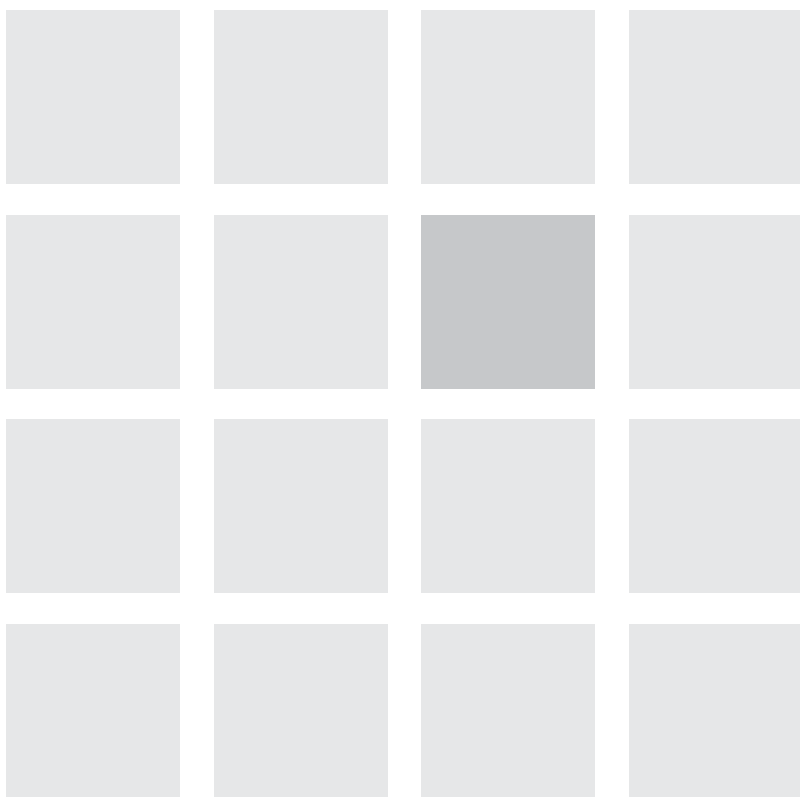


ULICE, CENTRA, PERYFERIE

REDAKCJA

STANISŁAW HRYŃ, DARIUSZ JURUŚ



WYDZIAŁ ARCHITEKTURY I SZTUK PIĘKNYCH
KRAKOWSKIEJ AKADEMII
IM. ANDRZEJA FRYCZA MODRZEWSKIEGO

ULICE, CENTRA, PERYFERIE

REDAKCJA

STANISŁAW HRYŃ, DARIUSZ JURUŚ

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY I SZTUK PIĘKNYCH
KRAKOWSKIEJ AKADEMII
IM. ANDRZEJA FRYCZA MODRZEWSKIEGO
KRAKÓW 2017

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

Recenzje:
prof. dr hab. Jacek Cupryś

Projekt okładki: prof. dr hab. Stanisław Hryń

Korekta: Małgorzata Hertmanowicz-Brzoza

ISBN 978-83-66007-10-9

Copyright© by Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
Kraków 2017

Żadna część tej publikacji nie może być powielana ani magazynowana
w sposób umożliwiający ponowne wykorzystanie,
ani też rozpowszechniana w jakiegokolwiek formie
za pomocą środków elektronicznych, mechanicznych, kopiujących,
nagrywających i innych, bez uprzedniej pisemnej zgody właściciela praw autorskich

Na zlecenie:



Krakowskiej Akademii
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
www.ka.edu.pl

Wydawca: Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2017

Sprzedaż: ksiegarnia@kte.pl

Skład: Oleg Aleksejczuk

Spis treści

Stanisław Hryń, Dariusz Juruś	
Wstęp	7
Dariusz Grzonka	
Antropologia miasta – miasto jako teatr, miasto jako sieć: impresyjny zarys tematyki	11
Artur Jasiński	
Ulice i mury. Ewolucja znaczenia ulicy w strukturze przestrzennej miasta.....	25
Małgorzata Kaczmarek	
Graffiti kontra murale. Intencje twórcy a recepcja społeczna sztuki ulicy	37
Piotr Kletowski	
Przestrzeń miasta – przestrzeń tożsamości. Wizerunek miasta i jego mieszkańców w kinie światowym	53
Andrzej Mirski	
Agora jako społeczna przestrzeń komunikacji i twórczości	67
Agnieszka Starzyk	
Przestrzeń publiczna – studium dostępności.....	95
Piotr Wróbel	
Od peryferii do lokalnego centrum. Ewolucja układów urbanistycznych lotnisk na przykładzie portu lotniczego im. Johna F. Kennedy'ego w Nowym Jorku	109
Anna Palej	
Centra miejskie versus peryferie oraz Edge Cities – centra na peryferiach.....	127
Joanna Łapińska	
W poszukiwaniu cienia	141

Stanisław Hryń, Dariusz Juruś

Wstęp

Część i całość

Niniejszy tom jest kolejnym zbiorem wybranych artykułów z kilku konferencji Wydziału Architektury i Sztuki a zarazem załącznikiem projektowanej nowej serii publikacji pod tytułem „Część i całość”. Mając świadomość, że idea ta obejmuje swym zasięgiem wszelkie dziedziny ludzkiej aktywności, koncentrujemy się na problematyce, która związana jest z tym zagadnieniem i specyfiką naszego Wydziału.

W różnorodności problemów i zagadnień jakie poruszaliśmy przez lata przewija się idea i opowieść o wychowaniu przez sztukę. Wspomnę o znaczeniu edukacji poprzez tak szlachetne dyscypliny jak architektura i sztuki piękne, które są niewątpliwie ważnym ogniwem w rozwoju społeczeństw. Mówimy o szansie „Sztuk” w nowocześnie pojętym wychowaniu jednostki, o włączeniu Jej w nurt świadomości społecznej. Niewątpliwie naszym posłannictwem jest określenie sensu sztuki jako znaczącego elementu w życiu człowieka, sztuki dającej piękną perspektywę oryginalnego przeżywania Świata, sztuki pozwalającej otworzyć się na nowe możliwości Jego postrzegania.

Jak twierdzi dr hab. Dariusz Juruś: na konferencyjnych spotkaniach nie chcielibyśmy stawiać ogólnych pytań o charakterze filozoficznym,

lecz raczej przyrzeć się rzeczywistości, a konkretnie jej fragmentom z interesującej nas perspektywy, wyznaczonej przez tytułowe „Część i całość”. Nie ukrywamy jednak, że przyświeca nam platoński ideał uczonego i artysty – jako tego, który potrafi dostrzec jedność w wielości i wielość w jedności.

Niewymierne bogactwo sposobów i odmian kształtowania dzieł przez artystów, architektów, urbanistów, konstruktorów, technologów, socjologów, ekonomistów, bezwzględnych deweloperów i lobbystów komponuje naszą epokę. Toteż zależy nam szczególnie – jak zaznacza dr hab. Dariusz Juruś – na podzieleniu się przez uczestników kolejnych konferencji i sympozjów swoimi przemyśleniami i doświadczeniami w nadziei, iż owe części złożą się w całość.

Zebrane w tomie artykuły – reasumuje recenzent, profesor Jacek Cupryś – „tworzą zbiór niejednolity, gdyż różny jest ciężar gatunkowy zaprezentowanych opracowań, podejście do zagadnień i wyznaczony cel. Różny jest też rodowód poszczególnych autorów, ich wykształcenie i uprawiana profesja. W tej właśnie różnorodności postaw – tkwi wartość tego typu konferencji i towarzyszących im materiałów”.

Stanisław Hryń

Ulice, centra, peryferie

Prezentowane artykuły poświęcone są problematyce współczesnej ulicy miejskiej oraz centrów wielkich miast i peryferiów.

Ulice w przeciwieństwie do placów wyznaczają kierunki. Biegają skądś dokądś, łączą coś z czymś. Choć są tworam i kierunkowymi, nie służą jedynie do przepływu ludzi. Są projektowane także jako miejsca, które mają służyć do życia. Ulice mają więc dwoistą naturę; z jednej strony są arteriami – stanowią układ krwionośny miasta, dają mu życie, tętnią życiem – a z drugiej miejscami do życia. Pierwsza cecha odzwierciedla nomadyczny charakter współczesnego człowieka; człowieka w ruchu, przemierzającego świat wzdłuż i wszerz; druga jego potrzebę stabilności i bezpieczeństwa.

Ulice wielkich miast są także swego rodzaju teatrem, gdzie wystawiane są towary, sprzedawane nomen omen „na sztuki”. Są również miejscem spotkań biznesowych i towarzyskich oraz last but not least miejscem prezentacji ludzi i sztuki.

Ulica zepchnięta na drugi plan przez modernistów, na rzecz kwartałów mieszkaniowych i osiedli, wydaje się odzyskiwać dziś właściwe jej miejsce. Choć miejsce to służy dziś bardziej biznesowi i rozrywce niż zamieszkiwaniu. Zamieszkiwanie przeniosło się na peryferie. Życie uliczne jest, ze względu na swoją masowość, anonimowe. Nie toczy się, lecz płynie. Cecha współczesnej cyberkultury – masowość x prędkość, znajduje swe odzwierciedlenie także w przypadku ulicy. Jaką więc funkcję powinna spełniać współczesna ulica? Czy ma być jeszcze miejscem do mieszkania? Czy ma być w ciągłej gotowości do przyjęcia coraz to nowych przybyszów? Czy ma zastąpić teatr i kino, gdzie ogląda się i jest się oglądanym? Na te i podobne pytania próbują odpowiedzieć autorzy niniejszego tomu.

Dariusz Grzonka analizuje miasto z perspektywy antropologicznej odwołując się do metafor sieci i teatru. Sieć to relacja łącząca ludzi i miejsca; teatr to z kolei działania oparte na iluzji. Artur Jasiński analizując sytuację współczesnych miast, przewiduje, że w przyszłości ulice wielkich miast zatrąca swój dotychczasowy handlowo-komunikacyjny charakter i staną się miejscem, w którym mieszkańcy będą poszukiwać rozrywki oraz kontaktu ze sztuką. Problematykę murali i graffiti w przestrzeni publicznej podejmuje Małgorzata Kaczmarek, opisując pracę takich artystów jak Wodiczko, Christo czy Banksy. Piotr Kletowski prezentuje obraz miasta w wybranych filmach kinematografii światowej. Andrzej Mirski podejmuje problematykę społecznej komunikacji i twórczości, sytuując ją w przestrzeni miejskiej. Kwestię projektowania ulic dla wszystkich uczestników, także i niepełnosprawnych, porusza w swoim tekście Agnieszka Starzyk.

Drugim podejmowanym tematem są centra i peryferie. Pojęcia te stanowią – nie tylko w architekturze – jedną z osi sporu pomiędzy modernizmem i postmodernizmem. Centra i centralność to jeden z toposów architektury modernistycznej. Znajdziemy go zarówno w projektach architektonicznych, jak i urbanistycznych. To wyraz, według jego postmodernistycznych krytyków, obiektywizacji rzeczywistości i w konsekwencji dominacji. To chęć panowania nad rzeczywistością za pomocą rozumu. Centrum musi być bowiem zawsze z góry zapro-

jektowane – nie może być dziełem przypadku. Centrum dzieli także jednoznacznie świat na dwie niesymetryczne pod każdym względem części. To, co poza centrum, czy to w jego pobliżu, czy na peryferiach, z definicji staje się czymś gorszym, gdyż podporządkowanym, uległym. To bowiem co najważniejsze – instytucje władzy i kultu – znajduje się zawsze w centrum.

Topos centrum nie sprawdza się, zdaniem jego krytyków, w erze wielokulturowości. Uniemożliwia bowiem przenikanie się różnych tradycji i kultur. Jest więc – używając języka neopragmatyzmu – narzędziem, które stało się nieprzydatne, gdyż nie radzi sobie z wyzwaniem współczesnego świata. Czy jednak ucieczka z centrum jest odpowiedzią na wielość i różnorodność mających ze sobą współistnieć tradycji? Czy sama peryferyjność gwarantuje pokojowe współistnienie?

Postmodernizm rozbija tę centryczność na rzecz policentryczności. Znosi panowanie centrum i wprowadza ekscentryczność, doceniając tym samym peryferie, które w wyniku rozbicia rzeczywistości uzyskują swoją podmiotowość. Peryferie przestały być już czymś marginalnym. To tam właśnie przenosi się życie współczesnego człowieka; to tam człowiek współczesny wraca po pracy i stamtąd, korzystając z lotnisk, wyrusza w podróż po świecie. Zamieszkiwanie przenosi się na obrzeża wielkich miast, tworząc załączki nowych centrów. Zmienia się jednocześnie struktura współczesnych miast; miasta koncentryczne ulegają przekształceniu w miasta policentryczne. Krajobraz miejski ulega fragmentaryzacji. Znaczenia nabierają obszary obrzeżne. Czy obszary te będą w stanie utrzymać swoją odrębność nie tylko przestrzenną, lecz także funkcjonalną, czy też przekształcą się w mikrocentra? Czy centralny sposób życia nie zdominuje z czasem peryferiów? Problematykę tę podejmują Piotr Wróbel, który wskazuje na proces przekształcania się portów lotniczych w miasta lotnicze i Anna Palej, która opisuje Edge Cities, czyli miasta obrzeżne, powstające głównie w Stanach Zjednoczonych oraz Joanna Łapińska, nawiązująca do idei slow-city, w celu zaprezentowania koncepcji miasta ponowoczesnego.

Dariusz Juruś

Dariusz Grzonka

dr, Akademia Ignatianum w Krakowie

Antropologia miasta – miasto jako teatr, miasto jako sieć: impresyjny zarys tematyki

Kiedy w roku 1628 Wiliam Harvey upublicznił swoje badania nad obiegiem krwi w ludzkim ciele, mało kto spodziewał się, że nowy model ciała określający cyrkulację krwi w organizmie stanie się jedną z metafor miasta jako oddychającego i żywego organizmu. Richard Sennet ujmuje to następującymi słowami:

Rewolucja Harveya zmieniła oczekiwania i plany dotyczące urbanistyki. Z wiedzy o krwiobiegu i układzie oddechowym wynikły nowe poglądy na temat zdrowia publicznego. W epoce oświecenia architekci zastosowali je w swoich projektach. Pragnęli stworzyć takie miasto, gdzie można swobodnie się poruszać i oddychać, miasto złożone z tętnic i z żył, którymi ludzie płyną niczym zdrowe krwinki¹.

W konsekwencji, jak dowodzi autor *Ciała i kamienia*, odkrycie medyczne zrewolucjonizowało styl życia – moralność zastąpiona została pragnieniem zdrowia, które najłatwiej było przedstawić i uchwycić w postaci ciągłego ruchu i cyrkulacji. Jeżeli umieścimy to w kontekście

¹ R. Sennet, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. M. Konikowska, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1996, s. 207.

rodzącej się ideologii liberalnej, tworzenia się rynków kapitałowych i wreszcie narodzin indywidualizmu, czyli wizji jednostki krążącej w społeczeństwie, wówczas otrzymamy podstawową metaforę miasta – jako ożywionego ciała przepełnionego cyrkulacją elementów go współtworzących, symboliczną sumą tchnień i pragnień jego mieszkańców. Miasta posiadającego swój indywidualny cykl dobowy i na podobieństwo ludzkiej psyche oddzielną sferę snu, nieświadomości oraz aktywności zamkniętej w rutynie powtarzających się fasad, placów, ulic oraz mieszkań, które analogicznie do właściwości ludzkiej skóry stanowią pierwszą formę kontaktu z zewnętrznym obserwatorem i zarazem pierwszą linię obrony przed jego spojrzeniem.

Sieć i teatr które przywołane zostały w tytule, traktuję jako podstawowe metafory opisujące życie miasta i mieszkańców widziane poprzez pryzmat antropologii. Za Manuelem Castellem pod pojęciem sieci ujmować będę typy relacji, które niczym pajęczyna łączą ludzi oraz miejsca i analogicznie do zasobów internetowej sieci przeplatają to, co istotne z tym, co mało znaczące czy wręcz trywialne. Natomiast teatrem nazywać będę zachowania oparte na działaniu iluzji, będzie to zatem odwołanie do teorii Ervinga Goffmana, uznającego codzienność za formę spektaklu, w którym ludzie – jako aktorzy – przybierają różnorodne maski w zależności od potrzeb, pełnionych ról społecznych, a nawet nawiedzanych przez nich miejsc. To, co połączy metafory sieci i teatru, będzie związane z koncepcjami niemiasa, czyli przestrzeni czerpiącej swą tożsamość z sił żywotnych zwykłych mieszkańców, teorii upowszechnionej przez Marca Augé, która dzięki swojej metaforyczności pozwala odsłonić bardziej ukryte wymiary życia miejskiego.

Manuel Castells, opisując nową przestrzeń miejską, symbolicznie i zarazem praktycznie zwielokrotnioną poprzez ścisłe połączenie industrialnego miasta z technologicznym potencjałem współczesności, wskazuje na trzy kluczowe elementy bazowe, na których powinna opierać się nowa wizja miasta, uwzględniająca w swoim założeniu przenikanie się fizycznej, społecznej i wirtualnej przestrzeni oraz napięcia towarzyszące temu, co manifestuje się w lokalnej i fizycznej przestrzeni konfrontowanej z globalną i w istocie pozbawioną ścisłych granic domeną informacji i wymiany. Te trzy nowe elementy to: funkcja – zbudowana na opozycji między globalną i bezosobową siecią a relacjami lokalnymi zogniskowanymi na kontaktach bezpośrednich (*face-to-face local*), znaczenie – będące rodzajem napięcia między dążeniami i aspi-

racjami jednostek a wymogiem życia w uspołecznionej zbiorowości, wreszcie forma stanowiąca odbicie nachodzących na siebie wymiarów fizycznych i przestrzeni wirtualnej². Koncepcja Castellsa, podobnie jak i inne przywoływane w niniejszej pracy, nie będzie szczegółowo omawiana, stanowi ona rodzaj płótna, na którym odmalowane będą wybrane metafory miejskie. Przyjęcie takiej metody analizy ma uwydatnić pewną amorficzność i zarazem subiektywność związaną z tymi próbami.

Ulf Hannerz w pracy o historii antropologii miasta przywołuje postać angielskiego satyryka Charlesa Duffa, który w 1935 r. opublikował fikcyjny *Raport antropologiczny na temat londyńskiego przedmieścia*, stanowiący parodię tego, co badacz społeczny mógłby powiedzieć na temat mieszkańców miasta oraz ich zachowań. Czytamy zatem, że:

Nauka antropologiczna interesuje się nie tylko nagim dzikusiem, lecz także mężczyzną w pumpach czy kobietą w wieczorowej sukni. Niewielkie znaczenie ma dla prawdziwego człowieka nauki to, czy zajmuje się on przedmieściem, czy dżunglą; współczesnym danciem, na którym szaleje jazz, czy też orgią seksualną dzikusów; leśną magią czy antropomorficznym deizmem sklepikarza z przedmieścia; lekami i urokami czarownika Bantu czy pracami członka Królewskiego Kolegium Lekarskiego³.

Ulf Hannerz specyfikę podejścia antropologicznego i jego odmienność od stanowiska socjologicznego widzi w tym, że:

socjolog nastawiony na statystykę wychodzi z założenia, że jego pole obserwacji składa się z „populacji oraz „jednostek” Natomiast antropologiczny wizerunek społeczeństwa bardziej ukierunkowany jest na poszczególne epizody interakcji oraz na bardziej trwałe zależności wzajemne między ludźmi. Jednostki postrzegane tak, widzi je antropolog, przede wszystkim wchodzi w kontakt z innymi; są one całościami złożonymi z ról, za pomocą których uczestniczą w tych różnych sytuacjach⁴.

Miasto jako miejsce spotkania i interakcji uczestników odgrywających i powielających wyuczone role będzie zatem swoistym teatralnym medium, sceną, na której pojawiają się wszyscy mieszkańcy miasta,

² *The City Reader*, wyd. 6, red. R.T. LeGates, F. Stout, Routledge, London–New York 2016, s. 229–230.

³ U. Hannerz, *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, przeł. E. Klekot, WUJ, Kraków 2006, s. 17–18.

⁴ *Ibidem*, s. 20.

jeśli nawet ich stopa nigdy w „prawdziwym teatrze” nie zagościła. Antropologia miasta za przedmiot rozważań obiera zatem sztukę życia w mieście i praktykujących ją aktorów społecznych.

Podejście antropologiczne związane jest z dziedzictwem i korzeniami samej dyscypliny ukierunkowanej u swojego zarania na badanie społeczności „pierwotnych”, uznającej relatywizm kulturowy za jeden z rudymetów działania oraz eksponującej rolę obserwacji uczestniczącej jako podstawowej metody badawczej. Lisa Redfield Peattie oraz Edward Robbins, omawiając specyfikę antropologii miejskiej wskazują, że dziedzictwo to w połączeniu z nawykiem samotnej pracy, niewielkim bądź często zerowym budżetem oraz przyzwyczajeniem do pracy w środowisku lokalnym generuje pewne implikacje poznawcze. Antropolog nieświadomie odtwarza matryce lokalności, skupia się na życiu komunalnym, dzieli miasto na części, jeśli nawet ujmuje je jako organizm, to zwykle opisuje tylko jego część, która symbolicznie stanowi jego reprezentację⁵. Odwołując się do tytułu pracy polskiej badaczki Barbary Fotygi, możemy skonstatować, że antropolog spoglądając na miasto, w istocie przygląda się „dzikim z naszej ulicy”, mieszkańcom „asfaltowej dżungli”, którzy podobnie do mitycznych tubylców regulują swoje życie w społecznych rytuałach obejmujących zachowania codzienne, formy reprezentacji i autopromocji. W niniejszej pracy elementy antropologicznych studiów ograniczone zostaną do przedstawienia „zwiedzania” miasta jako praktyki kulturowej paralelnej względem performatywnych koncepcji rytuału.

Narodziny antropologii i socjologii miasta związane są z badaczami chicagowskimi, którzy w trzeciej dekadzie XX w. opublikowali szereg klasycznych obecnie tekstów. Punktem przełomowym był rok 1938, kiedy ukazała się praca Louisa Wirtha pod znamienym tytułem *Urbanism as a Way of Life*. Niemalże w tym samym czasie inny z badaczy szkoły chicagowskiej, Robert Redfield, sformułował koncepcję antymiejską, czyli społeczności ludowej, której ideały przeciwstawione zostały „miejskiemu powietrzu”, czyniącym wolnym tylko w znanym powiedzeniu Maksa Webera, ale dla samego Redfielda w istocie będącym zaprzeczeniem harmonii z naturą⁶. Jak zatem charakteryzuję

⁵ L. Redfield Peattie, E. Robbins, *Anthropological Approaches to the City*, [w:] *Cities of the Mind: Images and Themes of the City in the Social Sciences*, red. L. Rodwin, R.M. Hollister, Springer, New York 1984, s. 85–86.

⁶ U. Hannerz, *op. cit.*, s. 76.

członków społeczności wiejskiej Redfield, dla którego światem w miniaturze stała się wioska Tusik na meksykańskim Jukatanie? Jest to – według niego – społeczność izolowana o ograniczonych kontaktach ze światem zewnętrznym, oparta na kontaktach osobistych, w której ludzie podobni są do siebie. Taka społeczność jest w pełni samowystarczalna, gdyż produkuje tyle, ile sama potrzebuje. Przekaz pokoleniowy polega na odtwarzaniu w młodym pokoleniu zasad, którymi kierowali się „starzy”, kiedy byli w tym samym wieku co ich potomkowie. Kultura jest nad wyraz homogeniczna, stanowiąca jednorodną całość, którą spaja poczucie wspólnoty i solidarności, zbudowanej wokół poczucia zgody między słowami i czynami odnoszonymi do świętego uniwersum wspólnoty. Utopijna wspólnota antymiaasta, w której moralność mieszkańców pozostawała w zgodzie z ich czynami, przeciwstawiona została w wizji Redfielda miastu nowoczesnemu, którego reguły stanowiły negatywne odwzorowanie skrojonej na miarę ideału społeczności ludowej (*folk society*)⁷.

