca 1918 roku).

Integralną częścią protokołu była deklaracja przygotowana przez Piotra Cekierę (właściciela zakładu kamieniarskiego mieszczącego się przy ul. Rajskiej 10) oraz rzeźbiarza Leonarda Bąkowskiego, adresowana do Komendy Wojskowej w Krakowie³³. Zobowiązali się oni do wykonania całej grupy figuralnej wg sporządzonego przez por. Korschanna modelu gipsowego w połowie naturalnej wielkości, z kamienia chrzanowskiego lub wapienia libiąskiego, za kwotę 19 000 koron oraz do ociosania bloków kamiennych w kamieniołomach w Chrzanowie lub Libiążu pod warunkiem, iż zostaną one dostarczone do warsztatów przy ul. Rajskiej 10, odebrane i przewiezione z warsztatów na plac budowy na koszt zamawiającego. Ten miał również odpowiadać za dostarczenie do kamieniołomu modeli gipsowych, a po wstępnym ociosaniu przewieźć kamienie do warsztatu Piotra Cekierę. Wykonawcy zobowiązali się także do wiernego wykonania rzeźb w oparciu o dostarczony model gipsowy, które to prace miały być nadzorowane

³² Ten krótki fragment protokołu, mówiący, iż Korschann będzie jedynie odpowiadał za realizację prac związanych z pomnikiem, a pozostałe decyzje dotyczące prac przy cmentarzach Twierdzy należeć będą do OGW, świadczy o animozjach między Korschannem a dowództwem OGW i chęci wyeliminowania rzeźbiarza z prac przy innych cmentarzach.

³³ Jeszcze dwa zdania na temat cywilów, którzy mieli pracować dla wojska przy realizacji pomnika na Rakowicach. Otóż Piotr Cekiera był współwłaścicielem Zakładu Artystycznego Rzeźbiarsko-Kamieniarskiego przy ul. Rajskiej 10, który prowadził razem z Piotrem Kozłowskim (wg. *Krakowska Księga Adresowa* na rok 1907, s. 11); http://www.mtgmalopolska.org.pl/images/skany/ksiegaadresowa1907_djvu/ks_adresowa_krak_1907b.pdf [dostęp: 7.02.2017], Bąkowski Leonhard lub Bąkowski Leonard był natomiast rzeźbiarzem współpracującym z Piotrem Cekierą.

przez por. Korschanna, a także dokładnego dopasowania bloków podczas ustawiania poszczególnych figur. Natomiast samo ustawianie figur i wypełnianie fug cementem miało się odbywać na koszt zamawiającego. Kolejne punkty deklaracji ustalały terminy obróbki kamienia oraz kwoty i terminy zaliczek wypłacanych wykonawcom. Kwota 15 000 koron miała być podzielona na pięć rat, a pozostałe 4000 koron miały być wypłacone w terminie do czterech tygodni po zakończeniu i oddaniu prac. Końcowe trzy punkty deklaracji obejmowały zobowiązania wykonawców do ścisłego przestrzegania uwag por. Korschanna, możliwość zrezygnowania przez zlecającego z dalszej współpracy – gdyby nie był zadowolony z należytego wykonania prac – oraz termin ukończenia prac określony na dzień 15 października 1919 roku. W ostatnim akapicie deklaracji wykonawcy zwracali się do Komendy Wojskowej z prośbą, by ta odpowiedziała na ofertę w ciągu czterech tygodni. Deklarację zamykały podpisy Piotra Cekieri i Leonarda Bąkowskiego.

Tak przedstawia się całość pisma Komendy Wojskowej w Krakowie (wraz z dwoma załącznikami) skierowana do Ministerstwa Wojny w Wiedniu. Przesłana do Krakowa odpowiedź z 6 kwietnia 1918 roku zawierała następującą konkluzję:

[...] prace rozpoczęte przez Komendę Twierdzy Kraków należy bezwzględnie kontynuować z całą energią. Komenda nie dysponuje na ten cel środkami pieniężnymi, dlatego też nie mogą one być rozdysponowane. Być może jednak Komenda mogłaby przeznaczyć środki zgromadzone przez K. Gr Fürsorge niezbędne do ukończenia założeń cmentarnych w rejonie twierdzy. Poza tym rzeźbiarz Korschann zobowiązał się w załączonym piśmie do JEKS Kuka, iż pozostanie w służbie tak długo, jak wymagać tego będzie jego obecność gwoli ukończenia pomnika. Należy rozważyć włączenie firmy prywatnej, a także wziąć pod uwagę, iż JEKS Kuk przykłada wielką wagę do ukończenia pomnika przez rzeźbiarza Korschanna³⁴.

List do generała Kuka nosi datę 2 kwietnia 1918 – a więc dotarł do Wiednia zanim Ministerstwo Wojny przygotowało odpowiedź dla Komendy Wojskowej w Krakowie – i rozpoczyna się od zdania: „Wasza Ekscelencjo! Od chwili rozwiązania twierdzy jestem, że tak powiem, zawieszony w powietrzu – nie na szubienicy, ale prawie – Do dziś nie ma decyzji, czy pomnik zostanie wykonany, czy też nie!”. W swym liście por. Korschann zwraca uwagę, iż nikt nie interesował się tematem pomnika, jak również nie odpowiadał na jego listy służbowe, w których monitował, że wykonanemu z gliny modelowi grupy rzeźbiarskiej grozi przemarznięcie, ponieważ lokal, w którym się znajduje, nie jest ogrzewany – informuje również, iż z własnej kieszeni musiał zapłacić 300 koron za węgiel. W dalszej części pisze o powołaniu komisji w sprawie kosztów i czasu

³⁴ ÖSt. A. KA. KM 1918, 10./V.L. A., akt 1819 v5/IV, karton 2257. Do wymienionych w przypisie 30 pism przesłanych pomiędzy Komendą Wojskową w Krakowie a Ministerstwem Wojny dołączony był odręczny, prywatny list Karla Korschanna do Jego Ekscelencji CK Feldzeugmeistra Karla Kucka, tajnego radcy, prezydenta austriackiego Funduszu dla Wdów i Sierot. Polecony/odkomenderowany Wiedeń III, Auenbeger 2. Nadawca: porucznik Karl Korschann, koszarzy Franciszka Józefa, Kraków. Budynek atelier.

wykonania pomnika, przesyła fotografię obecnego stanu prac i streszcza protokół z 13 marca wraz z deklaracją cywilnych wykonawców. W części końcowej prosi o interwencję w Ministerstwie Wojny, bezpośrednio u generała Hentke, czyli dowodzącego 10 Wydziałem Strat. Píše: „Gdyby Wasza Ekscelecja zechciał zamienić słowo z generałem Hentke, sprawa byłaby załatwiona”. Zobowiązuje się pozostać w służbie czynnej aż do czasu zakończenia pomnika, czyli prawdopodobnie do października 1919 roku. Ostatnie słowa listu brzmią tak: „[...] całuję rączki wielce szanownej Małżonki Ekscelecji. Z wyrazami dozgonnej wdzięczności Oddany Korschann. Nadal jeszcze porucznik”³⁵. Do listu dołączono fotografię środkowej, rzeźbiarskiej grupy pomnika.

Te trzy dokumenty wymagają krótkiego komentarza. Z zawartych w nich informacji najważniejszą jest ta, która wskazuje porucznika Karla Korschanna jako autora pomnika. W marcu 1918 roku monument miał nieukończoną część wieńczącą (środek, boki). Autor przewidywał wprowadzenie grupy rzeźbiarskiej, *ergo* – pomnik miał wyglądać inaczej niż dzisiaj. Na zdjęciu załączonym w liście do gen. Kuka widzimy grupę rzeźbiarską, w skład której wchodzi cztery postacie. Dwie skrajne to klęczący, prawie nadszy starcy, z których jeden wspiera się na mieczu. Środkową, główną postacią jest kobieta ubrana w powłóczyście szaty z welonem na głowie, trzymające splecione dłonie na głowie tulącego się do niej nagiego chłopca. Z protokołu wynika także, iż materiał kamieniarski do fryzu i grupy rzeźbiarskiej miał pochodzić z kamieniołomu w Libiążu (niedaleko Chrzanowa). Określono tryb pracy przy zakończeniu pomnika, rozdzielono role, wskazano współpracowników i, co bardzo ważne, uzgodniono datę zakończenia dzieła: 15 października 1919 roku. Z analizy treści samego pisma Komendy Wojskowej do Ministerstwa Wojny wynika jeszcze fakt, iż cmentarz wojskowy czy też kwatery grobów wojskowych na cmentarzu Rakowickim założona została przez Komendę Twierdzy, a miała być dokończona przez Oddział Grobów Wojennych krakowskiej Komendy Wojskowej.

Szczęśliwym trafem zachowała się pocztówka, wydana najprawdopodobniej przez wojsko, na której widzimy pomnik z cmentarza Rakowickiego (*Friedhofdenkmal in Krakau*), takim, jakim zaprojektował go Korschann³⁶. Monument miał posiadać bardzo bogatą dekorację rzeźbiarską. Centralną jego część tworzyła opisana już figuralna grupa rzeźbiarska. Poza centralnym akcentem rzeźbiarskim artysta przewidział także dekorację w formie płaskorzeźb na czołach bocznych skrzydeł pomnika. Na jego głównej ścianie, po obydwu stronach grupy figuralnej, miał się znaleźć wykonany techniką wgłębną napis „Pro Patria Mortuis”, a pod nim dwie daty: po lewej stronie 1914, po prawej 1916. Na niższych

³⁵ Dziwić może określenie użyte przez Korschanna „nadal jeszcze porucznik”. List pisany był 2 kwietnia 1918 roku, a z dokumentów wojskowych wynika, iż nominację na stopień kapitana w stanie spoczynku rzeźbiarz otrzymał 1 listopada 1917. Może to tłumaczy dopisek po dacie nominacji „na podstawie pisma z 17 kwietnia 1918, str. 1328”.

³⁶ Archiwum Nauki PAN i PAU, K III-150, fot. Nr 26966. Pocztówka ze zbiorów Karoliny Lanckorońskiej. Dziękuję bardzo za pomoc w odszukaniu pocztówki pani Marzenie Włodek.

murkach, równoległych do ściany głównej, a prostopadłych do ramion bocznych pomnika, ustawione były po obydwu stronach okrągłe ozdobne misy, służące prawdopodobnie do zapalania w czasie uroczystości ognia pamięci³⁷. Uzupełnieniem tej części dekoracji są przepasane wstęgami wieńce laurowe: jeden położony skośnie na misie, drugi wiszący nad nią, zawieszony na kamiennym wsporniku. Nad głową środkowej postaci, wkomponowany we fryz z liści laurowych, widnieje płaskorzeźbiony równoramienny krzyż. Ta część pomnika podniesiona jest w stosunku do poziomu głównego plateau o cztery stopnie. Z kolei z poziomu plateau szerokimi schodami schodzi się na poziom najniższy. Całość założenia monumentalna, ale nieco przeladowana. Pomnik z obydwu stron miał być oskrzydłony topolami włoskimi lub tujami kolumnowymi. W stosunku do opisanej wcześniej makiety w skali 1:1, zaprezentowanej w czasie Świąta Zmarłych w roku 1915, widzimy zmianę usytuowania ozdobnych mis, pierwotnie (w makięcie) ustawionych na bocznych ramionach pomnika.