Opozycje zbudowane wokół kluczowych przeciwieństw: jednostka – zbiorowość, wolność – podporządkowanie, kreacja – odtwórczość dla wielu teoretyków studiów miejskich nie są konstytutywną cechą życia w mieście, ale pewnym stylem kojarzenia, poszukiwania znaczeń, które niekoniecznie przybierają formę dramatycznych wyborów, ale raczej stanowią serię zapożyczoną z obszaru mediacji, znoszących samą dychotomię. Napięcie pomiędzy celami jednostkowymi a wymogami życia zbiorowego znajduje rozwiązanie w określonej kompozycji przestrzeni, w której sfera prywatna i sfera publiczna łączą się na wiele różnych sposobów. Podobnie jak abstrakcyjny w istocie model krwiobiegu stał się metaforą samego miasta, tak i poszczególne cechy ludzkiego organizmu mogą zostać powiązane z doświadczeniem przestrzennym ujętym w ramy przenikania się dwóch sfer: prywatnej i publicznej. Ali Madanipour, architekt i badacz kultury miejskiej, postrzega przestrzeń miejską jako obszar, w którym granice symboliczne i przestrzenne kodują bardziej podstawowe mechanizmy związane z działaniem naszego aparatu psychicznego, sposobami odczuwania i ekspresji naszego ciała, wreszcie dotyczą zbiorowych tożsamości oraz ich form manifestacji, stąd jego zdaniem zasadne będzie posługiwanie się terminem przestrzeni socjopsychologicznej zarówno w odniesieniu

⁷ *Ibidem*, s. 77.

do sfery prywatnej, jak i w odniesieniu do sfery publicznej⁸. W wielu koncepcjach miasto przybiera formę organizmu, który – podobnie jak w przypadku ludzkiego ciała – może być poddany procesom starości, rozkładu, mogą toczyć go choroby, wreszcie może zakończyć swoją egzystencję. Animistyczne koncepcje pozwalają na symboliczne odniesienie się do samej aglomeracji, stąd sfery wolności, nieprawości, moralnej zgnilizny, marginesu miejskiego; z reguły miasto eksponuje swoje mroczne oblicze, co pozostaje w związku z wczesnymi konceptualizacjami miasta jako molocha.

Antymiało Redfielda to rodzaj miejskiej utopii skonstruowanej z wyimków przeszłości (lokalne i harmonijne wspólnoty lokalne) i antycypacji przyszłości (miasta jako przestrzeni harmonii), ale istnieje również konceptualizacja, która wymyka się prostym podziałom na przyszłość i przeszłość, doskonałość i upadek, będzie nią koncepcja heterotopii przestrzeni zaproponowana przez Michaela Foucaulta. Heterotopia to „inne miejsce”, którego porządek i wewnętrzna logika wymykają się prostym zasadom. Innymi słowy to miasto, w którego obrębie pewne konfiguracje przestrzenne i osadzone w nich relacje społeczne zyskują wartość symboliczną. Koncepcja heterotopii uwzględnia swoisty moment imaginacyjny, kiedy fantazje czy zwykłe obsesje odnoszone są do konkretnych lokalizacji⁹.

W ujęciu wzmiankowanego już Wirtha miasto było rodzajem zaburzonego organizmu, w którym niczym pasożyty w ludzkim ciele, przemieszczały się anonimowe indywidua, dla ochrony własnej tożsamości przybierające różnorodne maski i pozory. W konsekwencji podstawową cechą mieszkańców miasta miała być niezogniskowana uwaga, rozproszenie świadomości oraz dominacja kontaktów wtórnych nad pierwotnymi. Rozwijając tę ostatnią analogię, pisze Wirth, że:

Kontakty, w jakie wchodzić ludzie w mieście, mogą być jak najbardziej kontaktami twarzą w twarz, lecz mimo to mieć charakter bezosobowy, powierzchowny, przejściowy i segmentalny. Rezerwa, obojętność i zblazowanie mieszkańców miast, widoczne w ich stosunku z innymi ludźmi można więc uznać za narzędzie, za pomocą którego uodparniają się oni na osobiste roszczenia i oczekiwania innych¹⁰.

⁸ A. Madanipour, *Public and Private Spaces of the City*, Routledge, London–New York 2003, s. 18–20.

⁹ *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, red. M. Dehaene, L. De Cauter, Routledge, New York 2008.

¹⁰ Cyt. w: U. Hannerz, *op. cit.*, s. 78.

Uproszczając koncepcje Redfielda, możemy powiedzieć, że mieszkańcy miast bywają wyizolowanymi i samolubnymi jednostkami, ponieważ duże zbiorowości zabijają ducha współpracy, zbudowanej w środowisku lokalnym na stałych i bliskich interakcjach osobistych, którym życie miejskie zwyczajnie nie służy. Odwołując się z kolei do koncepcji Wirtha, możemy powiedzieć, że egoizm mieszczan jest formą obrony. Życie miejskie ze swej istoty generuje określone reakcje i wpływa na samą percepcję rzeczywistości.

Mieszkaniec miasta – jak charakteryzuje koncepcje Wirtha Ulf Hannerz – wystawiony na jego heterogeniczność, przechodzący od kontaktu do kontaktu z różnymi jednostkami i grupami, zaczyna akceptować niestabilność i niepewność jako coś normalnego, a doświadczenie to przyczynia się do jego kosmopolityzmu i wyrafinowania¹¹.

W konsekwencji, typowy mieszkaniec „miejskiej dżungli” nie należy już do żadnej konkretnej grupy, która ograniczałaby jego mobilność i oczekiwała lojalności. *Kręgów których jest uczestnikiem* – pisze w innym miejscu Hannerz – *nie można ustawić hierarchicznie czy koncentrycznie, lecz stykają się one, przecinają i nakładają na siebie na wiele sposobów*¹².

Życie miejskie jest zatem siecią, w której punktami orientacyjnymi stają się znaki wizualne ułatwiające nie tylko lokalizowanie samego siebie w określonej przestrzeni, ale również przekaz tegoż doświadczenia. Tym tropem będzie podążał kolejny z teoretyków antropologii miejskiej, Dean MacCannel, który współczesnych mieszkańców dużych aglomeracji określa mianem turystów, czyli osób kolekcjonujących wrażenia.

Kiedy człowiek wkracza w świat nowoczesny – pisze autor *Turysty* – cała dziedzina faktów społecznych, takich jak bieda, rasa, klasa, praca, otwiera się na ponowną ocenę moralną i interpretację. To szaleństwo zwykłych rozróżnień pcha świadomość nowoczesną w poszukiwaniu moralnej tożsamości ku eksploracji obszarów leżących poza granicami tradycyjnego przesądu i dewocji. Jedynie „przeciętni Amerykanie” – w tym miejscu autor wyraża wątpliwość co do istnienia takowych – oraz ludy prymitywne, których życie naznaczone jest codziennością w pejoratywnym sensie tego słowa, mogą w całości czuć się częścią własnego świata¹³.

¹¹ *Ibidem*, s. 79.

¹² *Ibidem*.

¹³ D. MacCannel, *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. E. Klekot, A. Wieczorkiewicz, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2002, s. 64.

W kolejnym fragmencie czytamy, że „człowiek nowoczesny został skazany na poszukiwanie autentyczności gdzie indziej – wszędzie; na chwytnie jej zarysu odbitego w tym, co proste, biedne, czyste i dziewicze – u innych”¹⁴. Analogicznie do zachowania stałych mieszkańców aglomeracji miejskich również i sam turysta uznaje przestrzeń miasta za rodzaj sceny, na której powinien zaznaczyć swoją obecność. Podlega on tym samym mechanizmom wykluczenia, również i jego doświadczenie bywa powierzchowne, a przed symbolicznym „roztopieniem się” w wielkomięjskim tłumie chroni go siła nawykowych rytuałów oglądania, zakorzeniających go w rzeczywistości, nad którą jest w stanie zapanować. MacCannell, odwołując się do dramaturgicznych koncepcji Goffmana, interpretuje samo zwiedzanie jako formę świeckiego rytuału, rozumianego tutaj jako skonwencjonalizowane działanie, za pomocą którego jednostka wyraża swój szacunek i poważanie dla jakiegoś obiektu o wartości ostatecznej wobec występującego w jego zastępstwie aktora, co przekłada się na świadomość jednostki w postaci poczucia obowiązku¹⁵.

Konieczność obejrzenia określonych miejsc o ustalonej wartości kulturowej będzie traktowana jako „miły obowiązek”, wsparty standardowym hasłem zaczerpniętym z przewodników turystycznych informujących o tym, że „koniecznie trzeba to zobaczyć”. Od obowiązku tego zwolnieni są jedynie stali mieszkańcy miast, którzy nie muszą, w przeciwieństwie do turystów, zwiedzać własnej metropolii. Na prawach analogii możemy wskazać na studentów krakowskich wyższych uczelni, którzy wiedzą, gdzie znajduje się Biblioteka Jagiellońska, ale nigdy w niej stopy nie postawili, gdyż wystarcza im sama wiedza, gdzie ona się znajduje. Obrzędowe zachowanie turysty w przestrzeni miejskiej – jak z powagą konstatuje MacCannell – kończy się z chwilą osiągnięcia celu podróży, kiedy pożądaný widok czy też miejsce bądź budynek wreszcie staje przed naszymi oczyma. A wtedy – podobnie jak podczas prawdziwego nabożeństwa – następuje chwila kontemplacji, duchowego wręcz doznania obecności: historii, sztuki, religii, w czym – jak złośliwie podkreśla MacCannell – przeszkadza z reguły „tłoczące się stado baranów”¹⁶. Niektóre miejsca i miasta powszechnie uchodzą za szczególnie „atrakcyjne” i „uduchowione”, ale fazy sakralizowania

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*, s. 66.

¹⁶ *Ibidem*, s. 67.

widoku będą przebiegać w podobnych sekwencjach, obojętnie czy przebywać będziemy w Paryżu, Rzymie, czy, dajmy na to, w Trzebini.

W pierwszej fazie „sakralizacji” konkretny widok zostaje wyróżniony spośród podobnych obiektów jako ten, który wart jest zachowania. Widoki posiadają oznaczniki określające ich ważność; pomocne tutaj będą wszelkiego rodzaju inicjatywy municypalne, które odpowiednimi tablicami pamiątkowymi ułatwiają turystom wybranie określonego miejsca. Wzmiankowany etap sakralizacji widoku nazywa autor *Turysty* etapem nazywania, po którym następuje faza ujęcia w ramy i podniesienia. Ujęcie w ramy to nic innego, jak wyodrębnienie obiektu – służą temu również w przypadku ekspozycji muzealnych wszelkiego rodzaju gabloty, alarmy, punktowe oświetlenia, a w przestrzeni miejskiej informacyjne tablice, „strzałki”, które skutecznie minimalizują to, że przegapimy coś interesującego. Przed kilkoma laty w Krakowie można było zakupić dyplom poświadczający wysłuchanie krakowskiego hejnału – co umieścić możemy w kategorii „podniesienia”, czyli budowania znaczenia obiektu, gdyż żaden inny dźwięk, który usłyszeć można w mieście, nie został w podobny sposób uhonorowany. Znaczenie obiektu podkreślają również wszelkiego rodzaju obostrzenia wyznaczające bezpieczną strefę. Kolejną fazą jest „umieszczenie na ołtarzu”, czyli wyznaczenie przestrzeni i obiektu adoracji. MacCannell przywołuje w tym kontekście Muzeum Gutenberga w Niemczech. Pierwodruk Biblii spoczywa tam w najbardziej reprezentacyjnej sali, której wystrój dopełniają cenne rękopisy umieszczone na ścianach. Punktowe oświetlenie stojącej po środku gabloty z cenną pamiątką – relikwią – koresponduje z podniosłą atmosferą. Dwie ostatnie fazy polegają na mechanicznej reprodukcji uświęconego obiektu i wreszcie społecznej reprodukcji, kiedy to grupy, miasta, regiony zaczynają przybierać nazwy zaczerpnięte od sławnych atrakcji¹⁷.

Żartobliwe rozważania Deana MacCannella wskazują na istotny element współczesnej kultury miejskiej, której charakter określa sekwencyjność zarówno w odniesieniu do zdarzeń, jak i samego miasta wraz z jego mieszkańcami.

Wartość turystyczna nowoczesnej wspólnoty – jak utrzymuje MacCannell – leży w sposobie, w jaki organizuje ona społeczne, historyczne, kulturowe i naturalne składniki w strumień wrażeń. Przewodniki zawierają odniesienia do wszystkich typów atrakcji, jednak najbardziej żywe opisy traktują

¹⁷ *Ibidem*, s. 68–71.

zwykle o zagadnieniach natury społecznej. Społeczeństwo nowoczesne czyni samo siebie największą atrakcją, na której osadzone są pozostałe atrakcje¹⁸.

Powracając na chwilę do rozważań Redfielda o antymieście jako negatywnym odwzorowaniu harmonijnej wspólnoty wiejskiej, wskażmy na jeszcze jeden element wchodzący w zakres metafory teatru, czyli wizję miasta jako przestrzeni wykreowanej w wyobraźni, istniejącej w opowieściach przechodniów, powtórzeniach, której mroczny urok czerpie siłę z dekadencji i upadku. Miasto jest przestrzenią, w której łatwo zatracić orientację. W filmie Jana Hřebejka *Nestyda* w jednym z monologów odnaleźć możemy coś z owego piętna, które na metaforycznym ciełe miasta wypala duch dekadencji: *Ile razy* – zapytuje jeden z bohaterów – ile „razy w obcym mieście możemy skrócić w przypadkową drogę i nie zabłądzić?” W traktacie *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* Jorge Luis Borgese, opisując mityczne dzieje miasta Uqbaru, ubiera swoją wizję w następujące słowa:

Odkryliśmy [...], że lustra mają w sobie coś monstualnego. Bioy Casares przypomniał wówczas jednego z herezjarchów Uqbaru, który lustra i kopulacje uważał za nienawistne, jako że pomnażają liczbę ludzi¹⁹.

Każde miasto symbolicznie zwielokrotnia pewne zachowania, a jego anonimowość sprzyja zachowaniom, które powszechnie uznaje się za przejaw moralnego upadku, ale których praktykowanie odbywa się w wydzielonych dzielnicach, domach, o lokalizacjach znanych jedynie wtajemniczonym. W dziewiętnastowiecznej Ameryce popularne były gabinety osobliwości, cyrki dziwolągów i kolekcje odmieńców; katalog jednej z takowych kolekcji przytacza w swoim studium o idei monstrem Anna Wiczorkiewicz. W Domu Dziwolągów spotykamy zatem: Olbrzyma, Grubą panią, Liliputa, Dzikiego Murzyna, Dziewczynkę z główką jak szpilka, Chłopca – aligatora oraz półmężczyznę-półkobietę²⁰. Takie „domy dziwaczności” odnajdziemy również w obrębie znanych nam aglomeracji. Zapełniają one przestrzeń, którą za autorami *Niewidzialnego miasta*²¹ określić możemy jako miejsca ima-

¹⁸ *Ibidem*, s. 75.

¹⁹ J.L. Borges, *Alef i Fikcje. Historie prawdziwe i wymyślone*, przeł. K. Piekarec, A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembruski, Muza SA, Warszawa 1993, s. 155.

²⁰ A. Wiczorkiewicz, *Monstruarium*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 273.

²¹ *Niewidzialne miasto*, red. M. Krajewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2012.

ginacyjne, umykające naszej uwadze, ale pełniące istotną rolę w organizowaniu doświadczeń mieszkańców miast. Marek Krajewski wraz z współpracownikami analizują „niewidzialne” miasto dzieci (placyki zabaw, miejsca spotkań, boiska), ekosystem miasta obejmujący relacje pomiędzy ludźmi a światem ożywionej przyrody, miejsca utylizacji odpadów, małe sakralności miejskie związane z przydrożnymi krzyżami, przestrzenie reklamy i wiele innych miejsc, które składają się na miasto, ale zwykle nie są przez nas dostrzegane.

Niewidzialne miasto – jak charakteryzuje tę koncepcję Krajewski – produkuje silne tożsamości, oparte na zdecydowanych zasadach etycznych i regułach moralnych, ale te silne identyfikacje skutkują też zawężeniem pola możliwych relacji z innymi, skazują jednostki na lokalność i obracanie się nieustannie w kręgu tych samych partnerów interakcji²².

Miasto intensyfikuje określony sposób patrzenia na rzeczy, w tym również te, które pozostają w gestii skatologicznej wyobraźni. By dopełnić i zarazem zakończyć przedstawienie miasta jako teatru i sieci, przywołam koncepcję Marca Augé, który spoglądając na zatłoczone europejskie metropolie okiem antropologa, wychwytuje w nich to, co nazywa niemiejscami. Są to przestrzenie anonimowe w rodzaju metra, hipermarketu, stadionu, lotniska, niemające swojego charakteru, w „których wszystko zaczyna przypominać wszystko”, w przeciwieństwie do miejsc konwencjonalnych, posiadających trzy wspólne cechy: umożliwiają identyfikację, są historyczne i racjonalne²³. Inaczej postrzega Augé kwestię niemiejsc oznaczających według niego dwie komplementarne, ale odrębne rzeczywistości: przestrzenie ustanawiane w relacji do pewnych celów (transport, tranzyt, handel, wypoczynek) i relacje, które jednostki utrzymują z tymi przestrzeniami²⁴. Komunikują się one z nami poprzez teksty, innymi słowy są to tylko instrukcje obsługi, które nie ułatwiają nam zrozumienia ich przeznaczenia, ale mocą swojej amorficzności generują w jednostkach poczucie osamotnienia.

Wykorzystana w pracy impresyjna analiza, będąca jedną z praktyk autoetnograficznych, miała na celu ukazanie pewnych nieoczywistych konsekwencji życia miejskiego. Przeplatające się metafory sieci i teatru

²² *Ibidem*, s. 167.

²³ M. Augé, *Nie-miejsca wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 34–35.

²⁴ *Ibidem*, s. 64–65.

jako obrazów życia miejskiego powiązane zostały z wybranymi koncepcjami miasta z klasycznych dla studiów miejskich ujęć antropologicznych i socjologicznych. Przywołane konteksty teoretyczne miały unaocznić, że poza samą architekturą i materialną przestrzenią miasta oraz poza sferą działania mieszkańców istnieje przestrzeń imaginacyjna, która łączy ze sobą ludzi i miejsca.

Bibliografia

- Augé M., *Nie-miejsca wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, przeł. R. Chymkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Borges J.L., *Alef i Fikcje. Historie prawdziwe i wymyślone*, przeł. K. Piekarec, A. Sobol-Jurczykowski, S. Zembrzusi, Muza SA, Warszawa 1993.
- Fatyga B., *Dzicy z naszej ulicy. Antropologia kultury młodzieżowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2005.
- Hannerz U., *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, przeł. E. Klekot, WUJ, Kraków 2006.
- Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*, red. M. Dehaene, L. De Cauter, Routledge, New York 2008.
- MacCannel D., *Turysta. Nowa teoria klasy próżniaczej*, przeł. E. Klekot, A. Wieczorkiewicz, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2002.
- Madanipour A., *Public and Private Spaces of the City*, Routledge, London–New York 2003.
- Niewidzialne miasto*, red. M. Krajewski, Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, Warszawa 2012.
- Redfield Peattie L., Robbins E., *Anthropological Approaches to the City*, [w:] *Cities of the Mind: Images and Themes of the City in the Social Sciences*, red. L. Rodwin, R.M. Hollister, Springer, New York 1984, s. 83–96.
- Sennet R., *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. M. Konikowska, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1996.
- The City Reader*, wyd. 6, red. R. T. LeGates, F. Stout, Routledge, London–New York 2016.
- Wieczorkiewicz A., *Monstruarium, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.

Streszczenie

Przewodnim tematem artykułu jest rola metafor w naszym postrzeganiu przestrzeni miejskiej. Wychodząc od klasycznych tekstów antropologii i socjologii miasta ukazane zostały dwie przeplatające się wizje życia miejskiego, które określić można jako metafory miasta-molocha oraz nie-miasta. Bazując na metodach antropologii kulturowej przedstawiono doświadczenie turystyczne jako paralele do etnograficznego opisu miasta. Tekst utrzymany jest w nurcie autoetnograficznej impresji, dzięki czemu metafory życia miejskiego mogą być ściśle powiązane zarówno z rozważaniami teoretycznymi jak i subiektywnymi doświadczeniami.

Słowa kluczowe: antropologia, miasto, sieć

Anthropology of the city – city as a theater city as a network Abstract

23

The main theme of the article is the role of metaphors in our perception of urban space. Starting from the classic texts of anthropology and sociology of the city it will be shown two intertwined visions of urban life, which can be described as a metaphor for the city-jungle and non-city. Based on the methods of cultural anthropology, tourism experience is presented as parallel to the ethnographic description of the city. The text is maintained in the context of autoethnographic impression, thanks to which the metaphors of urban life can be closely related to both theoretical considerations and subjective experiences.

Key words: anthropology, city, network

Artur Jasiński

dr hab. inż. arch., Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Ulice i mury. Ewolucja znaczenia ulicy w strukturze przestrzennej miasta

1. Ulice i mury pozostają w nierozzerwalnym związku. Ulice nie istnieją bez murów. Mury definiują przestrzeń ulicy, a ulice są podstawowym elementem krystalizującym strukturę przestrzenną miasta. Ulice są arteriami miasta – łączą je, a mury je dzielą. Mury również bronią. Dawne miasto wyznaczone było zazwyczaj poprzez opasujące je mury i fortyfikacje. Ten, kto ich strzegł, sprawował też władzę nad jego mieszkańcami.

2. Mury miejskie były czymś więcej niż tylko elementem obronnym. Były symbolem miasta, obszaru w którym panuje ład i rządy prawa, w którym człowiek staje się wolny. *Stadluft macht frei* – mówiono ongiś. Miasta gotyckie formowano najczęściej wokół rynku, do którego prowadziły dwie główne ulice, krzyżujące się pod kątem prostym. W centrum miasta budowano kościół i ratusz. Plan taki odzwierciedlał kosmiczny porządek, życie w mieście miało toczyć się w równie uporządkowany sposób¹.

¹ Ch. Norberg-Shultz, *Znaczenie w architekturze Zachodu*, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1999, s. 96.

3. Krawędź muru wyznacza granicę pomiędzy przestrzenią prywatną domostwa a publiczną przestrzenią ulicy, gwarną i hałaśliwą, czasami niebezpieczną. Dla obrony przed zamieszkami wznieranymi przez ubogi lud – *popolo minuto* – pałace florenckich bankierów fortyfikowano. Od strony ulicy strzegły ich solidne mury, zaopatrzone w masywne wrota i małe, zakratowane okienka. Budynki te były przygotowane do kilkudniowej obrony, miały własne studnie, gromadzono w nich zapasy żywności. Pałac miejski podkreślał znaczenie właściciela, był równocześnie zamknięty od strony ulicy i szeroko otwarty na wewnętrzny, arkadowy dziedziniec.

4. Do połowy XIX w. ulice miejskie były na ogół brudne i cuchnące. Ludwik Sebastian Mercier, autor słynnych *Scen Paryskich*, pisał:

Wartkie i szerokie potoki dzielą niekiedy paryskie ulice na dwoje tak skutecznie, że przejście na drugą stronę staje się niemożliwe. Po najlżejszej nawet ulewie trzeba przerzucać chybotałe kładki. [...] Pokłady błota, śliskie bruki, tłuste osie powozów, ileż przeszkód do pokonania! Oto jaki przechodzień zmagą się z żywiołem. Na każdym rogu ulicy woła czyszciciela, by skrobał mu trzewiki oblepione odchodami. [...] W środku miasta rozsiadły się rzeźnie: krew płynie ulicami, krzepnie u stóp i wasze trzewiki stają się czerwone².

Podobny obraz utrwalił Władysław Reymont, tak opisując na stronach „Ziemi Obiecanej” ulicę Drewnowską w Łodzi:

Błoto i w tej ulicy było wyżej kostek. A dalej, przy końcu ulicy, która wychodziła na pola, świnie łążyły przed domami i próbowały ryc stwardniałą ziemię po placach, na które wywożono gruz i śmiecie. Domy stały porozrzucane bezładnie, kupiły się w kupy, to stały samotnie w polach, otoczone rozmiękłym, przepojonym wodą gruntem³.

5. W I połowie XIX w. rozwój przemysłu spowodował gwałtowną urbanizację europejskich miast.

Wszystko zaczęło się od zburzenia murów – a następnie barier celnych – które przez całe wieki otaczały, chroniły (i dławili) aglomeracje miejskie. Pierwszym, który wszędzie po trosze uwolnił miasta, burząc średnio-wieczne fortyfikacje, był Napoleon⁴.

² Cyt. za: K. Rutkowski, *Paryskie pejzaże*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008, s. 21.

³ W. Reymont, *Ziemia obiecana*, t. 1, Wydawnictwo Masterlab, 2013, t. 1, s. 14.

⁴ R. Salvatori, *Pejzaże miasta*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2006, s. 9.

W miejsce rozebranych umocnień powstawały obwodnice i bulwary, miasta przecinano trasami kolejowymi, wznoszono dworce, kryte targowiska, hale wystawowe i pasaże, a także liczne i coraz potężniejsze gmachy urzędów publicznych. Z woli Napoleona III Georges Haussmann – „artysta-burzyciel” – przeorał Paryż siecią bulwarów. Powstałe szerokie ulice kanalizowano, brukowano i oświetlano. XIX-wieczne miasto stało się kolebką dla nowej formy cywilizacji mieszczańskiej, korzystającej z narastającego bogactwa, które przyniosła mu rewolucja przemysłowa, a styl miejskiego życia utrwalony został pod postacią *flâneura*, korzystającego z metropolitalnych wygod przechodnia, dla którego wielkomiejska ulica stała się salonem, upojonego krajobrazem miasta konesera, oddającego się przyjemnościom i *przestrzennym fantasmagoriom*. Biedota została wyrzucona poza centrum miasta, a Paryż został otoczony proletariacką „czerwoną obręczą”.

6. Walter Benjamin podaje, że

prawdziwym celem Haussmanna było zabezpieczenie miasta przed wojną domową. Chciał po wsze czasy uniemożliwić stawianie w Paryżu barykad. [...] Haussmann chce je wyeliminować na dwa sposoby. Szerokość ulic miała uniemożliwiać ich wznoszenie, nowe ulice zaś powinny maksymalnie skracać drogę między koszarami i dzielnicami robotniczymi. Współcześni ochrztili to przedsięwzięcie mianem *embellissement stratégique* [strategicznego upiększania]⁵.

7. Ulice są mieszkaniem zbiorowości – pisał dalej Benjamin – Zbiorowość to wiecznie niespokojne, zawsze ruchliwe jestestwo żyjące, doznające, poznające i odczuwające między murami domów, tak jak poszczególne jednostki – pod osłoną czterech ścian. Dla tej zbiorowości lśniąca emalią szyby sklepowe są ozdobami równie pięknymi, a może nawet piękniejszymi od olejnych obrazów wiszących w mieszczańskim salonie; mury z napisem ‘naklejanie plakatów wzbronione’ to jej pulpit do czytania, kioski z gazetami to jej biblioteki, skrzynki pocztowe to jej brązy, ławki to umeblowanie jej sypialni, a tarasy kawiarni są jej balkonem, z którego nadzoruje ona życie swego domu⁶.

Jednak procesy modernizacyjne dalej wpływały na przekształcanie miast – już w roku 1961 nowojorska pisarka i krytyk architektury Jane

⁵ W. Benjamin, *Pasaże*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 44.

⁶ *Ibidem*, s. 469–470.

Jacobs dostrzegła, że z ulic amerykańskich miast znika barwne, codzienne życie, że chodniki pustoszeją, a wraz z tym zanika poczucie bezpieczeństwa: w miejsce oazy pojawia się miejska dżungla. Jacobs na trotuarach dostrzegła arenę zmagania sił cywilizacji i barbarzyństwa. Twierdziła że „fundamentalnym atrybutem dobrego miasta jest poczucie bezpieczeństwa, którego doświadcza jego mieszkancie na ulicach pełnych obcych ludzi”⁷.

8. U źródeł tego problemu – zjawiska kryzysu ulicy, charakterystycznego dla wielu współczesnych miast, leży ich szybki rozwój, spowodowany udoskonaleniem środków transportu. Powszechna motoryzacja i dynamiczny rozwój przedmieść doprowadziły do relokacji najbogatszych mieszkańców ze śródmieścia na suburbia i do wyludnienia centralnych obszarów miast. Dawne żywe i ruchliwe ulice piesze stały się arteriami komunikacyjnymi, miasta poprzebijane zostały drogami szybkiego ruchu, dawni mieszkańcy przeprowadzili się na przedmieścia i odtąd coraz więcej czasu spędzali za kierownicami samochodów.

9. Ekspansji przedmieść nie zatrzymują już żadne bariery administracyjne ani topograficzne. *Postpolis* rozlewa się szeroko, zanikają granice pomiędzy „wnętrzem miasta i tym co na zewnątrz, miejskim i submiejskim, metropolitalnym i regionalnym, centrum i peryferiami”⁸. Miasto już nie gwarantuje bezpieczeństwa. W miejsce najeźdźcy pojawił się w mieście wróg wewnętrzny, pojawili się obcy – ludzie z innych kultur i subkultur, innej rasy i religii. Dla obrony przed nimi powstają zamknięte, otoczone murami enklawy dobrobytu i pozornego bezpieczeństwa. Miejskie przestrzenie publiczne są bezustannie nadzorowane i kontrolowane. Jednocześnie maleje poczucie bezpieczeństwa obywateli. Publiczna przestrzeń miejska, niegdyś opoka obywatelskiej wspólnoty, dziś coraz częściej staje się areną sporów, konfliktów, waśni i walk.

10. Współczesne społeczeństwa należące do kręgu cywilizacji zachodniej są zarazem jednymi z najbezpieczniejszych, jakie kiedykolwiek istniały. Statystyka dowodzi, że stale wzrasta długość życia ludzkiego, że skutecznie ograniczane są odwieczne niebezpieczeństwa zagrażające człowiekowi ze strony czy to natury, czy ułomności i wad

⁷ J. Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York 1993, s. 38.

⁸ E. Rewers, *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 204.

własnego organizmu. Jednak – wbrew oczywistym faktom – wśród współczesnych społeczeństw narasta poczucie zagrożenia, strachu i niepewności. Paradoks ten wnikliwie bada i objaśnia Zygmunt Bauman w swoich książkach „Płynny lęk”⁹ i „Płynne czasy – życie w epoce niepewności”¹⁰. Obsesję na tle bezpieczeństwa, którą znamionuje przede wszystkim lęk przed ludzkim złem, tłumaczy on z jednej strony odwieczną kruchością ludzkiego ciała, a z drugiej obecnym dobrobytem, jaki przypadł w udziale społeczeństwom zachodnim i związaną z tym obawą przed jego utratą.

11. Ataki terrorystyczne na Nowy Jork i Waszyngton, dokonane 11 września 2001 r. w istotny sposób zmieniły spojrzenie na kwestie bezpieczeństwa przestrzeni publicznej. Wielkie metropolie zaczęły być postrzegane jako główne cele międzynarodowych sieci terroru. Dla obrony przed potencjalnym atakiem terrorystycznym wprowadza się nadzwyczajne środki kontroli, nadzoru i inwigilacji obywateli i przestrzeni publicznej miast. Na ulicach zwiększa się obecność sił policyjnych, najważniejsze budynki otacza się pierścieniami fortyfikacji, a mieszkańców poddaje obserwacji sprawowanej przez zautomatyzowane systemy telewizyjne, które kontrolują numery rejestracyjne samochodów, śledzą i rozpoznają rysy twarzy, automatycznie reagują na nietypowe, wykraczające poza statystyczne normy zachowania.

12. Dla ochrony przed atakiem terrorystycznym dokonany przy użyciu samochodu wyładowanego materiałami wybuchowymi wznosi się wokół budynków bariery ochronne. Początkowo wykorzystywano w tym celu betonowe zapory drogowe, tzw. *Jersey barriers*, obecnie coraz częściej stosuje się odpowiednio zaprojektowane elementy małej architektury i meble miejskie, których antyterrorystyczna rola jest zręcznie zamaskowana. Z ruchu samochodowego wyłącza się przedpola wokół budynków, czasami całe ulice lub dzielnice miast. Centrum administracyjne Londynu otoczone zostało tzw. stalowym pierścieniem – *Ring of Steel* – zaporą kontrolowaną przez siły policyjne i zaawansowany technologicznie system kamer cyfrowych połączonych z policyjną bazą danych (ANPR – *Automatic Number Plate Recording*). Liczba kamer w Londynie sięga już miliona – jedna przypada

⁹ Por. Z. Bauman, *Płynny lęk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.

¹⁰ Por. Z. Bauman, *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007.

na 14 mieszkańców¹¹. Statystyczny londyńczyk fotografowany jest codziennie przez około 300 kamer¹². Zastosowane w City środki ocenia się powszechnie jako przedsięwzięcia udane¹³. Przyczyniły się one do poprawy zarówno stanu, jak i poczucia bezpieczeństwa i spotkały się z aprobatą mieszkańców, właścicieli nieruchomości i przedstawicieli wielkiego biznesu, którzy traktują je jako oczywistość, jako element wielkomiejskiego życia. Wprawdzie nie zapobiegły samobójczym zamachom z lipca 2005 r., ale ułatwiły sprawne działania ratunkowe oraz przyczyniły się do szybkiego zidentyfikowania ich sprawców.

13. Wall Street – słynna nowojorska ulica, w której nazwie zawarte są oba interesujące nas tytułowe pojęcia, została zamknięta obrotowymi barierami, ukształtowanymi w formie kręgu, ma którym spoczywają solidne, mosiężne bloki. Znany amerykański architekt Chris Sharples, który przy niej mieszka, chwali sobie to rozwiązanie i twierdzi, że jest to teraz najbezpieczniejsza ulica na świecie. Masywne postumenty, które ustawiono na jej krańcach, służą przechodniom jako miejsca odpoczynku i tło dla pamiątkowych fotografii. Hałaśliwa dawniej i pełna pojazdów arteria, stała się obecnie bezpiecznym i wygodnym deptakiem, wzdłuż którego wznoszą się potężne siedziby giełdy, instytucji finansowych i korporacyjne wieżowce. W weekendy Wall Street pustoszeje i dzieci grają na niej w piłkę. W ramach tzw. Inicjatywy Bezpieczeństwa Dolnego Manhattanu (*Lower Manhattan Security Initiative*) na obszarze o powierzchni około 5 km kwadratowych, rozpościerającym się od Canal Street aż do południowego cypelka Manhattanu – Bartery Park – zamontowano 156 kamer i 30 mobilnych czytników tablic rejestracyjnych. Planowano, że w 2011 r. ich liczba wyniesie trzy tysiące. Na wjeździe do strefy przewidziano zainstalowanie czujników wykrywających materiały wybuchowe i radioaktywne, a na głównych skrzyżowaniach wzniesienie automatycznie sterowanych barier. Kamery mają śledzić zachowania odbiegające od przyjętych wzorców i norm i natychmiast zwracać uwagę dyżurujących policjantów na podejrzanych ludzi i pojazdy¹⁴. Powstaje charakterystyczny dla pono-

¹¹ P. Siergiej, *Wielki Brat na Manhattanie*, „Gazeta Wyborcza”, 6.01.2010, s. 14.

¹² K. Szymborski, *Kamera nabiera rozumu*, „Polityka”, 21.07.2007, s. 72.

¹³ J. Coaffee, *Recasting the „Ring of Steel”: Designing Out Terrorism in the City of London*, [w:] *Cities, War and Terrorism*, red. S. Graham, Blackwell Publishing, Malden 2006, s. 295.

¹⁴ P. Siergiej, *op. cit.*, s. 14.

woczesnego miasta, elektronicznie kontrolowany pejzaż – *Scanscape*¹⁵, urzeczywistnia się wizja ASTEs – Zautomatyzowanego Środowiska Socjo-Technicznego (*Automated Socio-technical Environments*), opisanego przez Lianosa i Douglasa systemu, w którym cała infrastruktura miasta jest sprzężona z aparatem nadzoru i kontroli, reagującym automatycznie na różne bodźce i zagrożenia. Działanie systemu i jego reakcje mogą być ciągle modyfikowane i dostosowywane do zmiennych potrzeb i wymagań nadzorcy¹⁶.

14. Amerykański socjolog Richard Florida twierdzi, że o przyszłości miast i ich pozycji w konkurencyjnym globalnym wyścigu będzie decydował ich „kapitał kreatywny”, uosobiony przez twórczy potencjał nowej, metropolitalnej klasy społecznej, dla której istnienia niezbędne są następujące elementy: różnorodne, otwarte i tolerancyjne środowisko, wielkomiejskie atrakcje i ciągły kontakt z kulturą, zarówno tą „wysoką”, jak i tą codzienną, alternatywną, uliczną (*street level culture*)¹⁷.

31



Fot. 1. Sztuka ulicy: graffiti na Manhattanie, fot. autor.

¹⁵ *Scanscape* to tytuł jednego z rozdziałów książki Mike'a Davisa *Beyond Blade Runner: Urban Control. Ecology of Fear* z 1993 r.

¹⁶ J. Coaffee, *op. cit.*, s. 294–295.

¹⁷ R. Florida, *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, tłum. T. Krzyżanowski, M. Penkala, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010, s. 189.

15. Sztuka ulicy, wyrażona poprzez graffiti, szablony, rysunki i wlepki, dla jednych może być przykładem wandalizmu, dla innych jest barometrem i gwarancją wolności obywatelskiej¹⁸. Najwybitniejszy współczesny artysta graffiti, Banksy, twierdzi, że

Mur zawsze był najlepszym miejscem do upubliczniania sztuki. [...] Nie ma tu miejsca ani na elitarność ani na bajer, najlepsze mury miasta stoją do dyspozycji i nikt nie żąda opłaty za wstęp¹⁹.

Równocześnie przestrzeń publiczna miejskich placów i ulic podlega komercjalizacji, reklama zewnętrzna, znaki i symbole korporacyjne przerastają miasta, zasłaniają budynki, architektura zanika pod ich naporem. Pejzaż uliczny miast unifikuje się, wypełniają go identyczne witryny sieciowych sklepów i restauracji, powtarzalnych placówek bankowych i punktów usługowych, które z ulic wypierają oryginalne i stare apteki, prywatne sklepy, urocze kawiarnie. Architektura sieciowych punktów sprzedaży jest zazwyczaj banalna, ich witryny stają się irytujące niczym powtarzana do znudzenia telewizyjna reklama.

16. Najwybitniejsi współcześni artyści uliczni, twórca graffiti Banksy i fotograf JR obrali sobie jako medium mur, który wzniesiono na Zachodnim Brzegu, między Izraelem a terytoriami Autonomii Palestyńskiej. Prezentowali na nim swoje pacyfistyczne w wymowie dzieła. Mur, który jedna ze zwaśnionych stron nazywa barierą antyterrorystyczną, a druga murem apartheidu, stał się przedmiotem działań artystycznych. Banksy upiększał mur rysunkami pejzaży i kwiatów, a JR pokazywał na nim swoją fotograficzną wystawę *Face2Face*, prezentującą wykrzywione w grymasach twarze Arabów i Żydów. Najbardziej znaną instalacją fotograficzną artysty, który ukrywa się pod pseudonimem JR, był zrealizowany w 2008 r. projekt *Women*, dla którego nośnikami stały się ściany, mury i stopnie schodów w slumsie Favela Morro da Providencia w Rio de Janeiro w Brazylii, okryte wielkoformatowymi wydrukami fotografiami przedstawiającymi twarze – głównie oczy – kobiet, mieszanek tej dzielnicy.

¹⁸ R. Drozdowski, *Re-formatowanie przestrzeni miejskiej. Od cichej rewolucji wlepek do cichej kontrrewolucji graffiti i na odwrót*, [w:] *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikony sfery*, red. M. Krajewski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, s. 2003.

¹⁹ Banksy, *Wall and Peace*, Century, London 2006, s. 3.



Fot. 2. Sztuka na murach: fotogramy z serii „Face to face” na murze w Betlejem – fot. autor.

17. Nie wiemy, jaka będzie ulica przyszłości. Być może będzie nią pieszy deptak, w mieście odzyskanym spod władzy samochodów, tak jak ma to miejsce w centrum Kopenhagi, rewitalizowanej od 1962 r. zgodnie z koncepcjami Jana Gehla. Być może spełni się wizja Sławomira Gzella, który twierdzi, że

Ulicą jutra jest bez wątpienia infostrada, a agorą – teleport. Są to inwestycje w miastach konieczne, i w wielu już podjęte. Alokacja miejsc pracy, jaką wymusza elektronizacja jej wykonywania, może przeobrazić ulice przyszłego miasta, ponieważ rzadziej będziemy z nich korzystać. Ale czy przyjdzie taki moment, w którym w postaci, do jakiej przywykaliśmy przez stulecia, staną się one zupełnie niepotrzebne²⁰?

18. O transformacji form urbanistycznych spowodowanych rozwojem technologii cyfrowych pisze także hiszpański socjolog Manuel

²⁰ S. Gzell, *Ulica w mieście jako przestrzeń publiczna – w teorii urbanistyki i praktyce projektowej w XX w.*, [w:] *Człowiek – Miasto – Region. Związki i interakcje*, red. G. Gorzelak, M.S. Szczepański, W. Ślęzak-Tazbir, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009, s. 114.

Castells²¹. Ewolucja systemów informacyjnych i rozwój komunikacji elektronicznej pozwala na coraz większy rozdział pomiędzy przestrzenną bliskością a realizacją potrzeb życia codziennego, w związku z czym miasto pozbawiane jest dotychczasowej funkcjonalnej konieczności. Za formę przestrzenną nowej gospodarki Castells uznaje globalnie połączone i lokalnie rozłączone megamiasta, nieciągłe konstelacje przestrzennych fragmentów, funkcjonalnych kawałków i segmentów społecznych. Dominującym tworzywem organizacji społecznej są w nich przepływy kapitału, informacji, technologii, interakcji, obrazów, dźwięków i technologii. przestrzeń przepływów staje się zatem nową formą przestrzenną, charakterystyczną dla praktyk społecznych, które dominują w społeczeństwie sieciowym i je kształtują.

19. Wraz z gwałtownym rozwojem technologii cyfrowych i nasileniem się procesów globalizacyjnych, które spajają metropolitalne miasta w globalne sieci, realizowane są w nich także inicjatywy lokalne zmierzające do wzmocnienia ich odrębności i atrakcyjności. Główne ulice oddawane są ponownie we władanie pieszym, tworzone są nowe przestrzenie publiczne. W miastach, na uwolnionych poprzemysłowych terenach zakładane są parki i budowane są pieszne promenady, czego przykładem mogą być powstałe ostatnio na Manhattanie *High Line Park* – zbudowany na starej estakadzie kolejowej i *East River Waterfront Park* – usytuowany na dawnych portowych nadbrzeżach. Liczba ludności miejskiej przekroczyła już połowę światowej populacji i nadal szybko przyrasta; jesteśmy światkami fali gwałtownej urbanizacji w skali globalnej. Możemy z dużym prawdopodobieństwem założyć, że wraz z rozwojem miast rola i funkcja ulicy podlegać będzie dalszym, ewolucyjnym zmianom. Być może ulica śródmiejska już niedługo wyzwoli się spod domeny samochodów, utraci swoją funkcję handlową i komunikacyjną, by przekształcić się w nadzorowaną elektronicznie, gwarną, acz bezpieczną scenę rozrywki i spotkań ludzi z kulturą i sztuką – zarówno tą wysoką jak i tą „uliczną”, w przestrzeń odpoczynku i relaksu dla formującej się klasy metropolitalnej, elity mieszkańców ponowoczesnych miast.

²¹ M. Castells, *Spółczesność sieci*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 381–428.

Bibliografia

- Banksy, *Wall and Peace*, Century, London 2006.
- Bauman Z., *Płynne czasy. Życie w epoce niepewności*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2007.
- Bauman Z., *Płynny lęk*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008.
- Benjamin W., *Pasaże*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
- Castells M., *Spółeczeństwo sieci*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Coaffee J., *Recasting the „Ring of Steel”: Designing Out Terrorism in the City of London*, [w:] *Cities, War and Terrorism*, red. S. Graham, Blackwell Publishing, Malden 2006.
- Gzell S., *Ulica w mieście jako przestrzeń publiczna – w teorii urbanistyki i praktyce projektowej w XX w.*, [w:] *Człowiek – Miasto – Region. Związki i interakcje*, red. G. Gorzelak, M.S. Szczepański, W. Ślęzak-Tazbir, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2009, s. 114.
- Drozdowski R., *Re-formatowanie przestrzeni miejskiej. Od cichej rewolucji vlepki do cichej kontrrewolucji graffiti i na odwrót*, [w:] *Wizualność miasta. Wytwarzanie miejskiej ikono sfery*, red. M. Krajewski, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.
- Florida R., *Narodziny klasy kreatywnej oraz jej wpływ na przeobrażenia w charakterze pracy, wypoczynku, społeczeństwa i życia codziennego*, tłum. T. Krzyżanowski, M. Penkala, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010.
- Jacobs J., *The Death and Life of Great American Cities*, Random House, New York 1993.
- Norberg-Shultz Ch., *Znaczenie w architekturze Zachodu*, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1999.
- Reymont W., *Ziemia obiecana*, t. 1, Wydawnictwo Masterlab, 2013.
- Rewers E., *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.
- Rutkowski K., *Paryskie pejzaże*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2008.
- Salvatori R., *Pejzaże miasta*, Zeszyty Literackie, Warszawa 2006.
- Siergiej P., *Wielki Brat na Manhattanie*, „Gazeta Wyborcza”, 6.01.2010.
- Szymborski K., *Kamera nabiera rozumu*, „Polityka”, 21.07.2007.

Streszczenie

Ulica zawsze była podstawowym elementem krystalizującym plan miasta. Początkowo była szlakiem komunikacyjnym, później promenadą, a potem arterią opanowaną przez samochody. Zjawiska upowszechnienia motoryzacji

i w konsekwencji rozwoju przedmieść, charakterystyczne dla XX w., doprowadziły do wyludnienia centrów miast i do kryzysu ulicy. W mieście pojawili się obcy, a ulica stała się miejscem niebezpiecznym. Dla obrony przed nimi zaczęto tworzyć strzeżone osiedla i telewizyjne systemy nadzoru. Wydarzenia 11 września 2001 r. pogłębiły zjawisko fortyfikacji i militaryzacji przestrzeni publicznej. Równocześnie obserwujemy na świecie proces gwałtownej urbanizacji, liczba mieszkańców miast przekroczyła niedawno połowę całej światowej populacji. Miasta rozwijają się w skali globalnej, konstruując sieci spajających je powiązań i w skali lokalnej, podnosząc swoją atrakcyjność i wzmacniając tożsamość, rozwijając i uatrakcyjniając otwarte przestrzenie publiczne i zamieniając tereny poprzemysłowe na parki. Obecnie obserwujemy proces „odzyskiwania” przestrzeni śródmiejskiej ulicy przez mieszkańców miasta. Autor stawia tezę, że w przyszłości wielkomiejska ulica zatraci swoje dotychczasowe handlowe i komunikacyjne funkcje i stanie się salonem klasy metropolitalnej, która szukać tam będzie rozrywki i kontaktu z żywą kulturą i sztuką.

Słowa kluczowe: fortyfikacje, przestrzeń publiczna, sztuka ulicy

Streets and walls. Evolution of street's role and significance in structure of city Abstract

The street is inextricably tied with the existence of the city. Streets have always been an important element shaping urban plans. Initially, they were thoroughfares, then promenades and finally they became motorways, seized by the traffic. The XX century trends of motorization and suburbanization led to the crisis of the street. The street became a desolated, often dangerous place and the deserted downtown was invaded by „the others”. To protect against them a defensive system evolved, including fenced communities, fortification of the buildings and state of the art surveillance systems were introduced. The tragic events of 9/11 led to tightening of security in global cities. Simultaneously cities worldwide are developing rapidly – the urban population already exceeded 50% of the whole number of people living on our planet. Large cities are creating networks of connections which bond them together, and at the same time, in order to amplify their identity and attractiveness, they are enlarging public spaces and regaining main streets for pedestrians again. The Author proposes a thesis, that the future street may lose its transportation and commercial attributes and become a saloon of the emerging creative metropolitan class, who will seek there a place of recreation and access to living art and culture.

Key words: fortifications, public space, street art

Małgorzata Kaczmarska

dr hab., Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Graffiti kontra murale. Intencje twórcy a recepcja społeczna sztuki ulicy

Próba współtworzenia przestrzeni publicznej to bardzo ciekawy proces, właściwie demokratyczny, mówiący wiele na temat tego, jak przestrzeń publiczna funkcjonuje i żyje.