Na koniec warto jeszcze zwrócić uwagę na technikę, w jakiej wykonano pocztówkę. Otóż sam pomnik wraz z centralną grupą figuralną to zdjęcie z modelu w glinie, wykonanego przez Korschanna. Natomiast pozostała część założenia (plateau przed pomnikiem z jego bocznymi ścianami) oraz groby oficerskie po jego prawej i lewej stronie, a także drzewa otaczające pomnik są narysowane. Czy rysunek wyszedł spod ręki samego rzeźbiarza? Nie wiadomo, gdyż pocztówka czy też rysunek na niej nie są sygnowane.

Na rewersie ręcznie pisana informacja w języku niemieckim „Pomnik cmentarny w Krakowie. Budowla kamienna jest już gotowa. Odlewy są już w modelach gipsowych gotowe. Ich wykonanie rozpocznie się w najbliższych dniach. Przy wykonaniu grupy centralnej pracuje porucznik w stanie spoczynku Karl Korschann. Całkowita wysokość 8 m, szerokość 18 m. Kraków 23.10.1917” (tłum. E. Bagnińska). Jeszcze jednym ogniwem uzupełniającym zestaw informacji na temat budowy pomnika jest kolejna fotografia środkowej grupy rzeźbiarskiej (znacznie lepszej jakości), z ręcznie dopisanym tekstem w języku niemieckim: „Gipsowy model rzeźby dla pomnika bohaterów na cmentarzu w Krakowie (wielkość ponad naturalna). Autor modelu rzeźbiarz Karl Korschann. Data 1917/18? [niestety, miesiąca nie da się odczytać, prawdopodobnie mógł to być październik – J.S.]”³⁸.

³⁷ Podobne czary – urny trzymane przez mityczne zwierzę – stanowią zwieńczenie kamiennych pylonów monumentalnego pomnika na cmentarzu wojennym z okresu I wojny światowej w Przemyśle, w lewobrzeżnej dzielnicy miasta zwanej Zasaniem. Projekt cmentarza, kaplicy cmentarnej oraz pomnika wyszedł spod ręki węgierskiego architekta Franciszka Szabolcsa, natomiast autorem czar-urn był przemyski rzeźbiarz i malarz Józef Wilk. Wspólnym elementem dla pomników krakowskiego i przemyskiego jest użycie tej samej sentencji łacińskiej, jedynie w odwróconym szyku: „Pro patria mortuus” (Kraków) i „Mortuus pro patria” (Przemyśl). Można dodać, że napis w tym samym co w Krakowie brzmieniu znajduje się na cmentarzu wojennym w Wieliczce.

³⁸ Archiwum Galerii Morawskiej w Brnie (Moravská galerie v Brně), fond MUPM Fotoarchiv Reg. Nr 8981. Za udostępnienie zdjęć prac Karla Korschanna z okresu jego pobytu w Krakowie dziękuję panu mgr. Tomaszowi Zapletalowi.

Oglądając pocztówkę i fotografię grupy figuralnej, można pokusić się o następującą konkluzję. Pod koniec października 1917 roku główna, kamienna część pomnika miała być gotowa, ale niezwieńczona, *ergo* wspomniane w opisie na odwrocie pocztówki „odlewy gipsowe” to nic innego jak opisane w protokole z 13 marca 1918 roku modele zwieńczeń ściany głównej i skrzydeł (pylonów) bocznych pomnika. Można także zrozumieć wyrażone przez Korschanna w liście do generała Kuka niezadowolenie na opieszałość prowadzonych wokół pomnika prac; przez cztery miesiące (od października 1917 do marca 1918 roku) nie dokonano prawie żadnego postępu w jego realizacji.

Do tej pory omawiana była zewnętrzna forma rakowickiego pomnika, konstruowana wedle wizji artystycznej rzeźbiarza akademickiego Karla Korschanna. Nie można jednak zapomnieć, iż w części podziemnej przewidziano kryptę-mauzoleum, przeznaczoną na pochówki dla wyższych rangą oficerów. Wejście do krypty usytuowano od strony zachodniej. Dostęp do przedsionka oraz jego doświetlenie zapewniał portal i flankujące go okna, zamknięte ozdobnymi kratami. Do samej krypty schodzi się w dół po dwóch stopniach. Pomieszczenie składa się z płytkiego przedsionka i nawy w kształcie prostokąta, wymiary: 5,8 x 11,3 m. Przedsionek nakryto płaskim stropem, natomiast kryptę – sklepieniem odcinkowym (w części środkowej wyższym, w części wschodniej niższym). W ścianie wschodniej płytka półkolista wnęka. Dekorację krypty stanowią dosyć krępe, przyściennie kolumny w porządku tokańskim, po trzy przy dłuższych bokach. Między nimi niewielkie wgłębione płyciny. Obecnie krypta jest mocno zaniedbana. Czy była kiedykolwiek wykorzystana – nie wiadomo³⁹.

By zamknąć historię budowy pomnika odwołam się jeszcze do dwóch dowodów archiwalnych. Jednym z nich jest dokument zatytułowany *Kosztorys na wykończenie pomnika „Poległych” na cmentarzu Rakowickim w Krakowie* z dnia 20 listopada 1920 roku, składający się z ośmiu pozycji, wśród których najważniejsze to gzyms (240 x 40 x 56), wykonanie liści na fryzie, napis główny oraz tablica granitowa 200 x 120 x 4. Pozostałe pozycje kosztorysowe to materiały budowlane (hakle, beton do sklepienia, cegła, wapno, piasek i kłamry do osadzenia kamienia). Całość prac wyceniono na 46530 (marek polskich?). Podpis pod kosztorysem nieczytelny⁴⁰. Drugi dokument to niedatowana, archiwalna fotografia pomnika na cmentarzu Rakowickim. Widzimy na niej fragment części wojskowej cmentarza Rakowickiego w zimowej szacie oraz niemal skończony pomnik oglądany od strony wschodniej. Niemal, gdyż w środkowej części ściany pylonu widnieje duży, prostokątny otwór, przez który widać tylną ścianę, a za nią fragment jakiejś budowli. Za pomnikiem stoją drewniane rusztowania,

³⁹ Wymiary pomnika podane na pocztówce oraz w wyniku inwentaryzacji wykonanej przez por. inż. Huperta w 1920 roku są zbieżne z inwentaryzacją pomnika wykonaną przez studentów Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej w 1993 roku pod moim kierunkiem. W oparciu o tę inwentaryzację oraz wizję lokalną dokonałem opisu krypty.

⁴⁰ ANK, zbiór WUO nGW Okr. Korp. Nr V w Krakowie, GW 45, s. 31. Sama tablica granitowa zachowała się do dzisiaj, a jej wymiary zgadzają się z tymi zapisanymi w kosztorysie z 1920 roku.

czyli obiekt był jeszcze w fazie budowy. Po prawej stronie przed pomnikiem stoi dwóch mężczyzn w kapeluszach i długich płaszczach. Brak datowania fotografii utrudnia ocenę, o którą fazę budowy pomnika chodzi. Można przyjąć dwie wersje: albo fotografię wykonano na przełomie lat 1917/1918 lub wczesną wiosną 1918, mielibyśmy więc do czynienia ze stanem opisywanym na rewersie kartki pocztowej z 23 października 1917 roku, na co mógłby wskazywać niezamurowany otwór w ścianie centralnej pomnika, przygotowany dla osadzenia środkowej grupy rzeźbiarskiej, albo tak jeszcze wyglądał pomnik na przełomie lat 1920/1921, przed ostatecznym jego wykończeniem już z funduszy Polskiego Towarzystwa Opieki nad Grobami Bohaterów⁴¹. Czy któraś z hipotez jest prawdziwa, można będzie ocenić dopiero po odnalezieniu konkretnych dowodów w postaci datowanych zdjęć lub dokumentów archiwalnych.

Podsumowując: wojsko monarchii nie zamknęło budowy pomnika do czasu zakończenia I wojny światowej. Wiemy, iż był on nadal nieskończony w listopadzie 1920 roku, a kończono go w wersji znacznie uproszczonej, pozbawionej prawie całej dekoracji rzeźbiarskiej. Pozostawiono tylko fryz z liści laurowych w centralnej części pomnika, a tam, gdzie miała figurować centralna grupa rzeźbiarska, wmurowano tablicę pamiątkową z napisem „Pamięci poległych w wojnie światowej 1914–1918”. Na ścianie czołowej widać wyraźnie zaburzony układ płyt kamiennych wynikający ze zmiany koncepcji i dostosowania ich do wymiarów tablicy granitowej. Nie wiemy, w jakim stanie pozostawili pomnik Austriacy, nie wiemy także, co stało się z opracowanymi przez Korschanna modelami centralnej grupy figuralnej oraz odlewami gipsowymi pozostałych elementów dekoracji pomnika.

Rzeźbiarz akademicki, porucznik Karl Korschann – krótka biografia

W oparciu o kilka źródeł archiwalnych udało się zgromadzić garść informacji o życiu, twórczości i dokonaniach artystycznych Korschanna w czasie pokoju oraz służby wojskowej podczas I wojny światowej⁴².

⁴¹ ANK, zbiór WUO nGW, *op. cit.*, GW 61.

⁴² Materiały biograficzne związane z osobą Karla Korschanna uzyskałem dzięki pomocy szeregu osób i instytucji z Brna i Pragi. Informacje dotyczące życiorysu i twórczości pochodzą z artykułu Miroslava Hradila *Medalistika. Tvorba Karla Korschanna a rozvoj umělecké lipiny v prani polovině 20. Století*, w: *Folia numismatica* 12–13: Supplementum ad Acta Musei Moravia, *Steintiae sociales LXXXII–III*, 1997/98, s. 65–96; pisany ręcznie życiorys Korschanna z marca 1929 roku, nota biograficzna na jego 70. urodziny z 21 lipca oraz pismo Dziekana Wydziału Budownictwa do Ministerstwa Nauki i Oświaty Narodowej Rzeszy w Berlinie z 20 maja 1943 roku w sprawie przyznania renty dla wdowy po zmarłym prof. Korschannie pochodzą z zasobów Moravský zemský archiv v Brně, archiwum B 34 Deutsche Technische Hochschule Brunn, karton 588 i dossier nr VIII (nieopracowane aneksy do zasobów archiwum b. 34). Za pomoc w uzyskaniu wymienionych materiałów dziękuję pani mgr Zuzanie Strnkowej z Uniwersytetu Technicznego w Brnie (*Vysoké učení technice v Brně*) i panu Tomasowi Černušákowi z Morawskiego Archiwum Państwowego w Brnie (*Moravský zemský archiv v Brně*).