Carina Plath¹

We współczesnej przestrzeni miasta można się spotkać z licznymi efektami działań o charakterze artystycznym. Za sztukę ulicy – street art – w najszerszej definicji uważa się wielość form zagospodarowania przestrzeni publicznej, od sztuki przez aktywizm, design, aż po reklamę². Zatem część z tych działań ma przyzwolenie władz, a część nie jest oficjalnie akceptowana. Niemniej jednak, ze względu na powszechnie dostępną lokalizację, zawsze są one poddane ocenie przechodniów i mogą mieć olbrzymi wpływ na przypadkowego, masowego odbiorcę.

¹ Carina Plath (historyk sztuki, dyrektor Westfälischer Kunstverein i współkuratorka Skulptur Projekte Münster 2007) w rozmowie z Olgą Miłogrodzką [w:] *Gra sił i znaczeń*, „Arteon” 2007, nr 11.

² Za: Dwaesha [w:] *Artyści zewnętrzni. Out of Sth*, BWA Wrocław Galeria Awangarda, Wrocław 2008.

O jego uwagę toczy się nieformalna, ale wyrazista walka. Legalnymi jej uczestnikami są agencje reklamowe działające w imieniu koncernów oraz „ludzie o zacięciu posłanniczo-patriotycznym, proponujący dostojne pomniki gdzie się da, urzędnicy kierujący się wizją porządku doskonałego, którzy wiedzą najlepiej co jest dobre dla obywateli i nie dopuszczają, aby nieodpowiedzialnymi działaniami w przestrzeni miasta obywatele sami sobie nie robili krzywdy”³. Sporadycznie, pojawia się także tzw. sztuka billboardowa⁴. Czasami dopuszcza się też czasowe działania uznanych artystów oraz festiwale sztuki, gdzie młodszy czy mniej znani artyści mają szanse na podporządkowane prawu działania w sferze publicznej. Partyzanckimi uczestnikami walki o przestrzeń ulicy są m.in. graficy, wlepkarze, aktywiści *culture jamming*, szczególnie ruch *subvertising*⁵ czy aktywiści działań nazywanych postwandalizmem⁶. Warto nadmienić, że w przestrzeni ulicy pojawiają się jeszcze inne głosy, tych zwykłych, normalnych, acz przeciętnych obywateli, afirmujących całkiem na serio wysmiane przez estetów kraśna, wielokolorowe światelka czy sztuczne drzewka, których owoce-lampki zmieniają kolor co kilkanaście sekund⁷.

W obszarze legalnych działań w przestrzeni miejskiej twórczość niektórych artystów można uznać za istotną nie tylko za względu na ich mocną pozycję w świecie sztuki, ale także ze względu na to, że ich odważna konfrontacja z masowym odbiorcą dotyczy trudnych tema-

³ P. Jarodzki, *O ulicznej wojnie*, [w:] *Artyści zewnętrzni...*, op. cit.

⁴ „Prezentowanie sztuki na billboardach lub tworzenie sztuki billboardów. [...] Artyści używają wielkoformatowych tablic reklamowych – symboli kultury konsumpcyjnej, po to aby zwrócić uwagę na to co zostało przez nią wyparte, używają języka reklamy, by powiedzieć o tym, o czym przy jego pomocy się nie mówi”, M. Krajewski, *Poprawione reklamy, sztuka na billboardach, sztuka billboardów* [w:] *Sztuka w mieście. Zewnętrzna Galeria AMS 1998–2002*, AMS SA, 2003.

⁵ *Culture jamming* (polskie odpowiedniki to „zagłuszanie fal kultury” lub „zagłuszanie kultury”) – indywidualistyczna postawa odwrotu od wszelkich form mentalności stadnej, łącznie z wszelkimi ruchami kulturowymi, politycznymi czy społecznymi. Należy tu także ruch artystyczny, forma działalności publicznej, będącej w opozycji do komercjalizmu oraz wszelkiej idei kreowania kultury korporacyjnej. *Culture jamming* czasem wymaga transformacji massmediów, aby ich własnymi środkami komunikacji w ironiczny bądź satyryczny sposób skomentować sposób ich działania. To działanie definiowane jest jako *subvertising*; za: http://pl.wikipedia.org/wiki/Culture_jamming; <http://en.wikipedia.org/wiki/Subvertising>.

⁶ „W niekulturalnych gestach agresji wobec przestrzeni miejskiej dostrzegamy przejawy emocjonalnej kontestacji nieadekwatnych dziś norm estetycznych. Można by powiedzieć, że postwandalizm, to wandalizm uliczny w służbie wandalizmu kulturowego”. *Wypowiedź kolektywu wlepvnet w „Postwandalizm”, „Notes”, nr 60.*

⁷ Podany przykład to istniejąca dekoracja głównego deptaku w Nowym Sączu.

tów społecznych. Przykładem takiej twórczości są instalacje Jenny Holzer i projekcje Krzysztofa Wodiczki. Oboje debiutowali w latach 70. XX w. Jenny Holzer wykorzystuje słowo – jego znaczenie i jako znak. W pracach często odnosi się do kwestii politycznych, kondycji współczesnego człowieka, szczególnie sytuacji kobiet, seksu i przemocy. Natomiast Krzysztof Wodiczko swoją twórczością zwraca uwagę na sytuację ludzi „innych”, „obcych” w społeczeństwie – imigrantów, obcokrajowców, chorych, wykorzystywanych, maltretowanych, żyjących w traumie. Taka tematyka jest ambitnym zadaniem artystycznym, tym trudniejszym, jeżeli chce się nią zainteresować przypadkowego widza i skłonić go, w momencie całkowicie dla niego niespodziewanym, do poświęcenia czasu na zrozumienie problemu.

Jenny Holzer debiutowała, podobnie jak obecni partyzanci sztuki ulicy, plakatami i wlepkami – rozpowszechniała je w Nowym Jorku, przyklejała na ścianach, parkomatach, kabinach telefonicznych. Produkowała także koszulki z prowokacyjnymi nadrukami. Były to aforyzmy wydrukowane dużymi literami, a także zdania wyjęte z kontekstu, ale właśnie w takiej formie skłaniające do refleksji. Po kilku latach zaprezentowała je legalnie na panelach elektronicznych umieszczonych w centrum Nowego Jorku, na Times Square, a potem w innych miastach. Następna seria plakatów, z lat 1979–1982, „Inflammatory Essays”, zawierała krótkie teksty inspirowane twórczością literacką filozofów oraz teksty różnych polityków: Hitlera, Lenina, Mao, Trockiego. W późniejszej twórczości zajmowała się też krytyką polityki Georga Busha i wojny w Iraku (Bregenz, 2004). Od 1993 r. prezentuje projekt „Lustmord”, początkowo wymyślony jako dodatek do gazety, w 1994 r. pokazywany jako instalacja ksenonowa w Bergen, potem w innych miastach. W tym projekcie skupia się na problemie gwałtu i zbrodni na tle seksualnym. Wyświetla krótkie, pełne agresji zdania wypowiedziane w kontekście przestępstwa przez przestępców, świadków i ofiary. Teksty wyświetlane za pomocą paneli elektrycznych, a tym bardziej za pomocą silnego światła laserowego bądź ksenonowego na budynkach i pomnikach, robią duże wrażenie estetyczne, a równocześnie zawierają bardzo bezpośredni przekaz znaczenia. Przechodząc obok nie można nie zauważyć takiej instalacji, niełatwo też od niej się oderwać, bo przyciąga pięknem wyświetlanych znaków. Słowa lub zdania są często w instalacjach Holzer w ciągłym ruchu, zmiennym i dynamicznym, zmienia się też kierunek wyświetlania i jego prędkość, grubość



Graffiti na murach stoczni gdańskiej, 2009 r., fot. M. Kaczmarska.



Mural w centrum Gdańska, 2009 r., fot. M. Kaczmarska.



Mural w centrum Gdańska, 2009 r., fot. M. Kaczmarska.



Murale poza centrum Gdańska – węzeł komunikacyjny Kliniczna, 2009 r., fot. M. Kaczmarska.

liter, sposób ich ustawienia i odstępy między nimi. Taka prezentacja, przygotowana niezwykle starannie w warstwie estetycznej, jest przede wszystkim bardzo dobrą ekspozycją poruszanego problemu. Odbiorcą jest tu przypadkowy przechodzień, któremu w obliczu tego typu taktyki przekazywania informacji, trudno jest przejść obojętnie.

Różnorodna formalnie twórczość Krzysztofa Wodiczki zwykle porusza temat „innego”. Wydaje się, że realizacje artysty o największej sile oddziaływania, to projekcje w przestrzeni publicznej. Na wybranym – w kontekście tematyki projektu – budynku (sąd, muzeum, ambasada) lub pomniku miejskim (ofiar, bohaterów) wyświetla filmową relację osób, których poruszany problem dotyczy. Osoby te nazwa współartystami. Zwykle wyświetla ich twarze (nieco zniekształcone dla zachowania anonimowości) bądź dłonie, a głos rozchodzi się z głośników. W pierwszych projektach zwierzenia współartystów były nagrywane przed projekcjami, ale potem udało się Wodiczce przeprowadzić rozmowy „na żywo”, w czasie akcji artystycznej, co publiczności umożliwiało spontaniczną reakcję, gdy osoby o podobnych przeżyciach włączyły się do rozmowy i były wówczas filmowane.

W St. Louise ludzie mówili do budynku, budynek odpowiadał, budynek widział. Było tam całe studio, monitory, by można było rozmawiać przez budynek. To było ciekawe, ponieważ ta projekcja została całkowicie przechwycona przez współartystów i rozmówców mówiących do budynku. Przechwycona projekcja stała się spektaklem zgody i sprawiedliwości. [...] Ja oczywiście sprowokowałem to, aby ci współartyści mówili, ale nie przewidziałem, w jakim kierunku sytuacja się rozwinie. To się jakoś naturalnie przeistoczyło⁸.

Z relacja artysty wynika, że przypadkowa, masowa publiczność bardzo mocno zaangażowała się w akcję artystyczną. Stawiany problem jest zawsze lokalny, rozpoznawany przez artystę w pracach przygotowawczych. W St. Luise była to ogromna przestępczość, w tym liczne morderstwa. W związku z tym podczas projekcji poruszano m.in. kwestię współżycia bliskich ofiary z mordercami, którzy wyszli z więzień lub z tymi, o których wiadomo, że zamordowali. Środki artystyczne zastosowane przez artystę umożliwiły w tym przypadku niezwykle istotny i trudny dialog społeczny. Z doświadczenia artysty wynika, że

⁸ Agonizm w pamięci. Z Krzysztofem Wodicką rozmawiają Sabina Czajkowska i Piotr Bernatowicz, „Arteon” 2007, nr 12.

„czasowe działania kulturowe tworzą swoją tymczasową sferę publiczną, która ma wielki wpływ na miasto”⁹.

W kontekście postawy Krzysztofa Wodiczki, który w swojej strategii artystycznej kładzie nacisk na współpracę z ludźmi (do tego stopnia, że właściwie można już o nim powiedzieć, iż tworzy w obrębie *new genre public art*), warto pokazać zupełnie inną drogę twórczą – artysty, który do swoich realizacji zatrudnia setki ludzi, ale najważniejsze są dla niego niezależność artystyczna, oddzielenie i samotność twórcza. Taka jest postawa Christo. Twierdzi on, że praca artystyczna jest irracjonalna i możliwe, że nieodpowiedzialna, że nikt jej nie potrzebuje, a dzieło jest wielkim indywidualnym gestem, który jest całkowicie jego decyzją. Uważa też, że artysta może zrobić wszystko, cokolwiek zechce.¹⁰ Kategoryczna postawa Christo jest jeszcze bardziej interesująca w kontekście zainteresowania publiczności, jakim cieszą się jego¹¹ prace. Niewątpliwie niezwykła forma i rozmach tych realizacji najbardziej przyczyniają się do ich olbrzymiej popularności, Jean Claude deklaruje przy tym, że jedynym celem Christo jest tworzenie sztuki oraz że ich prace nie zawierają żadnego przesłania.¹² Na początku kariery artysty powstała jednak instalacja o wyrazistym, choć może nie do końca planowanym kontekście politycznym, w pewnym sensie typowa dla obecnego street artu, bo nielegalna i efemeryczna. Była to ściana o wysokości 4,3 m, wykonana z baryłek po oleju, która na 8 godzin zablokowała Rue Visconti w Paryżu. „Żelazna kurtyna” została zbudowana w czerwcu 1962 r., kiedy trwały w Paryżu protesty przeciw wojnie w Algierii, a polityczna symbolika muru była tym wymowniejsza, że rok wcześniej powstał mur berliński. Jedną z najsłynniejszych realizacji artysty jest opakowanie Reichstagu w 1995 r. Starania trwały 24 lata, a instalacja była prezentowana przez dwa tygodnie. Ta praca nie była już traktowana w kategoriach politycznych, działała jak magnes przede wszystkim aspektem wizualnym. Oceniając zainteresowanie publiczno-

⁹ *Ibidem*. Projekcje Wodiczki podobne jak w St. Louise (2004) miały miejsce m. in. w Bostonie (1998), Hiroszimie (1999), Tijuanie (2001).

¹⁰ Wypowiedź Christo dla *Flash Art* [za:] S. Gablik, *Connective Aesthetics: Art After Individualism*, [w:] *Mapping the terrain. New Genre Public Art*, red. S. Lacy, Bay Press, Washington 1996.

¹¹ Wydaje się, że Christo mówił w imieniu własnym oraz swojej towarzyszkii życia Jeanne-Claude, gdyż zawsze wspólnie pracowali nad wszystkimi jego realizacjami.

¹² *Our art has absolutely no purpose, except to be a work of art. We do not give messages.* Wypowiedź Jeanne-Claude w: *Jeanne-Claude*, „The Telegraph”, 20.11.2009, <http://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/culture-obituaries/art-obituaries/6614804/Jeanne-Claude.html>.



Instalacja OttmaraHörlla „Dama z gronostajem”, Kraków, 2009 r., fot. M. Kaczmarzka.



Instalacja OttmaraHörlla „Dama z gronostajem”, Kraków, 2009 r., fot. M. Kaczmarzka.



Instalacja Mirosława Bałki „Auschwitzieliczka” powstała z okazji festiwalu „Art Boom”, Kraków, od 2009 r., fot. M. Kaczmarska.



Instalacja Kerima Seilera „Hypnos (Situationist Space Program)”, powstała z okazji festiwalu „Art Boom”, Kraków, 2010 r., fot. M. Kaczmarska.



Instalacja Raumlaborberlin „LEM Monument” powstała z okazji festiwalu „Art Boom”, Kraków, 2010 r., fot. M. Kaczmarska.

ści w stosunku do pozostałych instalacji artysty, można stwierdzić, że z każdą nową, wielkoskalową realizacją, bez względu na jej lokalizację, rosła liczba widzów, często takich, którzy przemierzali setki, a nawet tysiące km, aby ją obejrzeć i doświadczyć wrażeń czysto estetycznych.

Coraz częściej zdarza się podróŜowanie wiernych fanów z powodów artystycznych, co mogłoby budzić tylko pozytywne opinie o współczesnym społeczeństwie. Bywa jednak, że prowokuje głównie skandal. Tak zwykle jest w przypadku działalności Spencera Tunicka, który zajmuje się tworzeniem w przestrzeniach miejskich efemerycznych instalacji, które następnie fotografuje. Instalacje składają się z ludzi, którzy wyrazili zgodę, aby fotografować ich ciała niczym nie zakryte. Chętni rejestrują się poprzez stronę internetową artysty i udają się na własny koszt tam, gdzie planowana jest kolejna instalacja. Przez kilka trwa sesja zdjęciowa, podczas której, zgodnie z założeniem artysty, uczestnicy tworzą nagi tłum, w którym płeć zwykle nie gra roli, a kolor skóry ma znaczenie estetyczne – gdy artysta próbuje zbudować określoną plamę barwną. Następnie wszyscy się rozchodzą. W podziękowaniu od artysty dostają po jakimś czasie dwie lub trzy odbitki fotograficzne z wydarzenia, w którym uczestniczyli. Zamiarem Tunicka jest stworzenie – z połączenia sztucznego pejzaŜu i natury – nowej wartości w taki sposób, aby nagie ciało w kontekście budynku zmieniło znaczenie architektury.¹³ Mimo czysto artystycznych celów, jakie stawia sobie artysta, jego praca ma często znaczący wpływ na dyskurs społeczny. Świadek wydarzeń z 2002 r. w stolicy Chile wspomina:

Najwcześniej wstali ewangelicy. Od piątej rano, w niedzielę 30 czerwca, zaczęli gromadzić się w okolicy Muzeum Sztuk Pięknych, by protestować przeciwko zbiorowej fotografii tysięcy rozebranych do naga mieszkańców Santiago. [...] Największym zaskoczeniem okazała się olbrzymia frekwencja. W ten mroźny, zimowy dzień, bez żadnego wynagrodzenia ani gratyfikacji przyszło rozebrać się 4000 osób [...] Wszyscy mieli wrażenie, że uczestniczą w czymś niezwykłym¹⁴.

Krótkotrwałe działanie artystyczne okazało się przełomowe dla całego społeczeństwa. „Eksperci są zgodni, że ten kraj już nigdy nie będzie taki jak dotychczas. Było to prawdziwe zbiorowe święto, katharsis. Ludzie pokazali coś więcej niż swoje nagie ciała”¹⁵. Tunick zrealizował

¹³ Wypowiedź artysty za: J. Berlanga, *Spencer Tunick „Intento no transmitir lo político”*, „La Tempestad” nr 54.

¹⁴ D. Passent, *Choroba dyplomatyczna*, Wyd. Iskry, Warszawa 2002.

¹⁵ Wypowiedź socjologa José Olvarría za: D. Passent, *op. cit.*

już sporo podobnych akcji w różnych miastach na całym świecie. Z frekwencją raczej nie ma problemów, choć liczba uczestników waha się od kilkuset do kilku tysięcy osób, zależnie od miejsca. Próba organizacji podobnej akcji w Polsce spotkała się z wystarczającymi protestami, aby ten pomysł na razie odsunąć. Dotychczas największa instalacja powstała 6 maja 2007 r. na głównym placu stolicy Meksyku. Uczestniczyło w niej 18 tysięcy osób. Liczba uczestników jest imponująca, jeśli wziąć pod uwagę konserwatyzm katolickiego społeczeństwa meksykańskiego oraz wciąż słabe wykształcenie większości mieszkańców. Wydaje się, że i tutaj mamy do czynienia z efektem „po Tunicku”. Kilka miesięcy po akcji artysty zdesperowani rolnicy jednego z biedniejszych rejonów Meksyku urządzili protest społeczny w stolicy. Zdecydowali się protestować nago, aby zwrócić uwagę mediów i polityków na swoją tragiczną sytuację.

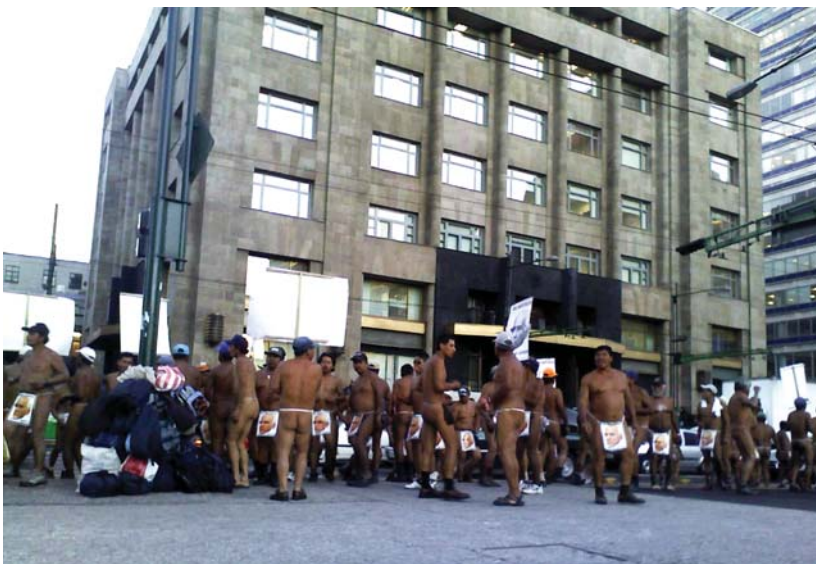
Działania partyzanckie w przestrzeni publicznej są codziennym doświadczeniem – jako odbiorcy – każdego mieszkańca miasta. Część z nich można łatwo zapisać pod hasłem wandalizm, ale część budzi ciekawość, a nierzadko szeroki odbiór społeczny. Wydaje się, że w dużej gamie propozycji partyzanckiej aktywności słabym punktem bywa najczęściej ich poziom artystyczny, co dotyczy zazwyczaj najbardziej zauważalnego graffiti.¹⁶ Z jednej strony jest to kwestia innej estetyki. Z drugiej zaś ściany miast pełne są graffiti, których podstawowym zadaniem jest znaczenie terytorium – komunikat skierowany jest nie do przechodnia, ale do konkurencji, rywala. Ten swoisty podpis jest zatem mało czytelny dla niewtajemniczonych, operuje też zwykle hermetycznym „pismem”, czyli śladem, znakiem.¹⁷ Z takiej tradycji wywodzi się artysta znany powszechnie jako Banksy. Swoją twórczością udowodnił on jednak, że graffiti może być sztuką, będąc równocześnie ostrym komentarzem rzeczywistości, czytelnym dla przeciętnego odbiorcy. Taka droga zjednała mu licznych fanów i międzynarodową sławę. Artysta wciąż pozostaje anonimowy. Jedną z jego najbardziej głośnych realizacji było zupełnie nielegalne umieszczenie graffiti na murze pomiędzy Izraelem

¹⁶ Graffiti – napisy lub symbole zamieszczane na ścianach i murach, zazwyczaj w sposób nielegalny, za: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Graffiti>.

¹⁷ Początki graffiti w dzisiejszym tego słowa znaczeniu sięgają przełomu lat 60. i 70. XX wieku, kiedy to popularne stały się tzw. tagi (od angielskiego słowa oznaczającego metka), wykonane flamastrem lub farbą stylizowane podpisy graffitiarzy i członków subkultur, którzy w ten sposób znakują teren. Tagi występuje nie tylko jako samodzielny podpis, ale również jako znak rozpoznawczy pod pracą (graffiti) lub jako samodzielna forma twórczości: często tylko artysta wykonujący dany tag jest w stanie go odczytać, za: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Graffiti>; http://pl.wikipedia.org/wiki/Tag_%28graffiti%29.



Protest rolników meksykańskich w centrum miasta Meksyk, 2007 r., fot. M. Kaczmarzka.



Protest rolników meksykańskich w centrum miasta Meksyk, 2007 r., fot. M. Kaczmarzka.

a Palestyną – od strony Palestyny. Prace przedstawiały dzieci w czasie prób przebicia się przez mur (drabinki, baloniki unoszące postać) lub sielskie obrazki jako widoki za murem. Z relacji Banksy'ego wynika, że przechodnie nie byli zachwyceni tym, co wykonał na murze, gdyż w ich opinii artysta go upiększał, czyli jakoś oswajał, a oni muru nienawidzą i nie chcą go ani ładniejszego, ani brzydszego – nie chcą go w ogóle. Partyzanckie graffiti Banksy'ego miało nie tylko mocny, emocjonalny odbiór lokalny, ale także silny wydźwięk międzynarodowy, głównie dzięki ulicznemu rodowodowi dzieła, wyrazistej puencie problemu, choć nie bez znaczenia był tu również jego wysoki poziom artystyczny.

Wielu partyzantów sztuki ulicy można nazwać miejskimi artystami interwencyjnymi¹⁸, dlatego, że spontanicznie i trafnie komentują bieżące problemy lokalne lub dlatego, że dokonują precyzyjnych ingerencji w zastany porządek estetyczny, czyniąc dyskretnie i niemal niezauważalne przesunięcia w obrębie miejskiej ikonosfery¹⁹. Ma to zdecydowanie mniej spektakularny charakter, ale też jest silnym nurtem sztuki ulicy, określanym nawet przez niektórych jako jądro street artu²⁰.