Karl Korschann urodził się 23 lipca 1872 roku w Brnie, tam też ukończył II Gimnazjum Niemieckie, a pierwszy etap studiów wyższych rozpoczął, mając 16 lat, w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych, którą ukończył w roku 1891. Kontynuował studia artystyczne w berlińskiej Akademii Sztuk Plastycznych, gdzie pobierał naukę rzeźby u prof. Ernesta Hertera, rysunku anatomicznego uczył się u prof. Franza Skarbiny, a anatomii u prof. Rudolfa L.K. Virchowa. Pobyt w Berlinie trwał dwa lata, po czym, już w 1893 roku, Korschann powrócił do Wiednia, by dalej doskonalić swoje umiejętności rzeźbiarskie, już jako prywatny student prof. Hellera. Jeszcze w 1892 roku odbył podróż do Danii, gdzie zetknął się z twórczością Bartela Thorvaldsena, którego dzieła wywarły na nim duże wrażenie. Lata 1894–1906 to czas pobytu rzeźbiarza w Paryżu; tu poznał wielu artystów czeskich i morawskich, z których najważniejszy był Alfons Mucha. Tu także poznał Augusta Rodena. W Paryżu założył własne atelier, gdzie tworzył rzeźby całych postaci, popiersia i podobizny zwierząt. W czasie dwunastoletniego, pobytu we Francji wykonał około dwustu prac na zlecenie osób prywatnych w różnych technikach i materiałach (brąz, porcelana, gips), biorąc jednocześnie udział w licznych przeglądach i wystawach artystycznych. W okresie 1896–1904 zdobył uznanie swoich dzięki swym pracom rzeźbiarskim, wśród których do najgłośniejszych należały: popiersie malarza Munkaścęgo, dra Natuse’a oraz muzyka Santiago Riverzy (1896) – te dwie prace zdobyły poklask podczas wystawy Salonu Societe National des Beaux Arts, Societe des Artists Francais (1897/1898); duży sukces przyniosło Korschannowi zaprezentowane w Paryżu popiersie Alfonsa Muchy (1902), które pochwalil sam August Rodin, a rzeźba przekazana została przez artystę w 1904 roku na wystawę paryską – obecnie znajduje się w Morawskiej Galerii w Brnie. Do sukcesów Korschanna należało zasiadanie, razem z Muchą, w austriackim jury na światowej wystawie w Paryżu. Kolejne lata spędził rzeźbiarz najpierw w Berlinie (1906–1912), a potem we Frankfurcie (1912–1914). W Niemczech poświęcił się pracom medalierskim, wykonując szereg medali-nagród dla zwycięzców zawodów samochodowych i lotniczych – odtąd sztuka medalierska stała się drugą specjalnością artysty. Po przeprowadzce do Frankfurtu wykonał marmurowy posąg kapitana Kutschera oraz szereg popiersi i reliefów portretowych znanych obywateli miasta. W momencie wybuchu I wojny światowej Korschann, jako ochotnik, zgłosił się do wojska (temu okresowi jego życia chciałbym poświęcić nieco więcej uwagi, dlatego wróć do niego na końcu biografii).

Po zakończeniu wojny artysta wrócił do Brna, gdzie pozostał już do końca życia. W tym też okresie zaczęły się zmieniać nurty artystyczne. Pojawia się modernizm, podczas gdy Korschann wywodził się z tradycyjnej szkoły, będącej wierną wiedeńskiemu akademizmowi i klasycyzmowi Thorvaldsena – dlatego Korschann zajął się także działalnością pedagogiczną. W Niemieckiej Wyższej Szkole Technicznej w Brnie od 1920 roku, jako docent, uczył modelowania figur i ornamentów w architekturze. Na stanowisko profesora zwyczajnego powołano

go w 1935 roku, profesorem nadzwyczajnym mianowany został trzy lata później. Mimo, co zrozumiale, nieco mniejszej aktywności twórczej dorobek rzeźbiarza cały czas się powiększał. W 1920 roku na wystawie Morawskiego Stowarzyszenia Artystów zaprezentował szesnaście gipsowych popiersi, jeden relief oraz szereg medali i tablic. Wśród popiersi na wyróżnienie zasługują podobizny Antoniego Jelinka, Mozarta i prof. Viktora Kaplana. Nie zachował się natomiast posąg Wagnera, który miał stanąć w parku miejskim.

Poza działalnością *stricto* rzeźbiarską Korschann tworzył również rzeźby nagrobne, a wśród nich nagrobek burmistrza Brna Augusta Wiesera, rodziny Schollerów, posąg z brązu naturalnej wielkości Marii Eksteinowej oraz posąg siedzącej kobiety – obie kobiece rzeźby zostały ustawione na cmentarzu w Brnie. Prace Korschanna można odnaleźć na wielu cmentarzach Europy, m.in. Père-Lachaise w Paryżu (grób rodziny Schmoll), Hersfeld w Niemczech (grób rodziny Schilde) oraz na cmentarzu Centralnym w Wiedniu (grób rodziny Schüllerów). Na uwagę zasługują także rzeźby i płaskorzeźby sakralne (Chrystusa w Kromie-ryżu, Świętej Rodziny na domu nr 5b przy ulicy Pellicove w Brnie). W miejscowości Hustopče odrestaurował w 1927 roku Kolumnę Trójcy Przenajświętszej, w Kuncicach posąg św. Floriana oraz posągi na rynku morawskiego starego miasta. W dziedzinie rzeźby czy detalu architektonicznego Korschann stworzył cały szereg kartuszy z godłami państw i wielu instytucji (w 1926 godło państwowe na budynku Niemieckiej Wyższej Szkoły Technicznej, godło morawskie z brązu z wizerunkiem orlicy na portalu głównym do pałacu Morawskiego Muzeum w Brnie itd.). Warto wspomnieć również, iż w konkursie na pomnik pamięci walk w Litomierzycach zdobył trzecią nagrodę. Na rok przed śmiercią artysta pracował nad piątą stacją drogi krzyżowej do kościoła św. Jakuba oraz nad fontanną dziecięcą dla Brna. Korschann wykonał wiele medali, plaket oraz małych form z brązu i metali kolorowych, a także, współpracując, pod koniec lat 20. z firmą odlewniczą Ignacego Storka z Brna i artystą odlewnikiem profesorem Piškiem, stworzył liczne wyroby artystyczne o charakterze upominkowym, które do dzisiaj znajdują się w prywatnych domach i muzeach; można je również odnaleźć na wielu aukcjach dzieł sztuki.

Profesor Karl Korschann zmarł w Brnie 7 marca 1943 roku w wieku 71 lat⁴³.

Wróćmy do lat 1914–1918, czyli czasu spędzonego przez Karla Korschanna w armii austro-węgierskiej⁴⁴. Z armią monarchii zetknął się już 18 lipca 1895

⁴³ Informację o miejscu pochówku Karla Korschanna otrzymałem od p. mgr Zuzany Strnkowej, której raz jeszcze dziękuję za pomoc i życzliwość. Rzeźbiarz pochowany został na cmentarzu Centralnym w Brnie przy ul. Videňskéj 95, sekcja 25c, numer 40. Obecnie miejsce należy już do innej rodziny – w 1987 roku w miejscu pochówku Korschanna postawiono nowy grobowiec, a szczątki artysty pochowano w mogile zbiorowej.

⁴⁴ Informacje o przebiegu służby wojskowej pochodzą z Archiwum Wojskowego w Pradze (Vojenský ústřední archiv): Księga Ewidencji Wojskowej Pododdziału Okręgowego Dowództwa Landszturmu Nr 14 w Brnie; zgłoszenie (rejestracja Korschanna), Karta Ewidencji Landszturmu, Lista Ewidencyjna. Na temat pobytu w wojsku zob. także: https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Korschann [dostęp: 6.12.2016].

roku, kiedy, jako jednoroczny ochotnik, został wcielony do Kompanii Kadrowej. Po kilku szkoleniach wojskowych uzyskał w 1898 roku stopień kadeta rezerwy z tytułem feldfebla. Został nagrodzony 25 grudnia 1898 roku najpierw medalem jubileuszowym, później awansował na stopień podporucznika rezerwy. W latach 1901–1905 odbył kolejnych pięć dwudziestoosmiodniowych ćwiczeń wojskowych w oddziałach piechoty. W 1906 roku został przydzielony najpierw do I Kompanii Zastępczej, następnie do Kompanii II. Z chwilą wybuchu wojny Korschann, w wieku 42 lat, zgłasza się na ochotnika do wojska i 22 września 1914 przydzielony zostaje do 27 Batalionu Landszturmu przy Komendzie Okręgowej nr 14 w Brnie, z którym wyrusza na front. Kolejny awans, tym razem na porucznika, przychodzi 1 listopada 1914 roku. W rok później, tj. 1 listopada 1915, Korschann przechodzi w stan spoczynku. Sam rzeźbiarz okres między 1914 a 1915 rokiem nazywa służbą na froncie, jednak ani w dokumentach wojskowych, ani w relacjach samego rzeźbiarza nie ma informacji co dokładnie w przeciągu tego roku robił i gdzie ewentualnie walczył. W Księdze Ewidencji Pododdziału Okręgowej Komendy Landszturmu nr 14 w Brnie można znaleźć następujące wpisy: rok 1941–1915: 15 października – 2 czerwca w oddziałach okupacyjnych w Krakowie, 14 Korpus Armii, Baon 27 Landsturmu (do Gorlic?), 1915: 15 października – 5 listopada jako oficer przydzielony przy dowództwie Oczyszczania Pól Bitewnych w Ciężkowicach, 1915: 5 listopada – 15 grudnia rzeźbiarz w Oddziale Grobów Wojennych przy Komendzie Kraków, 1915: 15 grudnia – przydzielony do Komendy Twierdzy Kraków do [nieczytelne] Artystycznego [nieczytelne] Grobów w polu walki i położenia cmentarzy żołnierskich wg karty rejestru Gorlice [?] nr 180/16. Niestety, w tym istotnym fragmencie dokumentacji służby wojskowej Korschanna nieczytelność wpisów uniemożliwia ustalenie jej przebiegu. Nie mniej z odczytanych fragmentów dokumentu wynika, iż rzeźbiarz zetknął się, a nawet mógł krótko pracować w krakowskim Oddziale Grobów Wojennych dowodzonym przez kapitana Rudolfa Brocha. Tu odwołam się do samego artysty, który w zgłoszeniu (Přihláška) wojskowym pisze, iż w listopadzie 1915 roku przeniesiony został w stan spoczynku i przydzielony do Komendy Twierdzy Kraków, przy której jako Komendant Oddziału Grobów Twierdzy Kraków działał do 1918 roku. W życiorysie pisze natomiast: „1915–1918 Komendant Wydziału Grobów Wojennych Twierdzy Kraków (kapitan w stanie spoczynku). W Karcie Ewidencyjnej, wypełnionej także ręką samego artysty, widnieje zapis, iż Komendantem Oddziału Grobów Wojennych Twierdzy Kraków został mianowany 10 czerwca 1915 roku i pełnił tę funkcję do listopada 1918. Zwolnienie z wojska uzyskał 5 grudnia 1918 roku⁴⁵. W cytowanej już Księdze Ewidencji Wojskowej Pododdziału znajduje się także rysopis rzeźbiarza: włosy ciemnobrązowe, usta proporcjonalne, oczy szare, podbródek spiczasty, brwi brązowe, twarz wąska, podłużna, nos spiczasty, wzrost 178 cm, rozmiar obuwia: 10, znajomość języków:

⁴⁵ Vojsenský úřední archiv, Karta Zgłoszenia (Přihláška) wypełniona ręką artysty 13 czerwca 1919 roku; Karta Ewidencyjna (Evidenční list) – dokument bez daty.

mówi i pisze po niemiecku i francusku⁴⁶. Ciekawą informację, związaną z pobyt-tem Korschanna w Krakowie, można przeczytać w Wikipedii⁴⁷: otóż rzeźbiarz miał się starać o przyjęcie do grupy artystycznej Wojennego Biura Prasowego (Kriegspressequartiers KPQ) i w pierwszym zgłoszeniu otrzymał odmowę, jednak 14 września 1917 roku wstawił się za nim Urząd ds. Rolnictwa Namiestnictwa w Krakowie. Sam Korschann 28 września także napisał do pułkownika Sztabu Generalnego Wilhelma Eisner-Bubna (ówczesnego dowódcy KPQ), argumentując, iż wstąpienie do KPQ pozwoli mu na wykonanie środkowej grupy dużego pomnika na cmentarzu Wojskowym w Krakowie. Miał także przejąć Wydział Grobów Wojennych Twierdzy Kraków. Obawiał się, iż ze względu na rozwiązanie samej twierdzy przeniesiony zostanie do Oddziału Grobów Wojennych Komendy Wojskowej w Krakowie i tym samym utraci możliwość realizacji pomnika⁴⁸.

Karl Korschann 29 lutego 1916 roku otrzymał najwyższą pochwałę w uznaniu za dzielne zachowanie w stosunku do wroga. Rok później Dyrekcja Inżynierii Twierdzy odznaczyła go Krzyżem Wojskowym Karola, a w kwietniu 1917 roku Komenda Twierdzy nadała Korschannowi uprawnienia do noszenia Wojskowego Medalu Zasługi z mieczami oraz Złotego Krzyża zasługi z koroną na wstędze. Ukoronowaniem kariery wojskowej artysty było mianowanie go na kapitana rezerwy, które otrzymał 1 listopada 1917 roku⁴⁹.

Porównując przytoczone informacje i daty dotyczące pobytu Korschanna w Krakowie nietrudno zauważyć pewne rozbieżności. Rzeźbiarz sam podaje różne daty otrzymania komendy nad Oddziałem Grobów Wojennych Twierdzy: w jednym dokumencie pisze, iż miało to miejsce w listopadzie 1915 roku, by w kolejnym wskazać 10 czerwca 1915 jako dzień otrzymania nominacji na Komendanta OGW Twierdzy. Informacja z Wikipedii, iż dopiero we wrześniu 1917 roku miał przejąć dowodzenie, brzmi szczególnie niewiarogodnie. Dokumentem jaki udało mi się odnaleźć, potwierdzającym działalność Korschanna związaną z grobownictwem wojskowym w Krakowie, jest pismo Wojskowego Archiwum Legionów Polskich w Krakowie skierowane do Wysokiego Prezydium stoł. król. Miasta Krakowa z dnia 12 października 1917 roku, w którym czytamy:

⁴⁶ Vojeňský ústředni archiv, Księga Ewidencji Wojskowej Pododdziału Okręgowego Dowództwa Landsturm Nr 14 w Brnie.

⁴⁷ Zob. https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Korschann [dostęp: 6.12.2016].

⁴⁸ W. Aichelburg, *150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861–2011. Das Kriegspressequartier – KPQ*, https://de.wikipedia.org/wiki/K.u.k._Kriegspressequartier [dostęp: 3.02.2017]. Wojenne Biuro Prasowe zostało zorganizowane już 28 lipca 1914 roku, jego zadaniem było koordynowanie informacjami prasowymi oraz działania propagandowe w czasie I wojny światowej. Przez Biuro przewinęło się 550 artystów i dziennikarzy, w tym 346 malarzy wojennych. Na czele KPQ stał najpierw gen. dywizji Maximilian Ritter von Hoen, a od marca 1917 – pułkownik Wilhelm Eisner-Bubne; Do artykułu Aichelburga dołączono imienny spis artystów biorących udział w tym przedsięwzięciu. Wśród 451 twórców znalazło się również nazwisko Karla Korschanna. A więc mimo pierwszej odmowy i zapewne po interwencji władz został on przyjęty w szeregi KPQ. Wśród tego zacnego grona znaleźli się malarze z krakowskiego OGW (Franz Poledne i Henryk Uziembło) oraz Inspekcji Grobów Żołnierskich w Przemyśle (Othmar Ružička i Josef Sigall).

⁴⁹ Vojeňský ústředni archiv, Księga Ewidencji Wojskowej, *op. cit.*

Na cmentarzu Rakowickim w Krakowie znajduje się znaczna ilość mogił legionistów polskich. Zajmują one przestrzeń pod murem cmentarnym w sąsiedztwie grobów żołnierzy armii austriackiej. Komisyja zajmująca się uporządkowaniem mogił żołnierzy austriackich (referent porucznik Karol Korschann) wyraziła opinię, że wskazane jest już dziś dokonać ekshumacji zwłok legionistów [...] ⁵⁰.

Co więc naprawdę robił w Twierdzy Kraków ten rzeźbiarz z Moraw? Raz jeszcze warto sięgnąć do życiorysu artysty. W pisany ręcznie życiorysie swój pobyt w Krakowie kwituje on kilkoma zdaniami: „[...] w roku 1915 zostałem powołany na dowódcę Oddziału ds. Grobów Wojennych Twierdzy Kraków (jako porucznik, a potem kapitan w stanie spoczynku), gdzie pozostałem do października 1918 roku. Oprócz licznych pomników bohaterów stworzyłem cały szereg popiersi portretowych, statuetek portretowych i plakietek obecnych tam polskich arystokratów” ⁵¹. W wersji życiorysu pisanej na maszynie Korschann wymienia konkretne realizacje wykonane m.in. w „okresie krakowskim”, a wśród nich dla wojska: cmentarze żołnierskie w Krakowie, Wieliczce, Mogile, Podgórzu etc. oraz obelisk na wzgórzu Kaim pod Krakowem. Wśród prac cywilnych wskazuje statuetki portretowe margrabiego Wielopolskiego, księżnej Lubomirskiej i hrabiny Wodzickiej oraz płaskorzeźby profesora Jacka Malczewskiego rektora ASP, generała Kuka z żoną i generała Franza Hamma ⁵². Z tego zapisu wynikać by mogło, iż spod jego ręki wyszły projekty tylko czterech cmentarzy wojskowych twierdzy. Jednak tę listę można rozszerzyć dzięki kolejnym fotografiom archiwalnym. Na jednej widzimy wykonany w glinie model pomnika na cmentarzu Rakowickim, na drugiej zaś samego Korschanna w atelier (pracowni) pośród szeregu modeli pomników wykonanych w gipsie lub glinie i ustawionych w kilku poziomach na drewnianych podestach ⁵³. Bez trudu można w nich rozpoznać modele dużych pomników z cmentarzy wojskowych na Rakowcach i w Wieliczce oraz mniejszych z Górki Kościelniczej, Czulic (cm. parafialny), część pomnika cmentarza w Czulicach (przy dworze), Kamiowa-Czulic, Kocmyrzowa (jeden z grobów masowych z cm. nr 392) i Mogiły, słowem jest to zestaw ośmiu modeli pomników z cmentarzy wojennych Twierdzy Kraków. Na zdjęciu widać również cztery modele nierozpoznanych pomników. Na kolejnych fotografiach pojawiają także: cała kwatera wojskowa z pomnikiem przy dworze w Czulicach, oraz, będąca w budowie, kwatera wojskowa wraz ze skończonym pomnikiem centralnym w Podgórzu ⁵⁴. Fotografie są niezwykle ważnym dowodem na to, iż właśnie Karl Korschann był autorem

⁵⁰ ANK, Akta Miasta Krakowa, Cmentarze, sygn. 29/342, s. 60. Pismo Wojennego Archiwum Legionów Polskich, Kraków, ul. Gołębia 20, L.E.235/17, do Wysokiego Prezydium stol. król. miasta Krakowa z dnia 12 października 1917 roku.

⁵¹ Moravský zemský archiv v Brně, zasoby Archiwum B 34 Deutsche Technische Hochschule Brunn, karton 588 i dosier nr VIII (niedopracowane aneksy do zasobów archiwum B 34); pisany ręcznie przez Korschanna życiorys z marca 1929 roku.

⁵² M. Hradil, *Medalistka. Torba Karla Korschanna*, op.cit., s.78–82.

⁵³ Archiwum Morawskiej Galerii, fond MUPM fotoarchiv Reg. Nr 8955, 8962.

⁵⁴ Archiwum Morawskiej Galerii, fond MUPM fotoarchiv Reg. Nr. 8953, 8942, 8943.

prezentowanych na nich obiektów tym samym udowodniona lista jego dokonań wzrasta do ośmiu cmentarzy Twierdzy, a na pewno pomników na nich stojących. Na fotografii pomnika z cmentarza Podgórskiego naniesione są poprawki wykonane ołówkiem przez rzeźbiarza, uzupełniające i korygujące zarazem fragmenty dzieła. W pomniku podgórskim wolno stojące słupy o przekroju prostokąta za głównym pomnikiem artysta chciał połączyć poziomą belką, tworząc tym samym z wolno stojących słupów formę otwartej kolumnady. Na końcowych filarach autor dorysował smukłe wazy – to rozwiązanie, z nieco zmienionymi kształtami waz, przetrwało do dzisiaj. Odnalazły się także dwa rysunki projektowe do omawianego cmentarza w Podgórzu (plan całego założenia i rysunek perspektywiczny pomnika centralnego wraz z najbliższym otoczeniem i polami mogiłnymi). Obydwa rysunki datowane (10 lutego 1917 r.), opatrzone nieczytelną parafą projektanta. Zarówno detale pomnika, jak i ogrodzenie za nim różnią się od tego, co wyżej opisałem. Inaczej ustawił autor wojskowe nakrycia głowy na narożach pomnika. W projekcie z lutego 1917 roku po lewej stronie wkomponowana jest czapka piechoty austro-węgierskiej (popularnie nazywana „szwejkówką”), po prawej zaś czapka nieokreślonej formacji lub armii, przypominająca nieco czapki wojsk rosyjskich lub bułgarskich, lub nieco zdeformowane nakrycie głowy polskich legionistów. Na fotografii zrealizowanego pomnika po lewej stronie widzimy niemiecką pikielhaubę, natomiast czapka austriacka przeniesiona została na prawą stronę. Na innym zachowanym zdjęciu pomnika z okresu jego budowy widać, iż Korschann na kolejnym boku pomnika umieścił fez⁵⁵. Porównując znajdujące się na fotografii wnętrza pracowni Korschanna modele pomników z ich realizacjami można zauważyć dokonane w trakcie budowy zmiany. Na przykład na modelu pomnika z cmentarza w Mogile widzimy w centralnej części postać Chrystusa ukrzyżowanego, którego nie ma w zrealizowanym obiekcie. Nieco inaczej wykonano pomnik na mogile zbiorowej położonej na cmentarzu parafialnym w Czulicach, a także bardzo rzeźbiarską kompozycję przy drodze w Karniowie-Czulicach. Bardziej dekoracyjną szatę miał mieć pomnik centralny na cmentarzu w Wieliczce.