W Polsce w przestrzeni ulicy również mamy do czynienia z coraz większą artystyczną aktywnością. Wystarczy wspomnieć odbywający się obecnie po raz drugi w Krakowie międzynarodowy festiwal street artu „Art Boom” czy międzynarodowy festiwal poświęcony głównie graffiti i muralom „Artyści Zewnętrzni. Out of Sth” (we Wrocławiu od 2008 r.), oba organizowane z udziałem słynnych twórców polskich²¹ i zagranicznych²². Sztuka w przestrzeni publicznej bywa też formą uświetnienia wydarzeń lokalnych. Taki charakter miał pokaz „Dama z gronostajem” Ottmara Hörla. Artysta z Norymbergi zmultiplikował gronostaja ze słynnego obrazu i w formie niewielkich, identycznych rzeźb w kolorze czarnym, białym i złotym umieścił na placu Marii Magdaleny w Krakowie, z okazji 30-lecia partnerstwa miast. Poza cie-

¹⁸ Za: Truth [w:] *Artyści zewnętrzni...*, op. cit.

¹⁹ „Jednak street art to nie tylko murale [składa się on] z całej gamy oryginalnych streetartowych rozwiązań: precyzyjnych ingerencji w zastany porządek estetyczny, dyskretnych, niemal niezauważalnych przesunięć w obrębie miejskiej ikonosfery, gier z konceptualnym rodowodem rozgrywanych na planszy-siatce ulic, w końcu czysto formalistycznych realizacji, choć niekoniecznie w formie muralu, plakatu, szablonu czy naklejki”. J. Banasiak, *Rewolucjonści są zmęczeni. Wybór tekstów 2006–2008*, Otwarta Pracownia, Kraków, 2008.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Na przykład Mirosław Bałka, *AUSCHWITZWIELICZKA*, obiekt, Art Boom, Kraków 2009. Praca tymczasowa zamieniona na stały obiekt w przestrzeni miejskiej.

²² Na przykład Pipilotti Rist, *Open my glad*, projekcja, Art Boom, Kraków 2008.

kawym efektem wizualnym takie realizacje mają też wartość edukacyjną, oswajając publiczność ze sztuką współczesną²³.

Polskim centrum graffiti i murali²⁴ stał się Gdańsk. Na bazie początkowo partyzanckiej aktywności powstały na ścianach, murach i węzłach komunikacyjnych liczne prace, których różnorodność może tworzyć swoistą encyklopedię tego medium ekspresji artystycznej. W przypadku Gdańska realizacje, które można by było nazwać wandalizmem, wraz z pracami powstałymi legalnie, tworzą spójną całość. Ogromna liczba graffiti i murali zarówno w centrum, jak i poza nim sprawia, że niemal każdy człowiek przebywający w tym mieście jest ich odbiorcą. Wydaje się, że poprzez taką liczbę tworzą one także jednorodny stylistycznie tłaż miasta i dlatego zwykle budzą raczej zaciekawienie niż odrzucenie. Jest wśród nich oczywiście bardzo dużo tagów,²⁵ następnie trochę realizacji o czysto estetycznych ambicjach, ale przede wszystkim są to prace komentujące rzeczywistość. W pobliżu centrum i na murach stoczni wykonano także murale o tematyce historycznej – ukazujące powstanie Solidarności, obrady Okrągłego Stołu czy refleksje stocznio-wca.

Tytułowa opozycja graffiti i murali była dla powyższych refleksji metaforą przewodnią w rozważaniach o efektach nielegalnych realizacji artystycznych w przestrzeni miejskiej i wpływie oficjalnej sztuki ulicy w kontekście ich recepcji społecznej. Specyficzną sytuacją tych działań jest to, że trafiają one do bardzo szerokiego i równocześnie przypadkowego kręgu odbiorców. Ich recepcja ma zatem bardzo demokratyczny wydźwięk. Wydaje się, że najważniejsze jest, aby praca była widzialna, wyrazista – to gwarantuje jej naprawdę masową publiczność. Nawet tematyka, która jest trudna, nieatrakcyjna czy wstydliva (Holzer, Wodiczko), może zwrócić uwagę społeczeństwa, jeśli jest odpowiednio przekazana. Trudnością dla twórcy jest natomiast nielegalny status jego działań, ale dobra praca zdobywa zainteresowanie publiczności bez względu na jej legalność (Banksy) czy drażliwy społecznie charakter (Tunick).

²³ Podobny efekt widoczny jest także w przypadku pracy *Pozdrowienia z Alej Jerozolimskich* Joanny Rajkowskiej (Warszawa 2002). Słynna palma na rondzie de Gaulle'a, z entuzjazmem przyjęta przez mieszkańców Warszawy, utrzymuje swe miejsce w stolicy już prawie 8 lat.

²⁴ Mural – dzieło dekoracyjnego malarstwa ściennego, najczęściej monumentalne. Malowidła takie, w zależności od intencji twórcy, mogą mieć na celu impresję odbiorcy lub reklamę jakiegoś produktu. Murale można zdefiniować jako wielkoformatową grafikę na ścianach budynków, za: <http://pl.wikipedia.org/wiki/Mural>.

²⁵ Patrz przypis 17.

Bibliografia

- „Arteon” 2007, nr 11, nr 12; 2008, nr 1.
Artyści Zewnętrzni. Out of Sth, BWA Wrocław Galeria Awangarda, Wrocław 2008.
Banasia J., *Rewolucjoniści są zmęczeni. Wybór tekstów 2006–2008*, Otwarta Pracownia, Kraków 2008.
„La Tempestad”, nr 54
Mapping the terrain. New Genre Public Art, red. S. Lacy, Bay Press, Washington 1996
„Notes”, nr 60.
Passent D., *Choroba dyplomatyczna*, Wyd. Iskry, Warszawa 2002.
Sztuka w mieście. Zewnętrzna Galeria AMS 1998–2002, AMS SA, 2003.

Streszczenie

52

Przeciwstawienie murali i graffiti zostało użyte jako metafora różnorodnej twórczości oficjalnej lub tylko legalnej w stosunku do spontanicznych wypowiedzi o charakterze artystycznym w przestrzeni publicznej. Wypowiedź zmierza do zestawienia różnego kontekstu powstania takich dzieł z ich odbiorem społecznym, w celu zbadania funkcjonowania sztuki w całkowitym oderwaniu od twórcy, który jednak świadomie kierował się do przypadkowego i szerokiego kręgu odbiorców.

Słowa kluczowe: graffiti, street art, mural, projekcja, sztuka efemeryczna, wandalizm, prowokacja

Graphitti versus murale. The creator's intentions and social reception of street art

Abstract

Contrasting murale and graphitti has been used as a metaphor of the variety of official or legal work of art as opposed to spontaneous artistic expression within the public domain. The work aims at contrasting various contexts of emerging of such works of art with its public reception in order to investigate how art functions in complete isolation from the creator who still consciously addressed a wide variety of random recipients.

Key words: graffiti, street art, projection, ephemeral art, vandalism, provocation

Piotr Kletowski

dr hab., Uniwersytet Jagielloński

Przestrzeń miasta – przestrzeń tożsamości. Wizerunek miasta i jego mieszkańców w kinie światowym

Powstanie i rozwój kinematografu nierozzerwalnie związany jest z miastem – jego przestrzenią, kształtem, specyficzną kulturą osadzoną na sprzężeniu ludzkich mas i technologii. Pierwsze projekcje filmowe – organizowane od 1891 r. w rozbudowującym się Nowym Yorku przez wynalazcę kinetoskopu Thomasa Alwisa Edisona i w zmieniającym swą aglomeracyjną strukturę Paryżu przez braci Lumière (1895r.), pomysłodawców kinematografu, szybko wpisywały się w przestrzeń rozwijających się aglomeracji miejskich. Wypełniały je nie tylko kolorowymi afiszami przedstawień kinematograficznych, samymi budynkami „elektrycznych teatrów”, ale również zaludniając tłumami ludzi spragnionych kinematograficznej rozrywki, tworząc „żywe kompozycje” wzbogacające wizualną tkankę „asfaltowej dżungli”. Z czasem samo MIASTO stało się swoistym bohaterem filmu, stałym elementem *mise-en-scène* filmowej ikonografii, bez której nie sposób było wyobrazić sobie niektórych gatunków filmowych, takich jak film gangsterski, wyrosły z niego film *noir* czy kino fantastyczno-naukowe opisujące

przyszłość ludzkiego rodzaju. Kino jest sztuką miejską, „miastem się żywi”, miasto wypełnia kadry celuloidowych wizji. Już same tytuły filmów, z miastem w tle (*Nagie miasto*, *Miasto zagubionych dusz*, *Miasto Aniołów*, *Miasto bezprawia*, *Zaginione miasto złota*, *Miasto Boga*, *Miasto grzechu* itd.) wskazują na popularność „miasta” i miejskiej tematyki w kinie światowym.

Można wyróżnić specjalny nurt filmowy, tworzony przez filmowców „miastofilów”, którzy zauroczeni potęgą miasta składali (i wciąż składają) mu kinematograficzny hołd. Myślę tu przede wszystkim o wyrosłych z modernistycznej awangardy lat 20. i 30., zwłaszcza z futuryzmu (sławiącego „3 x M: Miasto, Masę, Maszynę”), twórców dokumentów kreacyjnych, takich jak Walter Ruttmann – reżyser ekspresyjnego *Berlina – symfonii wielkiego miasta* (*Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt*, 1927), do którego zdjęcia nakręcili Karl Freund i Carl Mayer, późniejsi kooperatorzy Fritza Langa reżysera *Metropolis* (1927) czy Dzигэ Wiertowa – reżysera *Człowieka z kamerą* (*Сіэлавіек із кіно-аппаатом*, 1929), będącego manifestem zauroczenia Moskwą. Filmy tych twórców w pełni oddawały modernistyczny zachwyt nad miastem jako środowiskiem całkowicie stworzonym i kontrolowanym przez człowieka, który wreszcie (w mniemaniu awangardowych artystów) nareszcie okiełznał naturę, tworząc jej genialny ekwiwalent. Takiej modernistycznej wizji miasta, lansowanej przez reżyserów dokumentalistów, jako środowiska budowanego i kontrolowanego przez człowieka, uporządkowanego inkubatora rozwijającego się społeczeństwa technicznego, z przejrzystym podziałem organizującym się wokół stworzonej już w starożytności agory towarzyszyły wizje w kinie kreacyjnym. Najznakomitszym przykładem jest rzecz jasna genialny film Fritza Langa *Metropolis*. Geneza jego powstania tkwi w obrazie nocnego Nowego Jorku, jaki zobaczył on z okna hotelowego pokoju podczas swojej amerykańskiej wizyty z okazji premiery *Niebelungów* (*Die Nibelungen*, 1924). Zauroczeni rozświetlonymi drapaczami chmur Lang i jego żona – Thea von Harbou – stwierdzili, że właśnie tak wyglądać będzie świat w przyszłości – skoncentrowany wokół wielkich *magacities* – podzielonych na dwie strefy: podziemną – zasiedlaną przez robotników – i naziemną – zamieszkaną przez sprawujących nadzór i władzę¹.

¹ Wizja ta została po części, zaczerpnięta z jednego z ustępów powieści Herberta George’a Wellsa *Wehikuł czasu*, z 1895 r.; jej bohater – podróżnik w czasie i przestrzeni – dociera do przyszłości, w której świat podzielony jest na dwie strefy: podziemną, zamieszkiwaną

W porywającej wizji Langa, będącej wzorcem dla wszystkich filmów futurystycznych, odnajdziemy stałe elementy fantastycznego kina „miejskiego” – nie tylko strefowość, ale również motyw buntu uciskanych przeciwko uciskającym, motyw „Mesjasza” – jednostki, godzącej zwaśnione strony (Freder, syn władcy miasta Joha Fredersena, zakochany w prawdziwej Marii, przywódczyni robotników; w tej roli Brigitte Helm) czy wreszcie wątek wysoko posuniętej technologii, mogącej konstruować sztuczną inteligencję (cyborg – fałszywa Maria, również Brigitte Helm, stworzony przez demonicznego konstruktora Rotwanga na polecenie władcy miasta). Wszystko to każe myśleć o wizji Langa jako wizji *sensu stricte* futurystycznej, ale w rzeczywistości film Langa, podobnie zresztą jak paradokumentalne wizje Ruttmana i Wiertowa, staje się przede wszystkim wizją miasta **współczesnego** Langowi, paralelnego z wizją świata jego konstruktorów, a więc „ludzi swej epoki”, epoki technicznego rozwoju, wiary w potęgę człowieka ale i, będących tej wiary efektem, zbrodniczych totalitaryzmów, w myśl idei Milana Kundery, głoszącego, że „Obrazy przestrzeni miejskiej służą zatem do uchwycenia pewnych «sytuacji egzystencjalnych»”².

Metropolis Langa z jego gigantycznymi, podziemnymi maszynami, uruchamianymi przez pozbawione twarzy masy robotników i wybijającymi się w niebo wysokościowcami na powierzchni, zasiedlanymi przez władców miasta, to wizja metropolii modernistycznej, uporządkowanej, zgodnej z wytycznymi filozofii kartezjańskiej, kładącej nacisk na prymat rozumu nad emocjami, w myśl projektu podboju, ograniczenia i wykorzystania³.

W urbanistyce i architekturze abstrakcyjna gra brył geometrycznych i światła przywodziła na myśl przestrzeń kartezjańską i doskonałą

przez monstrualnych Morloków, i naziemną, zamieszkiwaną przez elfopodobnych Eloiów. Morlokwie trudzą się całymi dniami w podziemnych faktoriach, by Elojowie mogli żyć bez żadnych trosk. Jednak, gdy zapada noc, Elojowie muszą się ukrywać, ponieważ Morlokwie polują na nich w celach konsumpcyjnych.

² E. Rewers, *Tektonika tożsamości*, [w:] *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 307.

³ To ważne, że Lang był twórcą ekspresjonistycznym, a ekspresjonizm kładł nacisk na uzewnętrznienie tego, co w człowieku wewnętrzne, zakryte. Dlatego przestrzeń w ekspresjonistów spełniała tak istotną rolę – była projekcją ludzkiej, najczęściej szalonej, tożsamości. Najlepiej widać to w sztandarowym dziele ekspresjonizmu *Gabinecie doktora Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919) Roberta Wiene, gdzie pokrzywione dachy domów i groteskowy wygląd bohaterów odpowiada narracyjnej klamrze filmu – spowiedzi człowieka zamkniętego w szpitalu dla obłąkanych. Więcej na ten temat, por. L.H. Eisner, *Ekran demoniczny*, tłum. K. Eberhardt, WAiF, Warszawa 1974.

mechanizm „bez historii”. Puryzm projektowanych przestrzeni, wypełnienie ich obiektami typowymi, kontrasty form geometrycznych i nieregularnych, przestrzeni otwartych i zamkniętych, światła i cienia, odebranie ruchu pieszego od kołowego od budynków, od gruntu prowadzić powinno, w zamierzeniu twórców tego miejskiego tekstu, do połączenia „pięknej prostoty” z szybkością. W centrach miast zamiast katedry i ratusza pojawiły się wieżowce ze szkła i stali. Realizacja modernistycznych utopii powołała do życia przede wszystkim miasto interesów, miasto szybkości, miasto sukcesu, miasto klasy średniej produkujące na swoich obrzeżach dystopijny, urbanistyczny komentarz miasta – faveli (Brasilia), slumsów (miasta amerykańskie), blokowisk (miasta europejskie), zamieszkanym przez biednych, samotnych, odrzuconych z powodów klasowych, rasowych, etnicznych czy jakichkolwiek innych.

Był to okres, kiedy metaforę organiczną wyparła znana przynajmniej od XVII w, lecz do tej pory mająca drugorzędne znaczenie metafora mechaniczna. Miasto, pod wpływem Le Corbusiera, jego uczniów i naśladowców, pod patronatem autorów Karty Ateńskiej uchwalonej w 1933 r., zaczęto przekształcać w „machina a vivre”, co lepiej niż ktokolwiek wcześniej czy później pokazał Fritz Lang w *Metropolis*⁴. Nawet jeśli zagości tam chaos spowodowany przez bunt cyborga wymykającego się kontroli swego twórcy, powróci ład i wprowadzona „przez serce” harmonia między „rozumem, który kieruje, a rękami, które pracują”. Konflikt wypełniający kadry filmu Langa nie jest też przecież wizją burzliwych stosunków społecznych w przyszłości: walka między robotnikami zrzeszonymi w komunistycznych bojówkach „Ruchu Spartakusa” a brunatnymi koszulami NSDAP, popieranej przez wielki kapitał, stawał się źródłem inspiracji dla modernistycznej, dystopijnej filmowej wizji, która jest ciekawa, gdyż w sposób niemalże ilustracyjny pokazuje to, co staje się podstawowymi wytycznymi miasta *moderne*: **nowoczesność przy zupełnej ignorancji tego, co historyczne**. W futurystycznej (współczesnej) przestrzeni *Metropolis* ostały się tylko dwie budowle, przypominające przeszłość – ponura chata, czyli laboratorium Rotwanga w centrum city i gotycka katedra, po której schodach w finale filmu ścigać się będą antagoniści. Wszystko jest tu nowe, technologicznie doskonałe, podległe kontroli, niemalże totalitarne. Ale doskonałość filmu Langa polega również na tym, że odtworzając obrazy miasta modernistycznego, zakorzenia je w kulturo-

⁴ E. Rewers, *Działanie wyprzedza wyobraźnię*, [w:] *Post-polis. Wstęp...*, op. cit., s. 266.

wych archetypach, opisywanych w Biblii. W wizji Fredera podziemne, fabryczne przestrzenie *Metropolis* nasuwają skojarzenia ze świątynią Molocha, pochłaniającego ludzkie ofiary, a całe miasto (i to podziemne, i to naziemne) w opowieści Marii przyrównane zostaje do wieży Babel, stanowiącej symbol ludzkiej pychy zniszczonej przez Boga. Lang nie budują więc tylko „miastofilicznej” wizji miasta (jak Ruttmann czy Wiertow), ale ukazuje również jego ciemną, destruktywną stronę – spełnienie mrocznego archetypu wybudowanego na ludzkim cierpieniu. Miasto jest więc u Langa zarówno modernistyczną „ziemią obiecaną”, jak i przekleństwem dla zamieszkujących ją ludzi.

Ta dwoistość wizji twórcy *Metropolis* będzie cechowała inne filmowe dystopie, wyrosłe z ducha modernistycznej filozofii i estetyki. W *Alphaville* (1965) J.-L. Godarda nieco tylko „podrasowany” zdjęciowo współczesny Paryż udawać będzie gigantyczne miasto przyszłości, rządzone przez bezduszny, mechaniczny mózg (mówiący nieludzkim głosem człowieka pozbawionego krtani). Alphaville, podobnie jak *Metropolis*, jest miejscem uporządkowanym, rządzonym przez rozum *par excellence*, ale – co okazuje się w toku fabuły filmu – ignorujący potrzeby zamieszkujących je ludzi. W idei porządkowania, katalogowania, strukturalizowania ginie człowiek, zredukowany do rangi trybiku. *Alphaville* będzie pierwszym zrealizowanym po II wojnie światowej filmem dystopijnym, obnażającym, w jakimś sensie, racjonalny projekt modernistycznej filozofii i sztuki, zawierającej prymatowi rozumu, kładącej nacisk na wiarę w nieograniczone możliwości człowieka, zastępującego metafizykę fizyką. Dlatego Alphaville – bardziej niż *Metropolis* – będzie miastem, gdzie pod pozorem porządku kryje się chaos, który stara się opanować człowiek (prywatny detektyw Lemmy Cauchon, w tej roli Eddie Constantine) przebywający w mieście z tajną misją. W innych kontynuujących dystopijną wizję Langa filmach s-f (*10 ofiara*, *La decima vittima*, 1965, reż. Elio Petri; *THX 1138*, 1971, reż. George Lucas; *Zielona pożywka*, *Soylent Green*, 1973, reż. Richard Fleischer; *Ucieczka Logana*, *Logan's Run*, 1976, reż. Michael Anderson), zrealizowanych po wojnie, modernistyczne, uporządkowane miasto-maszyna, będące paralelą „uporządkowanej” tożsamości człowieka współczesnego, ukrywa katastrofę, destabilizację, wątpliwość, brak wiary w niewzruszalną pozycję intelektu porządkującego świat.

Zamiast doskonale pracującego mechanizmu, maszyny a «a vivre» i egalitarnego społeczeństwa pojawiło się zatłoczone, wypelnione samochodami

i nieznosnym hałasem klaustrofobiczne miasto, podkreślające stare podziały społeczne i produkujące nowe. Metafora maszyny okazała się chybiona w odniesieniu do przestrzeni miejskiej, a rolę, jaką odegrał tu Le Corbusier, Hall komentuje przypominając o związku *machine a vivre* ze szwajcarskim etosem mechanizmu zegarka oraz pochodzeniem Le Corbusiera z rodziny zegarmistrzów. „Lecz ludzie nie są wychwytyami – pisze Hall – i społeczeństwa nie można sprowadzać do porządku zegarka: ta próba okazała się niefortunna dla ludzkości”. Hall potwierdził tę samą obawę, która pojawiła się w późnych tekstach Heideggera i będzie do dzisiaj podstawowym źródłem, z którego czerpią natchnienie twórcy literackich i filmowych dystopii miejskich: podporządkowanie świata społecznego nowoczesnej technice, wyrażone początkowo w «niewinnej», mechanicznej metaforze miasta i domu, może okazać się punktem wyjścia dla niekontrolowanego rozwoju nowych technologii realnie, nie metaforycznie lub w trybie myślenia utopijno/dystopijnego, zastępujących społeczny ład⁵.

Modernistyczny porządek miasta przyszłości jest porządkiem orwellowskim, służącym do wprowadzania, egzekwowania i wzmacniania władzy. Pojawia się więc, tak charakterystyczny dla kina s-f, motyw ucieczki z miasta. W *Ucieczce Logana* luksusowe miasto, zapewniające wszelkie przyjemności, jest tak naprawdę gigantycznym więzieniem, z którego nie sposób uciec. W *Zielonej pożywce* modernistyczne miasto jest potężną fabryką produkującą tytułową zieloną pożywkę, której surowcem są ciała zabitych lub zmarłych ludzi. W *Ucieczce z Nowego Yorku* (*Escape from New York*, 1981) Johna Carpentera rozkład miasta modernistycznego posunięty jest do maksimum. To już nie zawołowane miejsce odosobnienia, to po prostu zakład penitencjarny, do którego zsyła się skazańców. Stąd już tylko krok do kina, w którym filmowa wizja miasta – współczesnego, utopijnego, postmodernistycznego – stanowi w całej rozciągłości ucieleśnienie „przestrzeni mentalnej” współczesnych ludzi (i społeczeństwa) zamieszkujących współczesne metropolie.

W 1982 r. wszedł na ekrany amerykańskich kin film s-f *Blade Runner* – *Łowca androidów* (*Blade Runner*) w reżyserii Ridleya Scotta. Film ten, będący adaptacją dłuższego opowiadania Phillipa K. Dicka *Czy androidy śnią o elektrycznych owcach?* z 1968 r., był w zamierzeniu hołdem złożonym *Metropolis* Langa⁶ W tej opowieści, rozgrywającej się

⁵ *Ibidem*, s. 267.

⁶ Planowany sequel filmu, do którego scenariusz można przeczytać na www.script-orama.com, nosi tytuł *Metropolis*. Jednak wobec kasowej klęski, jaką *Blade Runner* poniósł w kinach (dopiero z czasem stał się pozycją kultową), zaniechano realizacji drugiej części.

w Los Angeles w 2019 r., śledzimy losy łowcy nagród, zwanego Blade Runnerem (Harrison Ford), trudniącego się zabijaniem replikantów – sztucznych ludzi, którzy przybyli na Ziemię, by znaleźć sposób na przedłużenie swego czteroletniego żywota.