Zbliżając się do końca artykułu, warto choć pokrótce scharakteryzować zrealizowane przez Korschanna cmentarze i pomniki na nich wznoszone. Spoglądając na nie z szerszej perspektywy, można pokusić się o następujące porównanie: o ile założone przez krakowski Oddział Grobów Wojennych cmentarze wojskowe w Galicji Zachodniej zasadniczo różnią się od pozostałych, założonych w Galicji Środkowej i Wschodniej oraz na terenach Królestwa Polskiego administrowanych przez Austro-Węgry, stanowiąc „unikatowy zespół sepulkralny”, tak kilkanaście nekropolii Twierdzy Kraków, dzięki wprowadzonym przez Korschanna rozwiązaniom rzeźbiarskim, powtórzonym wielokrotnie i stosowanym konsekwentnie mimo ich różnej skali, stanowi również bardzo ciekawą „formację artystyczną”⁵⁶. Warto także dodać, iż z wyjątkiem największej w Galicji nekropolii Rakowickiej

⁵⁵ ANK, Akta Miasta Krakowa, Cmentarze, sygn. 29/Cm/324, s. 21, 23. Rysunki wykonane tuszem na kalce.

⁵⁶ A. Partridge, *W stulecie hekatomby...*, op. cit., s. 95.

oraz dużego pomnika w Wieliczce pozostałe cmentarze twierdzy to niewielkie, ale bardzo charakterystyczne założenia. „Znakami rozpoznawczymi” większości cmentarzy projektowanych przez Korschanna są: austro-węgierska czapka wojskowa, wieńce laurowe, różane lub dębowe, wklęsłe lub wypukłe krzyże greckie albo łacińskie, kilka wariantów korony ciemniowej oraz bardzo skromne tablice inskrypcyjne. Rzeźbiarz najchętniej stosował połączenie wieńca i czapki, dodając do nich kilkukrotnie koronę ciemniową. W trzech przypadkach Korschann wprowadził drobne zmiany: w Czulicach (na cmentarzu parafialnym) w miejsce wieńca zastosował bukiet szarotek górskich, co wynikało z faktu, iż pochowani tam żołnierze służyli w 1 i 2 Regimentie Strzelców Tyrolskich. Także w Karniowie-Czulicach pochowano żołnierzy 1 Regimentu Strzelców Tyrolskich, stąd widzimy czapkę z charakterystyczną szarotką z boku. W szponach stojącego na pomniku orla, w miejsce wieńca, zaprojektował gałązkę laurową.

Wcześniej pisałem o pomniku na cmentarzu w Podgórzu, w którym Korschann na czterech jego narożach ułożył cztery różne wojskowe nakrycia głowy: niemiecką pikielhaubę, austriacką czapkę, bośniacki fez oraz czapkę przypominającą nieco nakrycie głowy armii rosyjskiej lub bułgarskiej. Oglądając powiększony rysunek samej czapki z pomnika, można dostrzec na jej środku jakby orzelka, stąd moja teza, iż owo nakrycie głowy to nie najlepsze odzwierciedlenie czapki legionowej, choć mogą być także i inne warianty tej układanki. Teza ta może wydawać się nie do końca przekonująca, gdyż według spisu pochowanych, opracowanego przez Jerzego J.P. Dragomira, na tym cmentarzu leżą tylko żołnierze austro-węgierscy (w tym zaledwie 106 znanych na 340 pochowanych)⁵⁷. Tu jednak muszę dodać, iż inne dane podaje Karolina Ożóg, według której na cmentarzu Podgórskim pochowano 332 żołnierzy, a byli wśród nich także jeńcy rosyjscy, legioniści i dwaj Bośniacy. Większość pochowanych określona jest jako „żołnierze”. Domyślić się można, że chodzi tu o żołnierzy austro-węgierskich. Czy wśród nich mogli być także Niemcy?⁵⁸ Trzeba pamiętać, iż w latach wojny dokonywano ekshumacji i nie zawsze były one prawidłowo odnotowane w dokumentach cmentarnych. Stąd pikielhauba to albo symboliczne uczczenie sojusznika niemieckiego, albo rzeźbiarz wiedział, iż pochowano tam również żołnierzy niemieckich. Podsumowując, uważam, iż cztery różne nakrycia głowy odpowiadały jednak przynależności pochowanych żołnierzy do armii sojuszniczych, czyli austro-węgierskiej (czapka piechoty), niemieckiej (pikielhauba), bośniackiej (fez) i legionów polskich (czapka „z orzelkiem”). Charakterystyczne jest również ułożenie

⁵⁷ J. Dragomir, *op. cit.*, s. 342, 343.

⁵⁸ K. Ożóg, *Cmentarze Podgórze, Secesja*, Kraków, 1992, s. 55–56. Na część wojskową przeznaczono na nowym cmentarzu podgórskim kwatery XI (która w mocno okrojonej i zmienionej formie przetrwała do dzisiaj). W spisie pochowanych żołnierzy odnotowano dwa nazwiska Bośniaków wyznania mahometańskiego (Ibrahim Hasanspahac, zm. 27 maja 1916 roku, oraz Munin Nisic, zm. 2 stycznia 1918 roku). W poszczególnych latach wojny pochowano: 1914 – 52 żołnierzy, 1915 – 42 żołnierzy, w tym 2 jeńców rosyjskich i 1 legionistę, 1916 – 86 żołnierzy, w tym 4 legionistów, 1917 – 118 żołnierzy, w tym 4 jeńców rosyjskich i 4 legionistów, 1918 – 33 żołnierzy, w tym 1 legionista, 1919 – 1 żołnierz. W sumie mogło być pochowanych 332 żołnierzy i jeńców, choć przy ekshumacji legionistów w 1934 roku okazało się, iż wykopano ciała nie dziesięciu, lecz trzynastu legionistów.

samych nakryć głowy: od frontu pomnika niemieckie i austro-węgierskie, z tyłu – bośniackie i polskie.

Pewnym odstępstwem od stosowanych przez Korschanna kompozycji jest także cmentarz w Górcie Kościelnickiej, gdzie widzimy stały motyw czapki i wieńca, ale wieńiec jest połączeniem liści laurowych i dębowych. Dodatkowe dwa wieńce z róż powieszone są na stylizowanych wieżach zamykających ścianę pomnikową z dwóch stron. Charakterystyczne detale w postaci czapki i wieńca skłaniają do przypisania temu artyście także dwóch pomników nagrobnych na cmentarzu Rakowickim, istniejących do dzisiaj. Jeden z nich stoi w południowej części kwatery XXIII i jest to wzniesiony przez rodzinę pomnik poległego 26 września 1914 roku jednorocznego ochotnika Alfreda Wintera. Forma pomnika jest niemal kopią rozwiązania zastosowanego przez Korschanna w Prusach przy przystanku kolejowym. Różnica polega na tym, iż pomnik w Prusach ma tylko pozostawione miejsce na tablicę inskrypcyjną, a przed samym pomnikiem stoją dwa murowane słupki, połączone między sobą i z pomnikiem stalowymi prętami. Drugi obiekt usytuowany jest przy słupku wyznaczającym pas 33b-wschód. Jest w złym stanie, stela nagrobna leży porośnięta mchem na płycie grobowca. Nieznana jest osoba, dla której ten pomnik był ustawiony, jednak ze względu na detal w postaci zawieszonego na wsporniku wieńca z róż, wysuniętego z płaszczyzny steli równoramiennego krzyża oraz prostokątnej, lekko wgłębionej, pustej dzisiaj tablicy inskrypcyjnej, materiału z jakiego jest zrobiony, a także proporcji ogólnych, nosi on cechy rozwiązań typowych dla Korschanna. Jednak jednoznacznie nie można stwierdzić czy jest to projekt rzeźbiarza, czy też późniejsze jego naśladownictwo⁵⁹.

Bardzo charakterystyczne i niewystępujące na innych cmentarzach Galicji Zachodniej są krzyże kamienne i metalowe, zaprojektowane przez Korschanna dla cmentarzy w Wieliczce i Kocmyrzowie (cm. nr 392, grób oficera). „Ramiona krzyży i ich podstawy ozdobione są profilowanymi prostokątami, co pozwala je zaliczyć do wiedeńskiego *Quadratstil*”⁶⁰. W przecięciu szerokich ramion krzyża rzeźbiarz wprowadził motyw wieńca laurowego z szarfami. Drugi typ krzyża, tym razem drewniany, zastosował Korschann na nieistniejących dzisiaj grobach masowych, zaliczonych do cmentarz nr 392 w Kocmyrzowie, a także w Górcie Kościelnickiej. Tu cmentarz istnieje, ale krzyża już nie ma. Krzyże na dwóch grobach w Kocmyrzowie były niemal identyczne w kształcie. Różniły się wprowadzonymi na przecięciu ramion napisami: na jednym autor umieścił łaciński skrót „IHS”, na drugim „INRI”. Obydwa krzyże mają różne korony cierniowe oraz nieco przekształcone, odmienne wieńce laurowe. W Górcie Kościelnickiej nieistniejący już dziś krzyż drewniany miał szerokie, równe ramiona, a w ich przecięciu koronę cierniową, wewnątrz której znajdował się trygram „IHS”. Między ramionami delikatna, drewniana gloria.

⁵⁹ W Zarządzie Cmentarzy Komunalnych autor uzyskał informację, iż nie można określić nazwiska osoby, dla której wykonany został opisywany grobowiec.

⁶⁰ A. Partridge, *Cmentarze wojenne XI Okręgu Cmentarnego...*, op. cit., s.147.

To wszystkie, przedstawione w bardzo wielkim skrócie, charakterystyczne cechy stylowe wyróżniające dzieła Karla Korschanna z dziesiątków innych cmentarzy Galicji Zachodniej. Niewątpliwie zasługują one na znacznie dogłębszą analizę typologiczną, jak też szerokie omówienie zawartych w nich treści symbolicznych.

Podsumowanie

W oparciu o przedstawione w artykule dowody można przypisać Karlowi Korschannowi autorstwo następujących realizacji w obrębie Twierdzy Kraków: na cmentarzu Rakowickim pomnik ku czci żołnierzy poległych w I wojnie światowej, projekty cmentarzy i pomników w Podgórzu, Wieliczce oraz Mogile, projekty małych założeń i pomników w Górcie Kościelniczej i Czulicach (na cmentarzu parafialnym i przy dworze), kwaterę i pomnik w Karniowie-Czulicach, dwa groby masowe i grób oficera (tworzące cm. nr 392) w Kocmyrzowie oraz pomnik na pojedynczej mogile w Prusach (nr 399).

Analiza stylowa i zastosowany detal rzeźbiarski pozwalają na konkluzję, iż jest on także autorem pomników na cmentarzach w Bronowicach, Prusach (nr 400) i Małej Wsi / Ochmanowie (te realizacje mają charakter pojedynczych pomników, a nie cmentarzy).

Pomijając zatem pewne nieścisłości, dotyczące dat rozpoczęcia dowodzenia Oddziałem Grobów Wojennych Twierdzy Kraków, i zakładając, iż trwało ono do października 1918 roku, bilans realizacji pomysłów Korschanna wyniósł 10 lub 12 zrealizowanych założeń cmentarnych wchodzących w obszar twierdzy i dwa pomniki dla prywatnych zleceniodawców na cmentarzu Rakowickim. Z dużą rezerwą można przypuszczać, iż opracował on również koncepcję części wojskowej cmentarza Rakowickiego.

Na tym by można zakończyć opis prac wykonanych przez Korschanna w latach pobytu w Twierdzy Kraków. Pozostają jeszcze do omówienia dwie sprawy. W przytaczanym już wcześniej życiorysie rzeźbiarz napisał, iż to on jest autorem obelisku na wzgórzu Kaim, w krakowskim Bieżanowie. Dotychczas dzieło to przypisuje się Henrykowi Nitrze, również rzeźbiarzowi, w którego biografii można znaleźć informację, że w latach I wojny światowej służył w armii austro-węgierskiej i pracował „w oddziale projektującym nagrobki i cmentarze”⁶¹. Czyżby był on podwładnym Karla Korschanna? Który z tych dwóch rzeźbiarzy był rzeczywistym autorem obelisku? To może być temat do dalszych badań i poszukiwań.

Ostatnim interesującym mnie zagadnieniem było odszukanie miejsca, w którym znajdowało się atelier czy też pracownia rzeźbiarska Karla Korschanna, w której został sfotografowany wśród modeli zaprojektowanych przez siebie pomników. Po przeszukaniu materiałów ikonograficznych i tekstowych dotyczących

⁶¹ Muzeum Śląska Cieszyńskiego, baza ikonograficzna działaczy Śląska Cieszyńskiego, http://muzeumcieszyn.pl/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=37&Itemid=183&limit=5&limitstart=35 [dostęp: 15.02.2017].

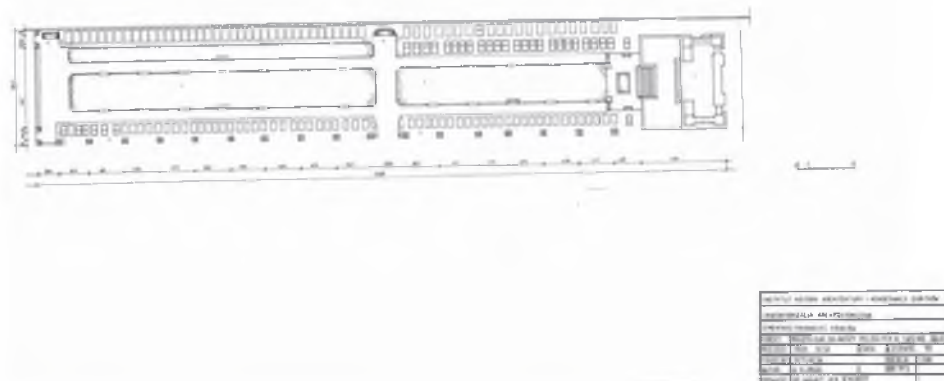
Twierdzy Kraków udało mi się zlokalizować ową pracownię. Był to niewielki drewniany parterowy budynek o powierzchni 48 m² usytuowany blisko zachodniej ściany koszar im. Franciszka Józefa I przy ulicy Rajskiej (wzniesionych w latach 1858–1862 dla pułku piechoty wg projektu Feliksa Księżarskiego). Jeszcze przez kilka lat po wojnie (w 1921 roku) mieściła się tam nadal pracownia rzeźbiarska Urzędu Opieki nad Grobami Wojennymi, w której kolejni rzeźbiarze narzekali na zimno i stan ogólny obiektu.

Na koniec, dla formalności, trzeba dodać, iż projektantem cmentarzy wojсковych w Łagiewnikach i Kocmyrzowie (cm. 391) oraz pomnika na cmentarzu żydowskim w Krakowie przy ulicy Miodowej był architekt porucznik Hans Mayr. Projekty opracował na początku roku 1918 (styczeń, luty, kwiecień), już po przejęciu kompetencji OGW Twierdzy przez OGW Komendy Wojskowej w Krakowie. Do końca wojny zrealizowano cmentarze w Łagiewnikach i Kocmyrzowie, pomnik na cmentarzu żydowskim przy ulicy Miodowej pozostał niezrealizowany⁶².



Il. 1. Pochówki żołnierskie w latach 1883–1913; plan sytuacyjny cmentarza Rakowickiego z naniesionymi przez autora miejscami pochówków. Źródło: ANK, WUOnGW Okr. Korp. Nr V w Krakowie, GW 45.

⁶² ANK, zbiór WUOnGW Okr. Korp. Nr V w Krakowie, GW 45. Wszystkie rysunki projektowe wykonane na kalce i sygnowane przez Hansa Mayra. Więcej na temat dziejów cmentarza żołnierskiego przy nekropolii żydowskiej przy ul. Miodowej w: A. Partridge, *Cmentarze wojenne XI Okręgu Cmentarnego „Twierdza Kraków”*..., op. cit., s. 152–155; A. Jakimyszyn, *Historia cmentarza wojskowego nr 387 w Krakowie*, „Scripta Judaica Cracoviensia” 2013, vol. 11, s. 135–146.



Il. 2a. Cmentarz Rakowicki, 1915. Legenda: 1. pomnik poległych, 2. groby pojedyncze, 3. mogiły zbiorowe, 4. sedilia kamienne.



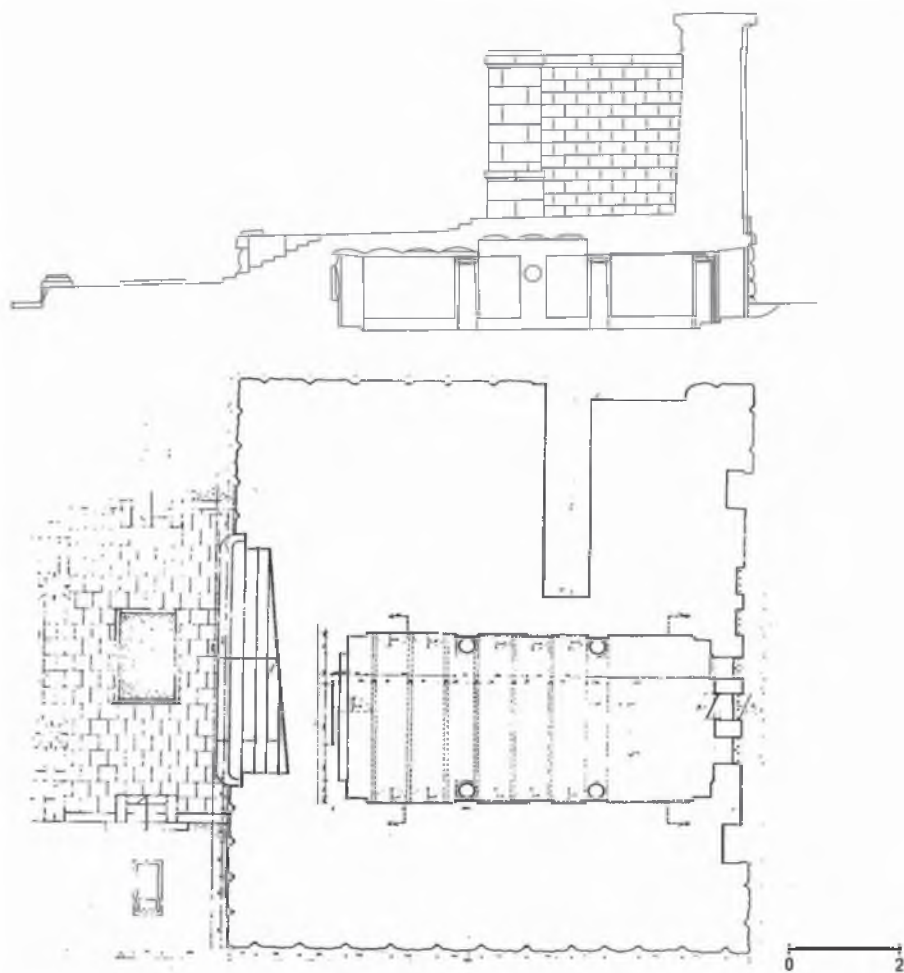
Il. 2b. Projekt pomnika na cmentarzu Rakowickim w Krakowa, autor: rzeźbiarz akademicki Karl Korschann. Źródło: Archiwum PAU i PAN, K III-150, fot. Nr 26966. Poczтівка ze zbiorów Karoliny Lanckorońskiej.



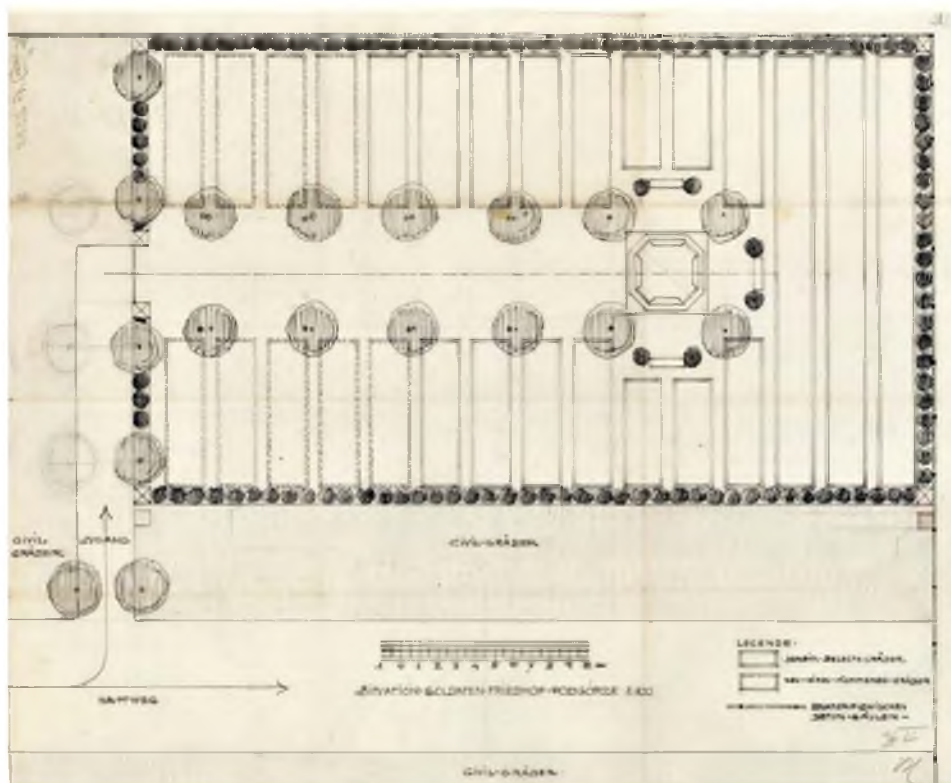
Il. 3a–3b. Pierwsza część kwatery poległych w I wojnie światowej na cmentarzu Rakowickim przy południowym murze nekropolii. Inwentaryzacja studentów WAPK, rok 1993.



Il. 4a–4b. Cmentarz Rakowicki; pomnik żołnierzy poległych w latach 1914–1918: 4a – elewacja wschodnia, 4b – wejście do krypty (fragment elewacji zachodniej). Fot. J. Schubert.



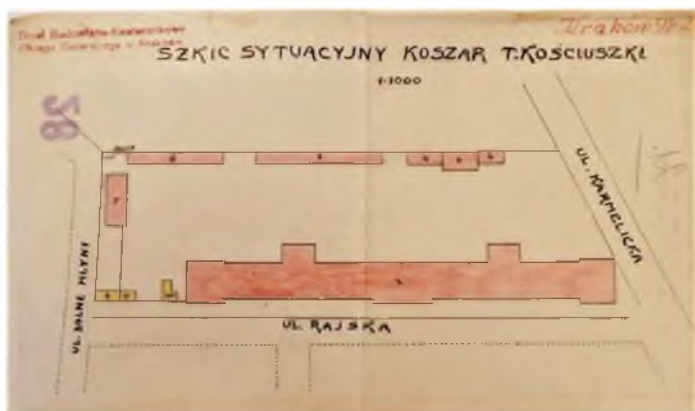
Il. 5. Cmentarz Rakowicki; inwentaryzacja krypty opracowana przez studentów WAPK (1993 r.): przekrój poprzeczny, rzut poziomy.