Tym, co już od pierwszych ujęć filmu widz zapamiętuje najlepiej, jest miasto, w którym rozgrywa się akcja filmu: spowite przez noc, rozświetlane błyskawicami, ogniami z kominów i światłami wysokościowców megacity. Film Scotta, uznawany przez wielu badaczy za manifest kina postmodernistycznego, a więc będącego zlepkiem wcześniej wypracowanych przez kino wzorców, jest połączeniem dwóch gatunków filmowych o proveniencji ekspresjonistycznej, które z miasta uczyniły jedną z najważniejszych przestrzeni znaczeniowych sztuki filmowej: kina s-f i kina *noir*, współtworzonego w Hollywood lat 40. m.in. przez emigrantów z Niemiec, takich jak Fritz Lang (który w swym dorobku miał kilkanaście filmów *noir*, w tym tak znane jak *Kobieta w oknie*, *The Woman in the Window*, 1944). Stworzony na bazie kina gangsterskiego i detektywistycznej literatury Dashiela Hammetta i Raymonda Chandlera film *noir* oferował dwuznaczne moralnie opowieści o zbrodni w „mieście grzechu”. Miasto jak z koszmaru, pozbawione centrum, stając się projekcją ludzkich lęków, pragnień i tajemnic, metropolia będąca w swej istocie zaprzeczeniem uporządkowanego miasta modernistycznego (którym było jeszcze w klasycznym kinie gangsterskim) stało się jednym z podstawowych motywów całego kina czarnego⁷, zyskując znamienite miejsce wśród klasycznych i nowoczesnych filmów tego gatunku. Można tu przywołać klasyczną *Asfaltową dżunglę* (*The Asphalt Jungle*, 1950) Johna Hustona, *Nagie miasto* (*Naked City*, 1958) Julesa Dessina⁸ czy pastisze – *Chinatown* (*Chinatown*, 1974) Romana Polańskiego i *Miasto grzechu* (*Sin City*, 2005) Franka Millera i Roberto

Natomiast po realizacji *Blade Runnera* sam Scott złożył hołd *Niebelungom* Langa, realizując *Legendę* (1985). W 2017 roku powstał zaś sequel *Blade Runnera* – *Blade Runner 2049*, w reż. Denisa Villeneuve, rozwijający wizję Scotta, choć wykorzystujący architektoniczne wizje z produkowanych w demoludach filmów s-f (*Stalker*, 1979, reż. Andriej Tarkowski); film ten kręcono na Węgrzech.

⁷ Por. R. Porfirio, *No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir*, [w:] *Film Noir Reader*, red. A. Silver, J. Ursini, New York 1996.

⁸ Zwłaszcza ten ostatni film jest ciekawy dla analizowanych w tym miejscu problemów, ponieważ zrealizowany został jako rodzaj dokumentu kreacyjnego, w autentycznym mieście (Nowym Jorku), jednak wrażenie nieskończoności miejskiej metropolii uzyskane przez reżysera jest jeszcze bardziej dojmujące niż w filmach, w których miasta – wzorowane zwykle na Los Angeles – były zwykle rekonstruowane na potrzeby filmu w studiu zdjęciowym.

Rodrigueza. W mieście-pułapce detektyw, współczesny Edyp, rozwiązywał kryminalną zagadkę, najczęściej złączoną z tajemnicą jego osobowości, tożsamości, psychicznej konstrukcji. Echo kina *noir* słyszalne jest bardzo wyraźnie w *Blade Runnerze*, gdzie Deckard – bohater filmu – polując na sztucznych ludzi, sam wyjaśnia tajemnicę swej tożsamości⁹.

Kwestia tożsamości człowieka – płynnej, niejednoznacznej, trudnej do uchwycenia, przekłada się na konstrukcję przestrzeni w filmie Scotta. Los Angeles 2019 jest tylko pozornie zbieżne z Metropolis Langa. Tam gdzie u Langa panował modernistyczny ład, porządek, technologia, dyktat nowoczesności, u Scotta jest miasto-moloch, ale łączące różne porządki czasowe, kulturowe, przestrzenne. Chinatown łączy się z miastem gigantycznych wysokościowców, napowietrzne autostrady z niemożliwymi do ogarnięcia śmietniskami zamieszkiwanymi przez zdziczałe dzieci-roboty. Nad metropolią krążą gigantyczne ekrany, na których wyświetlane są reklamy zachęcające do kosmicznej emigracji. Jeśli przyjąć, że Los Angeles Scotta to nie tylko obraz miasta przyszłości, ale, w warstwie metaforycznej (choć nie do końca, bo zrodził się on z wizyty reżysera w Tokio, w czasie premiery filmu *Obcy – ósmy pasażer Nostromo*, *Alien* 1978) wizja miasta paralelna do wizji tożsamości człowieka ponowoczesnego, przeciwstawiającej się wizji tożsamości człowieka nowoczesnego.

Odpowiedź na społeczne, estetyczne, literackie, filmowe, urbanistyczne i architektoniczne utopie nowoczesności skupia się w mieście jako przestrzeni kulturowej. Na pierwszy plan wysuwa się wówczas estetyka przestrzeni miejskich, miasto jako świat przedstawiony w literaturze i miejsce fabuł filmowych: *Metropolis* Fritza Langa, *Rok 1984* George'a Orwella, *Nowy, wspaniały świat* Huxleya, *Ridleya Scotta*, *Śpioch* Woody'ego Allena to tylko nieliczne z wymienianych w tym kontekście przykładów.

Fundamenty nowych utopii miejskich zostały już dokładnie opisane po części dlatego, ponieważ szybko ukształtował się nowy rodzaj świadomości społecznej oparty na założeniu, że „projektowanie miast jest zajęciem zbyt ważnym, by pozostawiać je urbanistom”. Po części jednak również dlatego, ponieważ nowe koncepcje miast stanowiły, podobnie jak przytoczone wyżej zdanie, odwrócenie założeń dystopii

⁹ Jest to jasne przede wszystkim we wprowadzonej w 1993 r. wersji reżyserskiej filmu, w której znajduje się wyraźna sugestia, związana z sekwencją snu Deckarda, że bohater sam jest replikantem.

modernistycznej. Punkt wyjścia ponowoczesnych utopii, dla uproszczenia wywodu tak je będę nadal nazywała, mając na myśli nie tylko architekturę postmodernistyczną, był zatem zrozumiały: nowe wizje miast wyrastają z odrzuconych dystopii. Stąd miejsce uniwersalistycznych roszczeń ruchu nowoczesnego zajmie szacunek dla różnorodności, określany przez jednych pluralizmem, przez innych multikulturalizmem. Zamiast wyburzania historycznych dzielnic i poszukiwania dziewiczych terenów, na których od fundamentów zbudowane zostaną funkcjonalne miasta dla idealnych społeczności, pojawi się historyczne miasto jako centrum zainteresowania urbanistów stroniących starannie od wiązania z nim społecznych utopii. W zapomnienie pójdą projekty dzielnic wieżowców i wolnych przestrzeni, ponieważ architektki powrócą do idei miejskości opartej na koegzystencji placu, ulicy, pierzei, ściany, dachu, kolumny¹⁰.

Wszystko to łączy się ze sobą, przepływa, stapia się, by przemienić się w migotliwy, wciąż zmieniający się miejski organizm, jak migotliwa i wciąż zmieniająca się – płynna w swej istocie – tożsamość współczesnego człowieka. Wszyscy bohaterowie filmu Scotta zmagają się z problemem własnego „ja”, nie potrafiąc w pełni odpowiedzieć sobie na postawione, egzystencjalne pytania: „skąd przychodzę?”, „kim jestem?”, „dokąd zmierzam?” Postanawiają skupić się na chwilowych przeżyciach, reakcjach, które „tu i teraz” nadają sens ludzkiej egzystencji. Na przeżyciach chwilowych, nietrwałych, płynnych. Ich życie jest jak poszatkowana całość, z której trzeba zbić jakiś – trwały przez chwilę obraz (jak dosłownie czyni to Deckard, kiedy analizuje wykonane w garderobie replikantki zdjęcie, pozwalające ją odnaleźć). To płynna tożsamość, w płynnym mieście – niemającym granic.

Badacze współczesnej kultury z uporem wracają do idei miasta-palimpsestu, odsuwając typowo modernistyczną figurę miasta-labiryntu na drugi plan. Sądzę zatem, że nie redukując bogactwa odniesień i nie naruszając argumentacji stron sporu o ponowoczesne losy pojęcia „tożsamość kulturowa” można spojrzeć na niejako na rodzaj palimpsestu, nad którym praca ciągle trwa. Nowoczesna figura labiryntu jako, z jednej strony, drogi prowadzącej do tożsamości, z drugiej strony natomiast – przestrzeni miejskiej wskazująca przede wszystkim na trudności i niebezpieczeństwa towarzyszące śmiałkom organizującym wyprawę ku centrum tego labiryntu, ukrywającym istotę tożsamości i serce miasta. Za tą, o podwójnym

¹⁰ E. Rewers, *Krytyka utopii – obrona miast*, [w:] *Post-polis. Wstęp..., op. cit.*, s. 273.

znaczeniu, figurą labiryntu ukrywała się jednak postać jego konstruktora, posiadacza, tego, „kto wie”. Sam labirynt, oglądany z punktu widzenia jego twórcy, jest po prostu jedną z postaci myślowego i architektonicznego porządku, całością, którą można opanować za pomocą rozumu. Palimpsest, jako figura ponowoczesnego miasta oraz ponowoczesnej koncepcji tożsamości, kwestionuje samą postać konstruktora, posiadacza, tego, „kto wie”. Palimpsest należy bowiem do wszystkich, którzy zostawili na nim swój ślad, lecz nikt nie ogarnia całości zapisu, ponieważ zapisuje tylko jedną jego warstwę, a kolejne stadia inicjuje raczej przypadek niż rozum. Palimpsest odwraca też skutecznie uwagę od idei centrum, środka, serca, istoty, wskazując na rozproszenie samego posiadania (tożsamości miasta) i jego nieciągły charakter¹¹.

Tożsamość postmodernistyczna – jeśli można użyć takiego stwierdzenia – tworzy nowe, ale odwołując się do przeszłości. Nie chce, jak modernistyczni filozofowie/twórcy tworzyć czegoś całkowicie od nowa, chce przetworzyć, *zrecyclingować* zastale już elementy i motywy. Paradoksalnie to pamięć stanowi o tożsamości postmodernistycznej. W filmie Scotta to właśnie wspomnienia, które bohaterowie mają lub nie, stanowią o ich człowieczeństwie (replikanci posiadają wspomnienia, ale wszczepione, przeniesione od innych ludzi). Przetworzona pamięć stanowi estetyczny i etyczny wymiar ponowoczesnej kondycji, odbijającej się, jak w lustrze w kondycji ponowoczesnego miasta.

Wizja tożsamości ponowoczesnej, korespondującej z przestrzenią ponowoczesnego miasta, zdaje się jednym z podstawowych tematów współczesnego kina azjatyckiego, zwłaszcza kina realizowanego w tak „płynnej” rzeczywistości polityczno-ekonomiczno-społecznej jak przestrzeń miasta-państwa Hongkong. W Hongkongu, gdzie miesza się porządki etniczne (azjatycki z europejskim), polityczne (kapitalizm z komunizmem) i urbanizacyjne (Hongkong jest jednym, wielkim tworem miejskim, włączającym w swój obręb tereny wiejskie, stające się *de facto* częściami przemysłu), pytanie o tożsamość staje się podstawowe. Pachnący Port jest swego rodzaju ucieleśnieniem Los Angeles z filmu Scotta – miastem ponowoczesnym, w którym przyszłość miesza się z przeszłością w nieuchwytnym momencie teraźniejszości. Najlepiej fluktuacje miejskiej tożsamości (w znaczeniu tożsamości miasta i zamieszkujących je ludzi) ukazują filmy Wong Kar-waia, jednego z najwybitniejszych twórców współczesnego kina azjatyckiego. W jego,

¹¹ E. Rewers, *Kulturowa tożsamość miasta*, [w:] *Post-polis. Wstęp...*, op. cit., s. 297.

rozgrywających się w Hongkongu lat 90. filmach takich jak *Chungking Express* (1994), *Upadłe anioły* (*Fallen Angels*, 1995) czy *2049* (2004, 2004) postaci wtapiają się w nocne pasáže Hongkongu, będącego – tak naprawdę **jedynym i prawdziwym** – bohaterem wizji reżysera. Hongkong w obiektywie Christophera Doyle’a jest rozświetlonym, wciąż zmieniającym się, transformującym się, pozbawionym granic czasowych i przestrzennych miejscem, w którym nic nie może być stałe, bo wszystko podlega „estetyce nietrwałości”. W kreowaniu przez reżysera przestrzeni filmowej widać wyraźnie inspiracje taoistyczne, ale – co podkreślają liczni komentatorzy filmowej twórczości hongkońskiego reżysera¹² – fluktuacja tożsamości i fluktuacja przestrzeni Hongkończyków i Hongkongu staje się symptomatyczna dla całej, ponowoczesnej, światowej, egzystencjalnej megalopolis.

Jeśli zatem tożsamość w ogóle staje się przedmiotem ponowoczesnych dyskursów społecznych, to przede wszystkim nie jako wiedza pewna, o charakterze kumulatywnym, lecz pełna nieciągłości i konfliktów dyspozycja do zadawania pytań. Punktem wyjścia tej drogi ku ponowoczesnemu ujęciu tożsamości kulturowej jest teraźniejszość wybiegająca nieustannie ku przyszłości nie po to, by objąć całość zjawisk określanych jako istotne, lecz by znaleźć dla siebie miejsce – jak to trafnie ujmuje Castells – w strumieniu między przepływającymi obrazami: konkretnymi, wytwarzanymi przez heroiczną erę industrialną oraz niewyraźnymi zapowiedziami rzeczywistości wirtualnej. Już nie punktem zakotwiczenia, lecz przestrzenią przepływu dla tak rozumianej tożsamości może stać się to, co Castells nazywa nową logiką społeczną zapowiadającą społeczeństwo XXI wieku, żyjące wewnątrz globalnej, światowej ekonomii – *la societe des flux*¹³.

Często przyrównuje się filmową twórczość Wong Kar-waia do twórczości włoskiego geniusza kina Micheleangela Antonioniego, zwanego często z racji jego przywiązania do wywiedzionego z ekspresjonizmu zabiegu umieszczania bohaterów filmów w przestrzeniach stanowiących model ich psychiki „architektem kina”. Najlepiej widać tę strategię w filmie *Czerwona pustynia* (*Il deserto rosso*, 1964), z Moniką Vitti grającą chorą na schizofrenię młodą mężatkę Giovannę. Ukazu-

¹² Zob. E. Mazierska, *Uwięzienie w teraźniejszości i inne postmodernistyczne stany: twórczość Wonga Kar-Waia*, Warszawa 1999; J. Aleksandrowicz, *O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-Waia*, Rabid, Kraków 2008; J. Gierczak, *Między słowem a ciałem. Przestrzeń dialogu w kinie współczesnym. Wong Kar Wai i konteksty*, Novae Res – Wydawnictwo Innowacyjne, Gdynia 2008.

¹³ E. Rewers, *Kulturowa tożsamość miasta...*, op. cit., s. 303.

jąc bohaterkę w ciasnych, brudnych i szarych pomieszczeniach, bądź, w czasie rozmowy, filmując ją wciąż dochodzącą do ściany, Antonioni buduje coś na kształt *metapolis* – przestrzeni mentalnej¹⁴, odpowiadającej w jakimś stopniu *polis* (przestrzeni realnej), choć tak naprawdę będącej wizją wewnętrzną, psychiczną przestrzeni tożsamości bohaterki. Antonioni ukazywał pułapkę, jaką modernistycznie skonstruowany, „rozumowy”, modernistyczny porządek zastawia na człowieka, Wong Kar-wai pokazuje – za pomocą tej samej metody – w jaki sposób funkcjonuje współczesny człowiek w warunkach przestrzeni ponowoczesnej, zarówno mentalnej, jak i realnej, przestrzennej. Zaskakujące jest jednak to, że zarówno Antonioni – reżyser zanurzony w estetyce przestrzeni modernistycznej – jak i Wong Kar-wai – jego epigon reprezentujący wrażliwość ponowoczesną, dochodzą do tych samych konkluzji, choć przestrzeń zewnętrzna i wewnętrzna człowieka i miasta się zmienia, drążą go te same problemy: samotność, brak miłości, poczucie alienacji i odrzucenia. Problemy dojmujące i nurtujące jednostkę właśnie w przestrzeni miejskiej, z jednej strony skazującej człowieka na niekiedy nieznośne zatopienie w tłumie, z drugiej na przerażające oddzielenie. U Antonioniego problemem jest jednak zamknięcie, u Wong Kar-Waia zbytnia otwartość.

Miasto ponowoczesne staje się więc zaprzeczeniem miasta nowoczesnego. Optymizm i wiara w miejską aglomerację, jaką żywili jeszcze modernistyczni twórcy, ustępuje uczuciu ponowoczesnego rozbicia, roztopienia, braku całkowitej kontroli. Wydaje się, że taki stan musi ulec zmianie. Wciąż podejmowane próby ucieczki z metropolis, choć pozornie skazane na klęskę (poprzez media elektroniczne i coraz lepsze metody komunikacji cały świat staje się jednym, wielkim *metapolis*) są możliwe i konieczne. Poszerzenie przestrzeni wewnętrznej człowieka musi iść w parze z poszerzeniem przestrzeni zewnętrznej, nawet w przestrzeni miejskiej, gdzie można znaleźć oazę indywidualności i samorealizacji. Może to być na przykład maleńka trafiką w sercu Manhattanu, gdzie codziennie kupuje się papierosy, pogadując ze spotkanymi tam ludźmi – jak w filmie *Dym* (*Smoke*, 1995) Wayne’a Wanga – czy dach zamieszkiwanego budynku – jak w *Ghost Dog – droga Samuraja* (*Ghost Dog*, 2003) Jima Jarmuscha. Taki proces jest możliwy, o czym przypomina idea, która stała u zarania zjawiska miejskiej industrii – dążenie do stworzenia przestrzeni **życiowej** dla

¹⁴ Por. *ibidem*, s. 296.

człowieka. Dziś pojawia się jednak jeszcze jedna przestrzeń, której początki opisał Castells, a w kinie najpełniej ukazana została w *Matriksie* (*The Matrix*, 1999) braci Wachowskich – przestrzeń internetu, której „architektura” ulega nieustającym przekształceniom.

Bibliografia

- Aleksandrowicz J., *O estetyce nietrwałości w filmach Wong Kar-Waia*, Rabid, Kraków 2008.
- Eisner L.H., *Ekran demoniczny*, tłum. K. Eberhardt, WAiF, Warszawa 1974.
- Gierczak J., *Miedzy slowem a ciałem. Przestrzeń dialogu w kinie współczesnym. Wong Kar Wai i konteksty*, Novae Res – Wydawnictwo Innowacyjne, Gdynia 2008.
- Mazierska E., *Uwięzienie w teraźniejszości i inne postmodernistyczne stany: twórczość Wonga Kar-Waia*, Warszawa 1999.
- Porfirio R., *No Way Out: Existential Motifs in the Film Noir*, [w:] *Film Noir Reader*, red. A. Silver, J. Ursini, New York 1996.
- Rewers E., *Działanie wyprzedza wyobraźnię*, [w:] *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- Rewers E., *Krytyka utopii – obrona miast*, [w:] *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- Rewers E., *Kulturowa tożsamość miasta*, [w:] *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005.
- Rewers E., *Tektonika tożsamości*, [w:] *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.

Streszczenie

Celem wykładu jest analiza wybranych pozycji z historii światowego kina, obrazujących ścisły związek kinematografii z przestrzenią miejską. Autor stawia tezę, że wiele klasycznych filmów nie tylko rozgrywa się w przestrzeni miejskiej, ale wręcz czyni z miasta swego rodzaju „bohatera”, obrazując relację między miastem a zamieszkującymi go ludźmi, nierzadko poddając krytyce architektoniczne projekty stanowiące wzorzec dla filmowych scenografów. Widać to najwyraźniej na przykładzie kina modernistycznego (kina radzieckich formalistów, niemieckiego ekspresjonizmu, dziś kina s-f), gdzie nowoczesna architektonika zamiast tworzyć utopijną przestrzeń powszechnej szczęśliwości, kreuje nieprzyjazne jednostce, klaustrofobiczne przestrzenie, będące pułapkami ograniczającymi ludzką wolność i kreatywność. Na przykładzie takich filmów jak *Metropolis* (1927), Fritza Langa, *Ucieczka z Nowego*

Yorku (1981) Johna Carpentera czy *Łowca androidów* (1982) Ridleya Scotta, a także odwołując się do tekstów badaczy analizujących zagadnienia proksemiki w kontekście kina (E.T. Hall, Ewa Rewers, Ewa Mazierska), autor kreśli precyzyjną analizę zjawiska przestrzeni miejskiej jako (zwykle negatywnego) „bohatera” kina, podkreślając jednakowoż jego nierozzerwalność z filmową ikonografią i walor estetyczny.

Słowa kluczowe: miasto, architektura, proksemika, klasyka kina, niemiec-ki ekspresjonizm filmowy, science-fiction, utopia, dystopia, antropologia i socjologia kina

Space of the city – space of the identity. The image of city and its inhabitants in the Cinema Abstract

The aim of the text is to analyze selected examples from the history of world cinema which illustrating the close relationship between cinema as a whole and the urban space of the mega-cities. The main thesis of the article it's the statement, that many classic films not only take place not in the urban space, but also make the city a kind of a „hero”. These film sare illustrating the relationship between the City and its inhabitants, very often criticizing modernistic, architectural projects which was a straight model for the film's set designers. This connection is very detected in the modernist cinema (cinema of the Soviet Formalists, German Expressionism, today s-f-retro cinema), where modern city architectures create not an utopian space of universal happiness, but on contrary, crates unfriendly units, claustrophobic spaces the traps which brutally limiting human freedom and creativity. On the example of such films as *Metropolis* (1927) by Fritz Lang, *Escape from New York* (1981) by John Carpenter or *Blade Runner* (1982) by Ridley Scott, and also referring to the texts of the researchers who analysys the issues of proxemics in the context of the cinema (E.T. Hall, Ewa Rewers, Ewa Mazierska), the author sketches a precise analysis of the phenomenon of the urban space as a (usually negative) so-called „hero” of the cinema, however, emphasizing its indissolubility with the film iconography and aesthetic value.

Key words: city, architecture, proxemics, cinema classics, German film expressionism, science fiction

Andrzej Mirski

dr, Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Agora jako społeczna przestrzeń komunikacji i twórczości

1. Agora – tradycja i kontynuacja

Słowo agora ma dwa znaczenia. Pierwsze to znacznie historyczne, drugie – współczesne, najczęściej rozumiane symbolicznie. W znaczeniu pierwszym agora to główny plac w starożytnym mieście – od greckiego słowa *ἀγορά* oznaczającego miejsce zgromadzeń. Zazwyczaj było to centrum, wokół którego toczyło się życie społeczne, kulturalne, polityczne i religijne. Agora początkowo była dosyć chaotycznie wytyczona i zabudowana, o niewyraźnych granicach. Od VI wieku p.n.e. agora jońska przybierała najczęściej kształt prostokąta, który otaczały portyki kolumnowe (*stoa*). Najczęściej przez jej środek przebiegała główna ulica miasta. Wokół agory znajdowały się zazwyczaj budowle o przeznaczeniu religijnym i publicznym, pomniki oraz miejsca przygotowane dla mówców i artystów. Wejście do agory miało niekiedy formę imponującej bramy, zwłaszcza w miastach jońskich, na przykład w Efezie czy Milecie.

Najbardziej znana jest agora ateńska. Miejsce, w którym powstała, zostało wytyczone jeszcze w czasach Solona, czyli około roku 600 p.n.e. Był to usytuowany przy drodze na Akropol nieregularny plac o lek-

kim nachyleniu, co zapewniało naturalny odpływ wody deszczowej. W okresie klasycznym, czyli za największej potęgi politycznej i kulturalnej Aten, agora była miejscem zgromadzeń mieszkańców, gorących sporów politycznych, dysput i wymiany poglądów. Tu odbywały się wybory urzędników i sądy skorupkowe (ostracyzm), wystawiano sztuki teatralne (zanim powstał stały teatr Dionizosa), a także organizowano zawody sportowe. Niezwykle piękna była też agora w starożytnej, hellenistycznej Aleksandrii, gdzie również była bardzo ważnym centrum życia społecznego i kulturalnego. Natomiast odpowiednikiem agory ateńskiej w starożytnym Rzymie było Forum Romanum, miejsce również zapisane wielkimi zgłoskami w dziejach tego imperium.

W znaczeniu współczesnym, symbolicznym Agora (dla odróżnienia pisana dużą literą) oznacza miejsce spotykania się ludzi, komunikowania, wymiany doświadczeń i poglądów. W dzisiejszych czasach coraz częściej funkcję Agory spełnia internet, a zwłaszcza jego portale społecznościowe, takie jak Twitter czy Facebook. Funkcje Agory usiłują też spełniać media. Nie przypadkowo jeden z największych domów medialnych w Polsce nosi właśnie nazwę Agora.

Niemniej jednak media elektroniczne nigdy nie będą mogły w pełni zastąpić realnych, fizycznych miejsc w mieście. Tak rozumianej Agorze brakować będzie z jednej strony fizycznej obecności ludzi, ich bezpośredniego kontaktu, z drugiej zaś przestrzeni miejskiej, która sama sobą działa inspirująco i ożywiająco. Ludzie potrzebują materialnego obcowania z dziełami sztuki i samym miastem, jednak najważniejsze dla współcześnie rozumianej Agory jest stworzenie możliwości bezpośredniego komunikowania się ludzi.

2. Człowiek jako istota komunikująca się

Człowiek jest gatunkiem stadnym. Komunikowanie się istnieje już od samego początku istnienia gatunku *homo sapiens*. Zanim ludzie zaczęli się porozumiewać za pomocą słów, komunikowali się używając gestów, mimiki, prostych wokalizacji. Najważniejszą zdolnością człowieka jest bowiem zdolność posługiwania się znakami¹. Oczywiście pojawienie się języka (najprawdopodobniej około 40 tysięcy lat

¹ W. Pisarek, *Wstęp do nauki o komunikowaniu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008, s. 10.

temu), który jest najbardziej rozwiniętym systemem znaków, znacznie usprawniło proces komunikacji i być może nawet stało się czynnikiem decydującym o awansie intelektualnym i sukcesie adaptacyjnym gatunku. Dzięki temu człowiek osiągnął wspólnotę komunikacyjną².

Ale celem komunikacji nie była i nie jest wyłącznie wymiana informacji. Służy ona przede wszystkim do wspólnego nadawania sensu, tworzenia wspólnych wartości i wspólnej kultury. Od strony teoretycznej proces ten opisuje interesująca teoria symbolicznej konwergencji Ernesta Bormana³, który twierdzi, że „wspólne fantazjowanie grupowe prowadzi do konwergencji symbolicznej”⁴. Ernest Borman rozumie słowa fantazjowanie i fantazja znacznie szerzej i bardziej pozytywnie, niż funkcjonują one w szerokiej opinii. Definiuje on fantazję jako „twórcze i pomysłowe interpretacje zdarzeń, które spełniają jakąś potrzebę psychologiczną lub retoryczną”⁵. Wyartykułowane fantazje stają się środkiem umożliwiającym dzielenie wspólnych doświadczeń oraz nadawanie im wydźwięku emocjonalnego⁶.

Ludzie niegdyś spotykali się przy ogniskach, nucili wspólne pieśni, chwalili osiągnięcia przodków. W ten sposób powstawały prawdopodobnie pierwsze wielkie eposy – „Gilgamesz”, „Iliada” czy Odyseja. Później spotykali się na agorach starożytnych miast. Oczywiście szczególną rolę odgrywali tutaj artyści. Oni zapisywali już istniejące legendy, rozmowy, dialogi. W ten sposób powstawały wielkie eposy, wielkie dramaty, a także wielka filozofia. Sokrates tworzył swoje koncepcje filozoficzne właśnie na podstawie dialogów toczonych z rzeczywistymi ludźmi na ateńskiej agorze. Z drugiej strony to oni oddziaływali na grupy ludzi, nadawali, poprzez swoje słowa, wspólne znaczenia faktom i zjawiskom.

Pewnym ograniczeniem teorii symbolicznej konwergencji jest to, że opisane jest w niej raczej powstawanie homogenicznych i zamkniętych interpretacji rzeczywistości, a więc proces nadmiernej, ekskluzywnej konwergencji. Wynika to między innymi z tego, że Bormann w istocie zajmował się raczej komunikacją w obrębie małych grup.

² Ibidem.

³ E. Griffin, *Podstawy komunikacji społecznej*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003, s. 40.

⁴ E. Bormann, *Small Group Communications: Theory and Practice*, Harper and Row, New York 1990, s. 122.

⁵ E. Bormann, *The Force of Fantasy: Restoring the American Dream*, Southern Illinois University, Carbonadale 1985, s. 5.

⁶ E. Griffin, *op. cit.*, s. 41.

Natomiast koncepcją, która może tłumaczyć wspólne znaczenia w sposób szerszy, bardziej otwarty, podkreślający znacznie różnorodności (a więc występowanie nie tylko konwergencji, ale i dywergencji symbolicznej) jest teoria społecznego konstrukttywizmu Barnetta Pearcea i Vernina Cronena. Uważają oni, że komunikujące się osoby konstruują własną rzeczywistość społeczną, a jednocześnie są kształtowane przez światy, które tworzą⁷. Jeżeli świat społeczny kształtują różni ludzie, musi mieć on pluralistyczny charakter. Pearce uważa, że:

z perspektywy społecznego akonstrukcjonizmu masz do czynienia z dobrą komunikacją, kiedy wraz z innymi potrafisz skoordynować działania wystarczająco dobrze, aby twoje rozmowy składały się na światy społeczne, w których ty i oni potraficie dobrze żyć, czyli żyć z godnością, honorem, radością i miłością⁸.

Ten typ komunikacji nazywa Pearce komunikacją kosmopolityczną. Komunikacyjnym kosmopolitą jest człowiek zdolny do efektywnego, pozbawionego niepotrzebnych konfliktów wchodzenia w interakcje z ludźmi o różnych tradycjach kulturowych, kultywującymi odmienne wartości i wyrażającymi rozbieżne poglądy. A tacy ludzie kiedyś przecież spotykali się na starożytnej agorze, tacy ludzie też tworzą ją obecnie. Pearce szczególnie docenia tutaj rolę artysty. Artysta jest mistrzem w koordynacji znaczeń. Koordynacja odnosi się do procesów, poprzez które osoby współpracują ze sobą w celu wytworzenia własnej wizji tego, co konieczne, szlachetne i dobre. Mistrz ma umiejętność wirtuozerskiego improwizowania w nowej sytuacji, potrafi wykraczać poza reguły, docenia ironię, dowcip, paradoks i kreatywność.

Niewątpliwie, takimi wielkimi mistrzami agory byli retorzy. Czasami wykorzystywali oni swoją sztukę dla celów politycznych, a nawet dla demagogii. Dlatego Platon z jednej strony krytykował retorów i sofistów, z drugiej jednak uważał, że istnieje coś takiego jak idealna retoryka. Jej zasady pięknie przedstawił on w dialogu „Gorgiasz”, wskazując że mówca:

dopóki się w ten sposób nie zapozna z naturą duszy i nie potrafi znaleźć w każdym wypadku takiego rodzaju mowy, który by danej naturze odpowiadał, potąd nie potrafi mów swych układać i zdobić, żeby duszom sub-

⁷ *Ibidem*, s. 87.

⁸ W.B. Pearce, *Interpersonal Communication: Making Social Worlds*, Harper and Row, New York 1994, s. 366.

telnym i bogatym mógł podawać mowy haftowane i dźwięczne, a duszom prostym proste⁹.

Uczeń Platona, Arystoteles określił retorykę przede wszystkim jako sztukę perswazji. Opierał ją na trzech rodzajach dowodów przedstawianych odbiorcom: dowodzie logicznym (logos), etycznym (ethos) i emocjonalnym (pathos). Każdy z nich opracował niezwykle dokładnie w swym nieśmiertelnym i ciągle aktualnym dziele „Retoryka”¹⁰. Retor zawsze musiał śledzić reakcje swojej publiczności i się do niej dostosowywać. Retoryka składa się z pięciu składników: inwencji – ustalania argumentów, kompozycji – uporządkowania materiału, elokucji – doboru właściwych słów, wygłoszenia – dopasowania mów i gestów oraz pamięci – opanowania i przećwiczenia mowy¹¹.

Mówcy nie byli jednakże jedynymi osobami, które oddziaływały na bywalców agory. Równie wielką rolę osiągaliby artyści. Co więcej, nawet prawdziwy retor czy polityk, który chciał osiągnąć sukces na agorze, musiał sięgać po środki artystyczne.

To samo dotyczy także współczesnej Agory. Dlatego szczególnie ważne są koncepcje komunikacji społecznej, które proponują „nową retorykę”, mogącą obejmować zarówno oddziaływanie polityczne, filozoficzne, jak i artystyczne, z naciskiem nawet na to drugie.

Taką nową retorykę proponuje Kenneth Burke w swojej koncepcji dramatyzmu przekazu. Za istotę skutecznego oddziaływania na odbiorców uważa on „utożsamienie”, które określał nawet jako „konsubstancjację”. Kluczowe w jego teorii jest pojęcie substancji, czyli istoty. Istotą odbiorcy są jego cechy fizyczne, zdolności, wykonywany zawód, pochodzenie, osobowość, wyznawane przekonania i wartości. Utożsamienie jest tym większe, im bardziej istota mówcy pokrywa się z istotą słuchacza. Oczywiście w przesłaniu intelektualnym czy artystycznym nie chodzi o zewnętrzne, dosłowne podobieństwo. Odbiorcy odczuwają utożsamienie z nadawcą zarówno dzięki stylowi jak i treści przekazu. Oprócz elementów logicznych i racjonalnych odgrywają tu również wielką rolę elementy nieświadome, często właśnie związane z artystyczną intuicją. Burke ujmuje to tak:

⁹ Platon, *Gorgiasz*, przeł. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1956.

¹⁰ Arystoteles, *Retoryka*, przeł. H. Pobielski, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*, PWN, Warszawa 2002.

¹¹ E. Griffin, *op. cit.*, s. 302.

najważniejszym pojęciem starej retoryki była perswazja i związany z nią nacisk na świadomie kształtowanie wypowiedzi. Fundamentalnym pojęciem «nowej retoryki» jest utożsamianie się, które może obejmować oddziaływanie częściowo nieświadomych czynników¹².

Również Walter Fischer uważał, że przyjęty w retoryce arystotelesowskiej paradygmat racjonalnego świata jest zbyt ograniczony. Dlatego zaproponował tak zwany narracyjny paradygmat komunikacji społecznej, który w obecnie jest bardzo ważny zarówno w psychologii, jak i w innych naukach społecznych. Fischer uważał, że ludzie są istotami narracyjnymi, „które doświadczają życia i pojmują je jako ciąg rozwijających się narracji: konfliktów, postaci, rozpoczęcia, rozwinięcia i zakończenia”¹³. Fisher zdefiniował narrację jako symboliczne działania – słowa i/lub czyny – o określonej kolejności i znaczeniu dla tych, którzy je przeżywają, tworzą lub interpretują¹⁴. Dlatego wszelkie formy komunikacji najlepiej jest rozpatrywać jako opowieści ukształtowane przez historię, kulturę i bohatera. Opowieścią mogą być gawędy przy ognisku czy mowy na agorze, opowieścią jest także płaskorzeźba na świątyni, spektakl ulicznego kuglarza, piosenka, utwór muzyczny. Koncepcja narracji dlatego jest tak celna, że odnosi się właściwie do każdego artystycznego, filozoficznego, naukowego, ale także i zwykłego międzyludzkiego przekazu, a jednocześnie trafnie odczytuje potrzeby ludzkie w procesie komunikacji. Nawet ściśle intelektualny, naukowy wywód jest narracją.

Nawet kiedy komunikat wydaje się abstrakcyjny – jest pozbawiony wytworów wyobraźni – i tak jest on narracją, ponieważ jest zakorzeniony w aktualnej historii mówcy, ma swój początek, rozwinięcie i zakończenie i która zaprasza słuchacza do interpretacji jej znaczenia i oceny jej wartości dla ich własnych losów”¹⁵.

Tak więc oczywiście narracjami są też dzieła naukowe czy filozoficzne. W koncepcji Fishera wartości artystyczne, takie jak np. piękno nabierają jednak szczególnego znaczenia. Z punktu widzenia stricte

¹² K. Burke, *Rhetoric – Old and New*, „The Journal of General Education” 1951, nr 5, s. 203.

¹³ W.R. Fisher, *Human Communicaton as Narration: Towards a Philosophy of Reason, Value and Action*, University of South Carolina, Columbia 1984, s. 24.

¹⁴ *Ibidem*, s. 58.

¹⁵ W.R. Fisher, *Clarifying the narrative paradigm*, „Communication Monographs” 1989, t. 59, s. 55.

logicznego dowód estetyczny czy emocjonalny nie ma znaczenia, natomiast w podejściu narracyjnym piękno i styl mają ogromne znaczenie, decydują, czy autorzy znajdują się w *społecznej opowieści*¹⁶. Jednocześnie Fisher podkreślał znaczenie logicznej konstrukcji opowieści. Uważał, że opowieść jest w pełni wartościowa wtedy, kiedy spełni kryteria narracyjnej spójności oraz narracyjnej wiarygodności. Opowieść jest spójna, gdy w opinii odbiorcy narrator nie opuścił ważnych szczegółów, nie pomieszał faktów i nie pominął innych możliwych interpretacji. Opowieść jest wiarygodna, kiedy współbrzmi z własnymi doświadczeniami słuchaczy, jest kompatybilna z ich wewnętrznym światem, krótko mówiąc, jeżeli staje się w pewnym sensie ich własną historią.

Starożytna agora była miejscem, gdzie spotykały się różne opowieści, różne narracje – i dzięki temu tworzyły naród, tworzyły kulturę, cywilizację. Tak samo dotyczy współczesnej Agory – miejsca, gdzie spotykają się opowieści i narracje. Od ich poziomu i jakości komunikacji międzyludzkiej zależy to, czy dalej będą tworzyć jedność międzyludzką, kulturę i cywilizację, czy też doprowadzą ludzi do głębokiej dezintegracji (bo i takie niebezpieczeństwo istnieje).

Bardzo istotny jest też poziom, na którym przebiega ludzka komunikacja. Podlega ona bowiem procesom rozwojowym – od form najbardziej prymitywnych do najbardziej złożonych. Przedstawiona tu zostanie autorska koncepcja rozwoju komunikacyjnego. Została ona zainspirowana pracą analityków kulturowych, opierających swoje podejście głównie na koncepcji Harrego Sulivana¹⁶, a drugiej strony różnicą pomiędzy symptomem a symbolem w semiotyce. Analitycy kulturowi opisują trzy sposoby przeżywania doświadczeń i reagowania na otoczenie: komunikację prototaksyczną, parataksyczną i syntaktyczną¹⁷. Doświadczenie prototaktyczne jest charakterystyczne dla małego dziecka, kiedy doświadcza ono pojedynczych przeżyć i obserwuje pojedyncze fakty, nie kojarząc ich wzajemnie. Ten typ doświadczania pojawia się następnie w psychozach. W przypadku komunikacji parataktycznej przeżycia, fakty i postrzeżenia, które następują po sobie kojarzone są błędnie jako przyczyna i skutek (umożliwia to jednak potężny mechanizm warunkowania). Staje się to następnie przyczyną myślenia magicznego, naiwnego i niedostosowanego, powoduje także

¹⁶ H.S. Sullivan, *Conceptions of modern psychiatry*, Norton & Co, Washington 1947.

¹⁷ Z. Sokolik, *Terapie pochodzące od psychoanalizy*, [w:] *Psychoterapia. Teoria*, red. L. Grzesiuk, Eneteia, Warszawa 2005, s. 120.

tw. aberrację parataktyczną, a więc porównywanie siebie lub swojego partnera do nieistniejących realnie personifikacji (czy wyimaginowanych, nierealnych ideałów). Komunikacja i aberracja parataktyczna jest w u ludzi dorosłych przyczyną zachowań neurotycznych. Harry Sullivan za remedium dla niebezpieczeństwa aberracji parataktycznej uważa „poszukiwanie zgodności”, czyli stałe porównywanie swoich sądów z sądami innych ludzi¹⁸. Takim zdrowym remedium może być właśnie szeroko rozumiana Agora.

Przeżywanie syntaktyczne ma natomiast charakter logiczny, racjonalny. Niestety, przy braku pełniejszej, interpersonalnej a zarazem szerokiej komunikacji z wieloma różnymi ludźmi, zawsze grozi człowiekowi regresja do wcześniejszych form komunikacji i rozumienia, zwłaszcza do komunikacji i aberracji prototaktycznej.

Autor zaproponował następujący stadialny model komunikacji międzyludzkiej.

Poziom przedkonwencjonalny ***Stadium 1. Komunikacja pierwotna*** ***(instynktowna, prototaktyczna)***

Jest to ten rodzaj komunikacji, który zapisany jest w genetycznym przekazie gatunku homo sapiens jako gatunku stadnego. Wchodzą tu przede wszystkim pierwotne, wrodzone ekspresje (emisja komunikacyjna) oraz pierwotne rozpoznawanie bod ców (repcja komunikacyjna). Porozumiewanie następuje głównie na drodze symptomów, a więc takich znaków, w których związek formy z treścią ma charakter naturalny i automatyczny. Ta forma komunikacji odpowiadałaby komunikacji prototaktycznej u Sullivana.

Stadium 2. Komunikacja behawioralna (parataktyczna)

Na tym etapie rozwoju komunikacji uczestnicy tego procesu wymieniają¹ między sobą informacje zdobyte w trakcie procesu uczenia się. Wprawdzie możliwa staje się już komunikacja za pomocą symboli, a więc znaków, w który związek pomiędzy formą a treścią ma charakter konwencjonalny, a głębsze znaczenia symboli, zwłaszcza abstrakcyjne, relacje między symbolami oraz rozumienie konwencji przekazu są jeszcze niepełne. Dlatego w procesie uczenia się może

¹⁸ Z. Rosińska, C. Matusiewicz, *Kierunki współczesnej psychologii, ich geneza i rozwój*, PWN, Warszawa 1988, s. 177.

nastąpić na skutek działania określonych wzmocnień nieprawidłowe i spaczne rozumienie słów, myśli i znaczeń. Sullivan nazywa ten typ „komunikacji parataktyczną”. Wtedy właśnie zaczyna dochodzić do pierwszych aberacji parataktycznych. Zarówno stadium komunikacji pierwotnej, jak i behawioralnej (prototaktycznej i parataktycznej) znajdują się na poziomie przedkonwencjonalnym, to jest takim, w którym jednostka nie potrafi jeszcze w pełni, w sposób jasny i logiczny odczytywać istniejących konwencji znaczeń społecznych.

Poziom konwencjonalny.

Komunikacja symboliczna (syntaktyczna)

Początki komunikacji symbolicznej tkwi¹ w rozwoju języka. O pełnej komunikacji symbolicznej możemy mówić, gdy informacje przekazywane poprzez język dają¹ taki sam efekt, jak zaobserwowane fizycznie. Następuje to zazwyczaj na dalszym etapie rozwoju języka w połączeniu z rozwojem myślenia i doświadczenia indywidualnego. Henry Sullivan nazywa ten typ komunikacji „komunikacją syntaktyczną”. Dzięki niej jednostka zaczyna rozumieć prawdziwe znaczenia i powiązania pomiędzy społecznie ustalonymi symbolami w danej kulturze, a zatem zostaje uwolniona od opierania się na powierzchniowych i przypadkowych związkach między pojęciami i wydarzeniami.

Komunikacja symboliczna może istnieć w stadium partykularnym i uniwersalnym.

Stadium 3. Komunikacja symboliczna partykularna

W stadium tym jednostka dobrze porusza się w świecie znaczeń partykularnej kultury, na przykład kultury narodowej (ale także wężej – w świecie własnej subkultury czy szerzej – w pewnej grupie kultur narodowych), nie jest natomiast w stanie (a także nie wykazuje większej chęci) przyjąć perspektywy innych kultur. Pozostawanie tylko na poziomie komunikacji symbolicznej, partykularnej grozi zawsze nawrotem do myślenia parataktycznego, tym większym, im bardziej prosta i zamknięta jest ta kultura. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że bardzo często aberracje parataktyczne i myślenia parataktyczne zostają przyjęte i wchłonięte przez taką kulturę, zwłaszcza jeżeli wytworzona jest ona głównie przez ludzi stosunkowo mało wykształconych. W ten sposób w kulturze często zakorzeniają się przesady i myślenie

magiczne, na przykład przekonanie, że czarny kot, który przebiegł drogę, przynosi pecha (komuś taki kot przebiegł drogę i gdy niezależnie od tego spotkało go nieszczęście, powstał sąd parataktyczny, wchłonięty następnie przez kulturę). Tak też powstawały i powstają nadal upowszechnione przesady. Niektóre z nich są wszakże niebezpieczne, na przykład dotyczące innych ras czy narodów stereotypy i uprzedzenia, które powodują prześladowania i wojny. Przykładami upowszechnionych w danej kulturze zbiorowych aberracji parataktycznych są też idealizacje i kultы jednostek, które z kolei prowadzą do powstawania i akceptacji totalitarnych rządów lub indoktrynacji umysłów. Tak jak jednostce daje możliwość pozbycia się własnych aberracji parataktycznych częste rozmawianie z innymi i „poszukiwanie zgodności” na poziomie interpersonalnym, tak w przypadku aberracji zbiorowych remedium leży w częstym porozumiewaniu się z przedstawicielami innych kultur (czy innych sposobów myślenia) i „poszukiwanie zgodności” na poziomie interkulturowym. Taką szansę daje Agora, jako miejsce spotykania się różnych kultur i różnych punktów widzenia.

Stadium 4. Komunikacja symboliczna uniwersalizująca

W stadium tym jednostka już chce i potrafi wyjść poza partykularne ograniczenia swojej kultury. Zwiększa się jej tolerancja na odmienne punkty widzenia, chęć zrozumienia sposobu myślenia przedstawicieli innych kultur i czerpania z nich inspiracji. W pierwszym rzędzie jest tu potrzebne otwarcie się na poglądy i punkty widzenia różnych grup wewnątrz własnego narodu (a często różnice te, jak np. obecnie w Polsce, bywają dramatyczne). Dotyczy to także rozumienia przedstawicieli innych grup społecznych, zawodowych, innych religii (czy ludzi niereligijnych). Pod drugie jest to rozumienie innych narodów, ich kultury, zwyczajów, sposobu myślenia i życia. Sprzyjają temu podróże, staże zagraniczne, nauka języków obcych, zwłaszcza pogłębiona o naukę historii i cywilizacji użytkowników tych języków. Daje to możliwość uzyskania perspektywy i komunikacji, którą Pearce nazywa kosmopolityczną. Tak rozszerzająca perspektywa komunikacji i sposobu widzenia świata nie musi się jednak wcale łączyć z lekceważeniem czy negowaniem własnej kultury narodowej czy, tym bardziej, własnych wartości, które uważa się za cenne. Jest to w jakimś sensie dążenie do opanowania perspektywy całej ludzkości, perspektywy homo sapiens. Nie istnieje jednak jeszcze taka powszechnie ustalona uniwersalna

perspektywa, jest więc to raczej po prostu dążenie do niej, stąd nazwa „uniwersalizująca”.

Poziom postkonwencjonalny

Poziom postkonwencjonalny komunikacji zaczyna się wtedy, kiedy jednostka jest w stanie wyjść poza ograniczające konwencje swojej kultury i komunikować to (także treści czy formy), co do których nie ma jeszcze gotowych skryptów. Ten poziom zapewnia komunikacji możliwość zarówno prawdziwej twórczości, jak i też prawdziwej intymności.

Stadium 5. Komunikacja zindywidualizowana

W pełni interakcyjna komunikacja zaczyna się wtedy, gdy osoba komunikująca się jest w stanie przyjąć poznawczy punkt widzenia oraz wyobrazić sobie, a nawet współodczuwać stany emocjonalne danej osoby. Wprawdzie istniejące formy konwencjonalne komunikacji symbolicznej umożliwiają poprawne rozumienie innych na poziomie symbolicznym, ale nie są w stanie oddać wszystkich możliwych potrzeb komunikacyjnych w szybko zmieniającym się świecie. Jednostka może więc tworzyć z innymi ludźmi swoją prawdziwie własną, intymną formę komunikacji (daje to możliwość pełnej intymności komunikacyjnej). Z drugiej strony jednostka jest w stanie tworzyć i przekazywać swoje własne propozycje modyfikacji istniejących konwencji, niejako swoje własne „konwencje”. To daje jej możliwość twórczości. Czasem jednak z tego powodu jednostka nie jest zrozumiana przez otoczenie. Jest to czasami faktycznie spowodowane niedojrzałością otoczenia (jak w przypadku niektórych wielkich, ale nierozumianych artystów), ale częściej wynika z niedojrzałości jednostki i zbyt powierzchownego sposobu komunikacji.