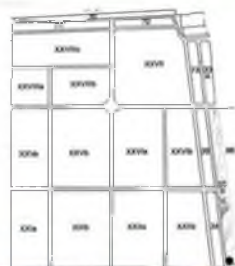
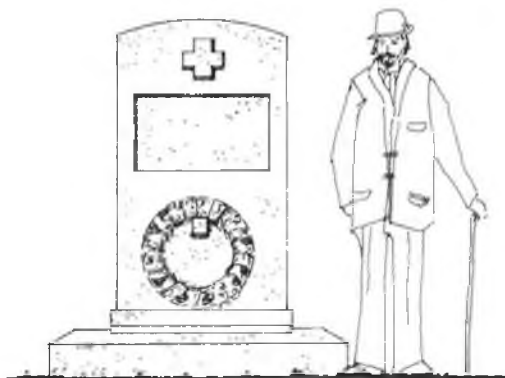
Il. 6a–6b. Projekt cmentarza wojennego w Podgórzu: 6a – plac cmentarza, 6b – widok centralnej części cmentarza. Obydwa rysunki datowane (10.02.1917). Źródło: ANK, Akta Miasta Krakowa Cmentarze 29/Cm, s. 21, 23.



Karl Korschann
Galeria



Il. 7a–7c. 7a: Karl Korschann, zdjęcie portretowe; 7b: szkic sytuacyjny koszar im T. Kościuszki (pierwotnie koszar im Franciszka Józefa I) przy ul. Rajskiej; obiekt oznaczony jako nr 10 to budynek atelier Korschanna, a następnie UOnGW (źródło: Biuro Historii Wojskowości, D.O.K. V. 371. 5, s. 201); 7c: Karl Korschann w swoim atelier, na pierwszym planie modele pomników z cmentarzy projektowanych przez rzeźbiarza; 1–8: modele pomników zrealizowanych – 1. w Mogile (widoczna jest niezrealizowana figura Chrystusa ukrzyżowanego), 2. w Czulicach przy dworze (część centralna pomnika), 3. w Karniowie-Czulicach, 4. w Kocmyrzowie (jeden z dwóch grobów masowych, cm 392), 5. w Górze Kościelnickiej (zwracają uwagę niezrealizowane daszki nad wnękami w skrajnych wieżach pylonach), 6. w Czulicach na cmentarzu parafialnym (nieco odmienne od zrealizowanych murki boczne z zawieszonymi wieńcami), 7. w Krakowie na cmentarzu Rakowickim, 8. w Wieliczce (widać różnicę w stosunku do zrealizowanego); A, B, C, D – modele pomników nierozpoznanych. Źródło: Archiwum Morawskiej Galerii, fond MUPM fotoarchiw Reg. Nr 8962.



Il. 8a–8c. 8a: Kraków, cmentarz Rakowicki, kwatera XXIII, pomnik nagrobny Alfreda Wintera (fot. J. Schubert). 8b: Prusy, pomnik (w lewej górnej części steli naniesione ołówkiem propozycje zmian profilu); źródło: Archiwum Morawskiej Galerii, fond MUPM fotoarchiv Reg. Nr 8941; 8c: Kraków, cmentarz Rakowicki, kwatera 33b – plan sytuacyjny, stan istniejący (fot. J. Schubert) oraz próba zrekonstruowania układu steli grobowej (rys. J. Schubert).



Il. 9a–9b. Krzyże nagrobne projektu Karla Korschanna: 9a – Koemyrzów, cm. 391, krzyż przeniesiony z nieistniejącego grobu oficerskiego z cm. nr 392; 9b – krzyż metalowy z cmentarza w Wieliczce; 9c, 9d – krzyże drewniane z nieistniejących grobów masowych z cm. 392 w Koemyrzowie. Źródło: 9a, 9b – <http://eksploratory.com.pl/viewtopic.php?f=171&t=8706> [dostęp 25.12.2016], 9c, 9d – ANK, WUOnGW GW 45.

NOTY O AUTORACH

doc. dr inż. arch. Katarzyna Banasik-Petri – nauczyciel akademicki, w latach 1997–2001 na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, od 2004 na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Stopień doktora uzyskała w roku 2001 w ramach programu Tempus Phare organizowanego we współpracy uniwersytetów w Wenecji, Sewilli i Las Palmas. W latach 1996–2002 stypendystka i uczestniczka warsztatów i seminariów architektonicznych organizowanych m.in. przy współpracy z uniwersytetami Universitario di Architettura di Venezia oraz Bauhaus-Universität Weimar. W latach 2002–2004 praca badawczo-naukowa w projektach 5. Programu Ramowego Unii Europejskiej Re-Urban i Le-Notre realizowanych na Politechnice Krakowskiej. Od 2005 prowadzi biuro architektoniczne F2 Studio Biuro Projektów. Jest autorką i współautorką wielu koncepcji, projektów i realizacji architektonicznych, m.in. domu jednorodzinnego w Zielonkach i budynku mieszkalnego przy ul. Brogi w Krakowie, który uzyskał prestiżową Nagrodę Województwa Małopolskiego im. St. Witkiewicza (2016). Skupia się na zagadnieniach szeroko pojętej rewitalizacji przestrzeni miejskich. Członek Stowarzyszenia Architektów Polskich i Małopolskiej Izby Architektów.

dr inż. arch. Bartosz Haduch – nauczyciel akademicki, publicysta, laureat międzynarodowych i ogólnopolskich konkursów architektonicznych, autor licznych publikacji (m.in. w „Mark-Magazine”, „Domus”, „A&B”, „ARCH” i „Architektura-Murator”) oraz książek (*architectourism – Hiszpania i Herzog de Meuron. Architekci (i) artyści*). Od 2007 roku prowadzi grupę NArchitekTURA, łączącą działania z zakresu urbanistyki, architektury, projektowania krajobrazu, designu

i grafiki. NArchitektURA w 2010 roku została uznana przez magazyn „Wallpaper” za jedną z trzydziestu najciekawszych młodych pracowni na świecie. Od 2004 roku prowadzi zajęcia na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. W 2011 roku uzyskał stopień doktora nauk technicznych na Wydziale Architektury Politechniki Wrocławskiej.

dr hab. inż. arch. Krzysztof Ingarden – laureat Nagrody Honorowej SARP 2009, członek PAU. Studia na WAPK 1976–1982, doktorat (WAPK, 1987), habilitacja (WAPWr, 2014). W latach 1983–1985 staż doktorancki w School of Art & Design, University of Tsukuba, Japonia. W latach 1984–1985 pracował w biurze Arata Isozaki w Tokio, w roku 1987 w J.S. Polshek & Partners w Nowym Jorku. Współzałożyciel i prezes Ingarden & Ewý Architekci. W latach 1982–2000 asystent na WAPK. W latach 2003–2014 docent, od lipca 2014 profesor nadzwyczajny Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, wykłada kompozycję architektoniczną na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych. W latach 2010–2013 egzaminator zagraniczny na Wydziale Architektury w Dundee University. Od 2002 Konsul Honorowy Japonii w Krakowie. Za projekt Pawilonu Polskiego na wystawie EXPO 2005 w Japonii otrzymał Złoty Krzyż Zasługi, w roku 2015 uhonorowany medalem Gloria Artis za projekt Galeria Europa – Daleki Wschód w Krakowie.

dr hab. inż. arch. Artur Jasiński – profesor nadzwyczajny na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, dyrektor biura architektonicznego Artur Jasiński i Wspólnicy. Laureat blisko trzydziestu konkursów architektonicznych, autor wielu znanych budynków użyteczności publicznej, m.in. parku technologicznego Brainville w Nowym Sączu i zespołu biurowego Bonarka 4 Business w Krakowie. Jego zainteresowania i publikacje naukowe skupiają się na polu wpływu współczesnych procesów cywilizacyjnych i modernizacyjnych na urbanistykę oraz architekturę, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki bezpieczeństwa.

prof. nadzw. dr hab. inż. arch. Elżbieta Kaczmarska – architekt i urbanista. Wykształcenie zdobyła na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, gdzie latach 1967–2003 pracowała jako nauczyciel akademicki. Wykładowca Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie, Politechniki Poznańskiej, a od 2005 roku – Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Specjalista w zakresie planowania przestrzennego i gospodarki przestrzennej, autorka wielu publikacji, opracowań naukowych i popularnych oraz koncepcji projektowych i dokumentów planistycznych. Członek Towarzystwa Urbanistów Polskich (w latach 1991–1999 Prezes Krakowskiego Oddziału TUP)

i Izby Zawodowej Urbanistów oraz członek Miejskiej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej w Krakowie.

prof. nadzw. dr hab. Małgorzata Kaczmarska – adiunkt w Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Ukończyła z wyróżnieniem Wydział Malarstwa w krakowskiej ASP, gdzie w 2007 roku obroniła również doktorat. W 2015 roku otrzymała stopień doktora habilitowanego. W latach 1999–2000 stypendystka Ministerstwa Kultury i Sztuki, od roku 2000 współpracuje jako korespondent i krytyk sztuki z miesięcznikiem „Art&Business”, od 2001 roku członkini Związku Polskich Artystów Plastyków (ZPAP). Zajmuje się malarstwem olejnym i akrylowym. Swoją dorobek twórczy prezentowała na wielu wystawach indywidualnych i zbiorowych, w kraju i za granicą. Równocześnie profesjonalnie zajmuje się pracą w turystyce przyjazdowej i wyjazdowej, jako pilot i przewodnik specjalizując się w grupach typu incentive.

dr Emilia Malec-Zięba – adiunkt na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, gdzie prowadzi pracownię projektowania oraz jedną z pracowni dyplomujących; Pełnomocnik Dziekana ds. kierunku Architektura wnętrz. Ukończyła krakowskie ASP w 1998 roku, stopień doktora uzyskała w roku 2006. Praktykująca w zawodzie architektka wnętrz, autorka szeregu koncepcji, projektów i realizacji zarówno wnętrz, jak i elementów ich wyposażenia. W swoim dorobku ma realizacje głównie wnętrz mieszkalnych, ale i użyteczności publicznej. Zwolenniczka humanistycznego podejścia do projektowania, opartego na empatii oraz zrozumieniu potrzeb i oczekiwań użytkownika, co przekłada się na personalny charakter wnętrza.

prof. nadzw. dr hab. inż. arch. Anna Palej – pracownik naukowo-dydaktyczny Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, w latach 1971–2014 wykładowca na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej. Dwukrotnie przebywała na zagranicznych stypendiach naukowych: w roku 1984 w Melbourne University, a w 1991 – na Stypendium Kościuszkowskim (USA). W latach 1991–1994 pracowała jako Visiting Professor w College of Architecture and Planning, University of Tennessee. Zainteresowania badawcze: wpływ technologii informacji na struktury programowo-przestrzenne współczesnych miast i psychikę człowieka; rehabilitacja architektoniczna i urbanistyczna oraz kształtowanie przestrzeni publicznych miast, sprzyjających poczuciu bezpieczeństwa i identyfikacji; projektowanie dla dzieci i razem z dziećmi.

dr inż. arch. Jan Schubert – absolwent Wydziału Architektury Politechniki Krakowskiej, wychowanek prof. dra hab. inż. arch. Wiktora Zina; pracę doktorską napisał pod kierunkiem prof. dra hab. inż. arch. Przemysława Szafera. Do 2009 roku kierownik Zespołu Historii Architektury Powszechnej na Wydziale Architektury PK, od 2006 – pracownik Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, gdzie wykłada historię architektury powszechnej, techniki przekazu projektowego i opracowania techniczne.

dr inż. arch. Agnieszka Starzyk – praktykująca architektka, prowadzi autorską pracownię projektową Agnieszka Starzyk Studio Architektury sp. z o.o. Obok praktyki zawodowej realizuje działalność naukowo-dydaktyczną jako adiunkt w Wyższej Szkole Ekologii i Zarządzania (Wydział Architektury), w Akademii Finansów i Biznesu Vistula (Europejski Wydział Sztuk, kierunek: architektura) oraz w Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego (Wydział Architektury i Sztuk Pięknych). Prowadzi badania naukowe w obszarach: architektura/przestrzeń teatralna, architektura/przestrzeń dziecka, architektura/przestrzeń seniora. Jest członkinią Mazowieckiej Okręgowej Izby Architektów oraz Stowarzyszenia Architektów Polskich.

dr inż. arch. Barbara Stec – architekt i scenograf, nauczyciel akademicki. W latach 1990–1993 pracowała w Zakładzie Architektury Przemysłowej WAPK, od 1993 roku w Katedrze Scenografii ASP w Krakowie i od 2004 roku – na WAiSP Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. W ramach stypendium SARP-u ufundowanego przez Christine Roux-Dorlut pracowała w biurze projektowym Badani-Roux-Dorlut w Paryżu i w Cannes. W 2000 roku obroniła na WA PK pracę doktorską. Autorka i współautorka projektów architektonicznych i wnętrzarskich oraz scenograficznych. Brała udział w wielu wystawach zbiorowych, jest autorką trzech wystaw indywidualnych. Od kilkunastu lat zajmuje się teorią architektury i krytyką architektoniczną. Trzykrotnie uczestniczyła w krytyce projektów studenckich, wykonanych w Pracowni Petera Zumthora w Akademii Architektury w Mendrisio w Szwajcarii. Autorka kilkudziesięciu esejów dotyczących architektury, zwłaszcza współczesnej. Jej pasją jest wykonywanie malowideł ściennych.

dr inż. arch. Marta A. Urbańska – historyk i krytyk architektury. Opublikowała ponad 150 esejów w czasopismach architektonicznych i naukowych; redagowała, przełożyła lub była współautorką książek wydanych w Polsce i na świecie (ostatnio m.in. *Hawaikum. W poszukiwaniu istoty piękna*, *Architektki*, *Architektura jest najważniejsza. Rozmowy drugie*). Jest także autorką wystaw fotograficznych. Wykłada w kraju (Instytut Historii Architektury i Konserwacji Zabytków Politechniki Krakowskiej) i za granicą (m.in. BTU Cottbus). Prowadziła i organizowała liczne konferencje, debaty, wyprawy i warsztaty

projektowe oraz ratunkowe badania terenowe historycznej architektury polskiej na Wschodzie. Jest członkiem Izby Architektów RP, komisarzem Międzynarodowego Biennale Architektury w Krakowie i pełnomocnikiem ds. dziedzictwa historycznego Zarządu Głównego Stowarzyszenia Architektów Polskich. Uhonorowana licznymi odznaczeniami zawodowymi, stowarzyszeniowymi i państwowymi.

dr inż. arch. Piotr Wróbel – nauczyciel akademicki i praktykujący architekt. W latach 1993–2004 praca naukowo-dydaktyczna na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej, od 2004 na Wydziale Architektury i Sztuk Pięknych Krakowskiej Akademii im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego. Od 1991 prowadzi praktykę projektową w pracowni architektonicznej APA Czech_Duliński_Wróbel sp. z o.o. z Jackiem Czechem i Januszem Dulińskim. Jest współautorem kilkudziesięciu prac konkursowych, kilkunastu projektów budynków i zespołów urbanistycznych realizowanych od roku 1990 do chwili obecnej. Do najważniejszych należą: kompleks budynków lotniskowych oraz terminale pasażerskie w portach lotniczych w Krakowie i Rzeszowie, budynek Wydziału Informatyki Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, nowa siedziba rozgłośni regionalnej Radio Kraków. Projekty konkursowe i realizacje uzyskały ponad 40 nagród, wyróżnień i nominacji, w tym do nagrody im. Miesa van Der Rohe za budynek Radia Kraków (z Tomaszem Mańkowskim, 1998 r.). Zainteresowania naukowe i publikacje koncentrują się wokół dwóch podstawowych tematów: teoretycznych zagadnień związanych z projektowaniem kompleksów lotniskowych oraz problemów medializacji architektury, wynikających ze szczególnych relacji fotograficznej reprezentacji oraz twórczości i percepcji architektury.

INSTRUKCJA PRZYGOTOWANIA ARTYKUŁÓW

Formatowanie i redagowanie

Tekst artykułu powinien być złożony pismem Times New Roman o wielkości 12 punktów interlinią 1,5. Terminy i wyrażenia obcojęzyczne oraz tytuły artykułów i książek należy pisać kursywą (*italic*). Nie należy stosować wytłuszczeń (**bold**). Nie należy stosować podkreśleń. Prosimy o konsekwentne stosowanie skrótów (np., r., w. itp.) w całym artykule. Jeśli artykuł podzielony jest śródtytułami na części, to prosimy rozpocząć od „Wprowadzenia”, a na końcu umieścić „Podsumowanie”. Nie ma potrzeby numerowania śródtytułów.

Ilustracje

Rysunki i fotografie powinny być wklejone do tekstu w miejscu powołania oraz dostarczone na nośnikach lub pocztą elektroniczną jako oddzielne pliki źródłowe (w formacie *.jpg, *.psd lub *.tif) o odpowiedniej jakości (np. całostronicowa grafika powinna mieć rozdzielczość około 1500 x 2400 punktów). Wykresy należy dostarczyć w plikach programu Excel (*.xls). Ilustracje zaczerpnięte z innych prac i podlegające ochronie prawa autorskiego powinny być opatrzone informacją bibliograficzną w postaci odsyłacza do literatury, umieszczonego w podpisie rysunku, np. Źródło: N. Davies, *Europa. Rozprawa historyka z historią*, Kraków 1998, s. 123.

Tabele

Tabele należy umieszczać możliwie blisko powołania i numerować kolejno. Tabele tworzy się, stosując polecenie: *Wstaw – Tabela*. Wskazane jest unikanie skrótów w rubrykach (kolumnach) tabel. Tekst w tabeli powinien być złożony pismem mniejszym niż podstawowy. Ewentualne objaśnienia należy umieścić bezpośrednio pod tabelą, a nie w samej tabeli.

Przypisy

Obowiązują przypisy dolne lub wewnątrztekstowe (harwardzkie).

Przypisy dolne należy tworzyć, stosując polecenie: *Wstaw – Odwołanie – Przypis dolny*. W polu, które pojawi się na dole kolumny, wpisujemy tekst przypisu (pismo wielkości 8–9 pkt). Przykłady:

– publikacje książkowe:

S. Grodziski, *Habsburgowie*, [w:] *Dynastie Europy*, red. A. Mączak, Wrocław 1997, s. 102–136.

– artykuły w czasopismach:

S. Waltoś, *Świadek koronny – obrzeża odpowiedzialności karnej*, „Państwo i Prawo” 1993, z. 2, s. 16.

W przypisach do oznaczania powtórzeń należy stosować terminologię łacińską, czyli: *op. cit.* (dzieło cytowane), *ibidem* (tamże), *idem* (tenże), *eadem* (taż).

– artykuły ze stron internetowych (nazwa witryny pismem prostym, data publikacji artykułu, pełny adres, data dostępu w nawiasie kwadratowym, daty zapisywane cyframi arabskimi w formacie dd.mm.rrrr):

M. Arnold, *China, Russia Plan \$242 Billion Beijing–Moscow Rail Link*, Bloomberg, 22.01.2015, <http://www.bloomberg.com/news/articles/2015-01-22/china-russia-plan-242-billion-rail-link-from-beijing-to-moscow> [dostęp: 10.07.2015].

Przypisy harwardzkie należy tworzyć wg schematu: (nazwisko autora, rok wydania, numer strony), np. (Hymes, 1980, s. 50), (Lin i Overbaugh, 2013, s. 101).

Wybrany sposób tworzenia przypisów należy stosować konsekwentnie, zgodnie z decyzją redaktora naukowego obowiązującą dla całego numeru.

Do artykułu z przypisami harwardzkimi należy dołączyć odpowiednio przygotowaną bibliografię:

– publikacje książkowe:

Hymes, D. (1980). *Socjolingwistyka i etnografia mówienia*. Tłum. K. Biskupski. W: *Język i społeczeństwo*. Wybór i wstęp M. Głowiński. Warszawa: Czytelnik, s. 41–82.

– artykuły w czasopismach:

Lin, S., Overbaugh, R.C. (2013). *Autonomy of participation and ICT literacy in a self-directed learning environment*. „Quality & Quantity”, Vol. 47, No 1, s. 97–109.

Do tekstu należy dołączyć:

- tytuł artykułu w języku angielskim,
- streszczenia w języku polskim i angielskim (po około 900 znaków ze spacjami),
- słowa kluczowe w języku polskim i angielskim (4–9),
- notę o autorze zawierającą imię i nazwisko, tytuł lub stopień naukowy oraz afiliację,
- adres poczty elektronicznej do korespondencji.

ZASADY RECENZOWANIA PUBLIKACJI W CZASOPISMACH¹

1. Do oceny każdej publikacji powołuje się co najmniej dwóch niezależnych recenzentów spoza jednostki.
2. W przypadku tekstów powstałych w języku obcym, co najmniej jeden z recenzentów jest afiliowany w instytucji zagranicznej innej niż narodowość autora pracy.
3. Rekomendowanym rozwiązaniem jest model, w którym autor(zy) i recenzenci nie znają swoich tożsamości (tzw. *double-blind review proces*).
4. W innych rozwiązaniach recenzent musi podpisać deklarację o niewystępowaniu konfliktu interesów; za konflikt interesów uznaje się zachodzące między recenzentem a autorem:
 - bezpośrednie relacje osobiste (pokrewieństwo, związki prawne, konflikt),
 - relacje podległości zawodowej,
 - bezpośrednia współpraca naukowa w ciągu ostatnich dwóch lat poprzedzających przygotowanie recenzji.
5. Recenzja musi mieć formę pisemną i kończyć się jednoznacznym wnioskiem co do dopuszczenia artykułu do publikacji lub jego odrzucenia.
6. Zasady kwalifikowania lub odrzucenia publikacji i ewentualny formularz recenzentki są podane do publicznej wiadomości na stronie internetowej czasopisma lub w każdym numerze czasopisma.
7. Nazwiska recenzentów poszczególnych publikacji/numerów nie są ujawniane; raz w roku czasopismo podaje do publicznej wiadomości listę recenzentów współpracujących.

¹ Zgodnie z wytycznymi Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego obowiązują od roku 2012.