Stadium 6. Komunikacja głębokiego dialogu

Komunikacja głęboka istnieje wtedy, gdy osoba komunikuj¹ca się nie tylko przyjmuje do wiadomości zasadniczy punkt widzenia oraz stany emocjonalne kogoś innego (rozumiane jako proces pierwotny), ale także inne ukryte, zachodzące w nim procesy emocjonalne i myślowe (procesy wtórne), albo – w przypadku kiedy proces pierwotny jest ukryty – potrafi go mimo to rozpoznać. W komunikacji głębokiej możliwe jest zatem przyjmowanie innej osoby w całym bogactwie jej osobowość, emocji oraz procesów intelektualnych. Na tym etapie

nawet artysta, który intelektualnie i estetycznie znacznie prześcignął swoje otoczenie, potrafi jednak nawiązać z nim kontakt, rozpoznać jego (często ukryte) potrzeby, czasem je rozbudzić, poprowadzić. Okazuje się, że choć wiele bardzo dobrych dzieł nie od razu zostało docenione, to jednak te największe, najgenialniejsze (np. twórczość Hugo, Mickiewicza, Bacha, Mozarta, Chopina, Verdiego, Michała Anioła) natychmiast „trafiały pod strzechy” i były uwielbiane nawet przez ludzi prostych. Na poziomie komunikacji głębokiej pojawia się już zdolność **konfluencji**, to znaczy uzgodnienia, nawet na płaszczyźnie nieświadomej, własnych tendencji twórczych z potrzebami odbiorców. W relacjach interpersonalnych jest to także możliwość wychodzenia poza własne, ustalone już osobiste konwencje, zmieniania ich oraz zmieniania się i dopasowywania form komunikacji do rozwoju związku. Wraz z partnerem (czy odbiorcami) widzimy siebie i odczuwamy jako przedstawicieli gatunku homo sapiens w całym jego nieskończonym bogactwie. Dialog g³łboki istnieje wówczas, gdy obie strony dyskursu używają¹ w stosunku do siebie komunikacji głębokiej.

3. Twórczość jako forma komunikacji

Autor tego artykułu uważa twórczość przede wszystkim za istotną formę komunikacji pomiędzy ludźmi. Jest to przede wszystkim komunikacja przeznaczona dla szerszej grupy ludzi, właśnie – można powiedzieć – dla Agory. Jeżeli chcemy zakomunikować coś naprawdę ważnego i nowego innym osobom, musimy być twórczymi, znaleźć „kreatywną ścieżkę dojścia”, która – w zależności od teorii komunikacji społecznej, którą zastosujemy – będzie twórczą inwencją, dramatyzacją czy narracją.

Z punktu widzenia rozwojowego autor dzieli komunikację na rozwijającą (kiedy oddziałuje ona na wzajemny rozwój komunikujących się podmiotów), neutralną (kiedy nie wpływa na ten rozwój) oraz hamującą (kiedy wpływa hamująco na rozwój obu, a przynajmniej jednego podmiotu).

Twórczość jest rozwijającą formą komunikacji. Istotą twórczości jest bowiem zawsze powstanie pewnego bytu (idei, myśli, przedmiotu, dzieła), który jest jednocześnie nowy i użyteczny. Nowość bytu daje impuls rozwojowy (pojawia się coś, nowego, czego jeszcze nie było),

natomiast użyteczność nadaje temu impulsowi właściwy charakter.

Choć zasadniczo twórczość jest niejako predestynowana do komunikacji międzyludzkiej, może jednak być rozwijana przez jedną osobę jako komunikacja wewnętrzna. Mówimy wtedy o twórczości prywatnej. Jest to podobne do relacji między myśleniem a mową. Myślenie jest mową wewnętrzną. Komunikacja ze sobą jest poza tym przygotowaniem do komunikacji z innymi (pomyślę, co powiem). Twórczość wewnętrzna również spełnia taką podwójną funkcję. Po pierwsze jest ona formą komunikacji z samym sobą. Człowiek jest specyficzną istotą, która potrafi być jednocześnie nadawcą i odbiorcą komunikatu. Człowiek może sam sobie komunikować treści, które stymulują jego rozwój. Po drugie, twórczość prywatna jest przygotowaniem do twórczości interpersonalnej lub publicznej. W zasadzie każda twórczość interpersonalna i publiczna jest poprzedzona twórczością prywatną jako przygotowaniem. Twórczość jest bowiem wysoko kwalifikowaną formą komunikacji. Zanim się komuś coś powie, trzeba pomyśleć, popracować samotnie na tym, co jest trudne i wymagające, zwłaszcza z racji tego, że jest to jednocześnie nowe i użyteczne. Dlatego można powiedzieć, że zasadniczo twórczość jest dominującą formą komunikacji, choć dominacja ta zwykle rozgrywa się w sferze symbolicznej. Od twórcy płynie inspiracja, płyną propozycje. Dobrą stroną tego faktu jest jego rozwojowy charakter – przekazywane jest nam coś, czego jeszcze nie było i coś, co jest wartościowe. W tym sensie twórczość może nas wzbogacać. W naturze i w kulturze nie ma jednak nic za darmo. Ceną za to jest pewne ograniczenie jej spontaniczności, naturalności i dialogowości. Choć twórczość powstała z bezpośredniej komunikacji międzyludzkiej, obecnie coraz częściej jej komunikacyjna forma zostaje zawłaszczona przez upośredniające instytucje. Twórczość uliczna może jednak z powrotem odzyskać pierwotną spontaniczność, naturalność i dialogowość.

4. Rozumienie twórczości

Różne są sposoby rozumienia twórczości i próby ich ścisłego zdefiniowania. Wynika to ze stosunkowo małej precyzji tego pojęcia. Mooney w swej koncepcji 4xP: (person, process, product, press) przedstawia twórczość jako: a. dyspozycję, b. proces, c. wynik – dorobek

i d. jako stymulację przez środowisko¹⁹. W języku polskim rzadziej rozumiemy twórczość w tym ostatnim znaczeniu, choć nie ulega wątpliwości, że czynnik środowiska jest bardzo istotny. Najczęściej twórczość jest w nauce definiowana jako proces. Wedle Edwarda Nęcki²⁰ jest to proces psychiczny, w którego efekcie podmiot dochodzi do nowego i cennego wyniku. Ogólnie akceptowana jest definicja Steina – „Twórczość jest to proces prowadzący do nowego wytworu, który jest akceptowany jako użyteczny lub do przyjęcia dla pewnej grupy, w pewnym okresie”²¹. Zwróćmy jednak uwagę, że twórczość jako proces jest definiowana poprzez produkt, co oznacza, że o tym, czy zachowanie było twórcze decyduje jego wynik. Oczywiście wynik nie zawsze jest zadowalający, a w większości przypadków jednak taki nie jest. Pod tym względem oczywiście definicja produktu twórczego jest o wiele łatwiejsza. Edward Nęcka definiuje twórczy produkt jako taki, który cechuje się koniunkcją dwóch cech: nowości i wartości²². W przypadku już wykonanych utworów kryteria istotnie powinny być ostrzejsze, gdyż służą za podstawę społecznej selekcji, której następnie będą podlegać. Sam proces twórczy jednak nie zawsze musi doprowadzić do takiego oczekiwanego wyniku. Jeżeli twórca oddaje się ciężkiej pracy, ale takiego wyniku nie uzyskał (co w działalności naukowej czy artystycznej jest bardzo częste), nie znaczy wcale, że nie wykonywał pracy twórczej, czyli proces twórczy się odbył. Wedle autora tego artykułu już samo podjęcie się twórczej pracy w danej dziedzinie jest procesem twórczym. Autor definiuje proces twórczy jako próbę rozszerzającej transformacji materii, energii lub informacji. Transformacja rozszerzająca to taka, w której wyniku produkt znajduje się na wyższym i bardziej wartościowym poziomie złożoności niż substraty. Innymi słowy twórczość jest próbą wytworzenia nowego, korzystnego stanu rzeczy. Ważne jest jednak samo działanie, choć wynik jest zawsze niepewny (sama ta niepewność jest istotą procesu twórczego). Podejście transformacyjne jest także dlatego ważne, że twórczość nigdy nie powstaje ex nihili, zawsze jest przekształceniem jakichś już istniejących

¹⁹ R. Mooney, *A conceptual model for integrating four approaches to the identification of creative talent*, [w:] *Scientific creativity: its recognition and development*, red. C.W. Taylor, F. Barron, Wiley, New York 1963, s. 331–340.

²⁰ E. Nęcka, *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Wydawnictwo UJ, Kraków 1987.

²¹ M.I. Stein, *Creativity and culture*, „Journal of Psychology” 1953, nr 36, s. 311–322.

²² E. Nęcka, *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2001, s. 13.

materiałów wyjściowych. Materiał pracy twórczej są formy już utworzone przez innych twórców.

Twórczość jest zawsze działalnością zanurzoną w istniejącej przestrzeni społecznej i kulturowej, jest bowiem formowaniem nowych reprezentacji i wytworów na podstawie dotychczas istniejących. Dlatego autor definiuje także twórczość jako transakcję pomiędzy posiadanymi zasobami a potrzebami i wymaganiami otoczenia, w której te zasoby zostają tak przekształcone, że pojawia się nowa jakość, mogąca te potrzeby i wymagania zaspokoić. Twórczość jest to próba przekształcenia danych płynących ze środowiska i przekształcenie ich w postać dla tego środowiska atrakcyjną, a zarazem nową i użyteczną. Wartość procesu twórczego i osiągniętego wyniku będzie w dużym stopniu zależać od tego, jakie to będzie środowisko.

1. Bogactwo dostarczanych bodźców. Może być środowisko ubogie i bogate w dostarczane bodźce
2. Wymagania tego środowiska. Może być to środowisko wymagające i niewymagające
3. Wartość twórczości (wartości i nowości w danym środowisku)
4. Stopień zachęcania przez to środowisko. Może to być społeczeństwie o postawie egalitarnej – zachęcające wszystkich do twórczości lub elitarne – zachęcające do niej tylko elity.

Twórczość rozpatruje się najczęściej jako zjawisko indywidualne, przypisywane do konkretnej osoby, ale twórczość jest jednocześnie zjawiskiem społecznym. Nie chodzi tutaj tylko o twórczość zespołową, obecnie coraz częstsza (zespoły artystów, naukowców etc.). Pewne dzieła twórcze, takie jak przedstawienie teatralne, filmy, programy telewizyjne czy radiowe mogą być wykonywane tylko zespołowo. Ale przedmiotnik twórczy możemy przypisywać także ośrodkowi (np. uczelni czy firmie), miastu, narodowi, cywilizacji. Mówimy więc o cywilizacji starożytnej Grecji, że była wyjątkowo twórcza (prześcigając znacznie starożytny Egipt czy Rzym), z kolei w starożytnej Grecji wyróżniamy szczególnie Ateny jako miasto niesłychanie twórcze (w przeciwieństwie np. do Teb czy Sparty). Mówimy nawet o okresach twórczych, najczęściej przyporządkowując to słowu pewnemu miejscu w pewnym czasie. Mówimy na przykład, że Ateny były niezwykle twórcze w IV i V wieku p.n.e, Florencja w wieku XVI, Rzym i Amsterdam w XVII, Paryż i Londyn w XVIII, Wiedeń w XIX, Kraków na przełomie XIX i XX, Nowy York czy San Francisco w wieku XX. Stosunkowo mało jest

badan prowadzonych nad tym, jak to się dzieje, że nagle jakieś miejsce zaczyna promieniować wyjątkową twórczością. Może właśnie dlatego, że powstaje w nim szerzej rozumiana Agora, która nabiera pewnych dodatkowych cech (na przykład staje się otwarta, kosmopolityczna, przyjazna dla indywidualnych twórców).

Twórczość może mieć także charakter prywatny lub publiczny. Twórczość prywatna ma miejsce wtedy, kiedy tworzona jest przede wszystkim na własny użytek. Produkt własnej twórczości można nazwać produktem twórczym w sensie prywatnym, gdy wniesie coś nowego i wartościowego dla samej jednostki, niekoniecznie dla otoczenia. Twórczość publiczną autor dzieli na społeczną i kulturową. Produkt ma charakter twórczy w sensie twórczości społecznej, gdy dla grupy wnosi coś nowego i cennego w ramach relacji i funkcjonowania tej grupy, a twórczość w sensie procesu będzie taka, zmierzając ku temu. Natomiast produkt ma charakter twórczy, gdy wnosi coś cennego i nowego do kultury jako takiej. Ponieważ żyjemy wszyscy w jednej kulturalnej wiosce świata, można powiedzieć, że twórczość kulturowa ma po pierwsze charakter bezwzględny (to znaczy produkt musi być obiektywnie nowy i wartościowy dla wszystkich ludzi), a po drugie ta jego nowość i wartościowość jest naprawdę istotna dla kultury i zostawia (a przynajmniej stara się zostawić i ma taką szansę) w niej trwałe ślady.

5. Rozwój twórczości

Jak wspomniałem, twórczość można podzielić na osobistą, społeczną i kulturową. Podział ten wynika z pewnej sekwencji rozwojowej. Z punktu widzenia relacji z otoczeniem proponuję wyróżnić trzy poziomy w rozwoju twórczości: poziom twórczości osobistej, poziom twórczości społecznej oraz poziom twórczości kulturowej.

Na poziomie twórczości osobistej jednostka tworzy przede wszystkim sama dla siebie. W tym sensie można powiedzieć, że aktem twórczym komunikuje się sama ze sobą. Jej pierwszym stadium jest twórczość podstawowa, bazowa – po prostu tworzenie sobie obrazu świata. W drugim stadium jednostka tworzy już w określonym kulturowo obszarze ekspresji, a więc w dziedzinie plastyki, muzyki, literatury, nauki, zachowując jednak owe dzieła dla samego siebie.

Na poziomie twórczości społecznej jednostka tworzy dla otoczenia społecznego, poprzez swój akt twórczy komunikuje się z innymi

ludźmi z jej szerszego lub węższego kręgu społecznego. Pierwszym stadium twórczości społecznej jest stadium interpersonalne – jednostka tworzy dla innej osoby, komunikuje się z nią bezpośrednio poprzez akt twórczy.

Wyższym stadium twórczości społeczną jest twórczość publiczna – twórca komunikuje się z odbiorcami pośrednio, poprzez instytucje kultury.

Na poziomie dziedzictwa kulturowego jednostka tworzy przede wszystkim dla kultury jako takiej. Komunikacja poprzez dzieło ma mieć niejako charakter permanentny i trwały, ma przetrwać samego twórcę. To upośrednienie poprzez kulturę oznacza, że dzieło staje się częścią kultury jako dorobku ludzkości, odbiorca komunikuje się z tym dorobkiem. Poprzez niego komunikuje się nie tylko z żyjącymi ludźmi, ale także z przyszłymi pokoleniami. Na przykład, choć Adam Mickiewicz już dawno nie żyje, komunikuje się z nami poprzez swoje dzieła. To samo dotyczy innych poetów, pisarzy, kompozytorów, malarzy, architektów. Wydaje się, że można byłoby tu również wyodrębnić dwa stadia – stadium dziedzictwa narodowego oraz stadium najważniejszego dorobku duchowego ludzkości.

Poziomy te mogą dotyczyć zarówno intencji twórcy, jego możliwości (czyli realnego poziomu twórczości), jak i realnych skutków. Niektórzy chcą po prostu tworzyć dla samego siebie, inni dla swoich przyjaciół, inni chcą zarabiać na życie, udostępniając swoje dzieła szerszej publiczności, inni wreszcie pragną, aby ich dzieło weszło na stałe do dziedzictwa kultury. Nie zawsze jednak tym pragnieniom odpowiadają rzeczywiste możliwości. Jedni twórcy nie doceniają się, pisząc wybitne dzieła twórcze tylko „do szuflady”, inni, jak liczni grafomani, tworzą słabe dzieła w nadziei, że przejdą one do historii.

Realne skutki także mogą odbiegać od faktycznych możliwości, bo twórczość, jak każda dziedzina wysokiego ryzyka, wymaga korzystnych okoliczności i łutu szczęścia. W największym jednak stopniu to, czy pozostanie ona tylko osobistym dorobkiem, czy rozpowszechniona zostanie w środowisku społecznym i przejdzie do dziedzictwa kulturowego zależy od jej poziomu.

Najistotniejszy jest fakt, że poszczególne poziomy twórczości tworzą naturalny system hierarchiczny. Wejście na kolejny poziom nie powinno powodować zaniku cech poprzednich, przeciwnie – istnieją one nadal, ale są organizowane przez formy wyższe. Hierarchiczność

rozwoju jest typowym przykładem rozwoju inteligencji – pojawianie się wyższych form inteligencji nie powoduje zaniku jej niższych form, ale są one niejako organizowane przez formy niższe.

Podobnie jest w rozwoju twórczości. Społeczny charakter twórczości nie powinien usuwać jej charakteru osobistego, a poziom dziedzictwa kulturowego nie powinien powodować zaniku ani osobistego, ani społecznego charakteru twórczości. Twórczość zawsze powinna mieć charakter kontaktu ze sobą i z innymi ludźmi. Co więcej, do poziomu dziedzictwa kulturowego może wznieść się tylko taka twórczość, która jest jednocześnie kontaktem z samym sobą oraz kontaktem z innym człowiekiem. Jeżeli przemawia do mnie jakiś obraz czy wiersz, to dlatego, że jestem w komunikacyjnym kontakcie z jego autorem. Nie zawsze tak w twórczości bywa i to właśnie może być jej poważnym zagrożeniem. Artysta może nie wyrażać siebie i nie komunikować się z sobą, ale tworzyć tylko po to, aby odnieść sukces. Takie nieosobiste dzieło nazywamy często nieautentycznym. Twórca może orientować się wyłącznie na poziom dziedzictwa, działać wyłącznie dla sztuki lub na nauce z pominięciem komunikacji z innym. Tak dzieje się coraz częściej, gdy tworzy on dla krytyków (a uczony dla recenzentów), sądząc, że wtedy właśnie najszybciej dostanie się na parnas dziedzictwa kulturowego, choć takie dzieła często okazują się słabe. Wydaje się, że kryzys w sztuce, a także w wielu dziedzinach nauki, często wynika z tej właśnie nieautentycznej, niekomunikatywnej orientacji twórców na samą „czystą sztukę” czy samą „czystą naukę” (oczywiście poprzez krytyków i recenzentów), z pominięciem potrzeb odbiorczych zwykłych ludzi i potrzeb ekspresyjnych samego siebie.

Właśnie szeroko rozumiana Agora może być remedium na tę sytuację. W dziedzinie sztuki performance uliczny jest wspaniałym przykładem ponownego zbliżenia wysokiej kultury do spontanicznego odbioru zwykłych ludzi. W twórczości naukowej, oczywiście, taki performance jest trudniejszy, ale już jak najbardziej możliwy w popularyzacji nauki. Taką rolę spełniają na przykład coraz częstsze festiwale nauki, podczas których pod rozpiętymi namiotami publiczność może oglądać i podziwiać fascynujące eksperymenty naukowe oraz zastosowania nauki w praktyce.

Rola Agory jest ogromna także w sensie szerszym – w ogłaszaniu badań czy prezentowaniu twórczości w powszechnych mediach elektronicznych. Coraz więcej przedstawicieli nauki ma swoje własne

strony internetowe i blogi, poprzez które bezpośrednio komunikują się z odbiorcą. Niestety, wciąż jeszcze za mało honoruje się w nauce popularyzację wiedzy, choć aktywność taka podnosi poziom intelektualny społeczeństwa, zwiększa jego innowacyjność, stymuluje proces edukacji, zwiększa rolę, znaczenie i autorytet nauki. Kodeks etyczny Polskiego Towarzystwa Psychologicznego wręcz nakazuje uczonym psychologom dzielić się swoją wiedzą ze społeczeństwem i zabierać głos w ważnych sprawach społecznych. Niestety, przy formalnym ocenianiu dorobku naukowego wciąż aktywność taka jest brana pod uwagę w zbyt małym stopniu.

6. Ekspresja, empatia i inspiracja

Twórczość jest zarazem ekspresją i inspiracją. Ekspresja jest wyrażeniem siebie i kontaktem (komunikacją z sobą), ma więc charakter osobisty. Jednocześnie jest wyrażeniem siebie w stosunku do innego. Jest to podwójny charakter ekspresji. Twórczość komunikowana innej osobie jest inspiracją – zachętą do dialogu zewnętrznego lub wewnętrznego, do własnego rozwoju. Artysta musi umieć się jednak dopasować do oczekiwań odbiorcy. Tym koniecznym kanałem pośredniczącym powinna być empatia.

Mamy tu zatem następujący schemat:

Nadawca – ekspresja – empatia – inspiracja – odbiorca

Prawdziwie cennym dziełem twórczym jest to, które może być inspiracją dla innych twórców i stać się częścią szeregu kolejnych inspiracji, będących podstawą rozwoju kultury²³. Współcześnie postrzegamy twórczość znacznie bardziej egalitarnie niż niegdyś. Dawniej uważano, że twórczość jest tylko cechą bogów, później – że wyłącznie geniuszy, następnie – że tylko nielicznych, wybitnych profesjonalistów. Teraz można śmiało powiedzieć, że wszyscy jesteśmy twórcami. Owszem, wielu ludzi wciąż poprzestaje na twórczości prywatnej, wielu zaś po prostu, z różnych przyczyn nie podejmuje prób rozwinięcia swojego potencjału twórczego. Ale, w ujęciu autora artykułu, każda recepcja

²³ Mirski A., *Psychologiczne aspekty inspiracji twórczej*, [w:] *Inspiracje twórcze a dzieło stworzone*, red. S. Hryn, Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne, Kraków 2009, s. 11–139.

dzieła (sztuki czy nauki) jest również przejawem twórczości prywatnej, bo oto konsument dokonał czegoś, dzięki czemu w jego umyśle pojawiło się coś nowego i użytecznego. Może go to kiedyś zainspiruje do własnej działalności twórczej publicznej, może będzie przez to lepszym pracownikiem, rodzicem czy po prostu doskonalszym, bogatszym wewnątrznie człowiekiem²⁴. Utwór nie zawsze od razu może zadziałać inspiracyjnie. Czasami trzeba do niego dojrzeć, czasami musi trafić na swój moment, aby zostać w pełni zrozumianym i docenionym. Na szczęście upublicznienie dzieła powoduje, że wchodzi ono na trwałe w obszar kultury, czyli do swoistej bazy rozwojowej dla wszystkich ludzi. Do bazy tej zawsze może sięgnąć jednostka zainteresowana własnym rozwojem, pragnąca piękna, fascynacji, zainteresowania, wzruszenia czy refleksji. Wszystko są to czynniki prorozwojowe i stymulujące twórczość zarówno prywatną, jak i publiczną. Dzięki temu osiąga się efekt samopowieliania się i rozwoju kultury jako całości²⁵.

Równie ważny jest jednak rozwój osobisty. Podstawowym kryterium jakości i nowości twórczej jest bowiem oryginalność, bycie sobą – a to kształtuje się właśnie w przestrzeni prywatnej. Powszechność twórczości polega między nimi na tym, że ludzie sami są autorami swojego najważniejszego dzieła – własnego życia.

7. Twórczość jako komunikacja głębokiego dialogu

Najbardziej idealna forma twórczości występuje wtedy, gdy jest ona autentycznym, pełnym dialogiem twórczym. Twórca wyraża siebie w akcie ekspresji, inspiruje drugą osobę, ta pod wpływem tej inspiracji sama wyraża siebie, dokonując także aktu twórczej ekspresji. Wtedy możemy mówić o pełnym dialogu twórczym. W formie bezpośredniej taka postać dialogu występuje stosunkowo rzadko. W dziedzinie wykonania autorskiego ma ona miejsce w improwizacji jazzowej, kiedy jeden muzyk inspiruje swoją twórczością innego, który bezpośrednio odpowiada własną ekspresją twórczą. Czasami takie formy spotykamy na warsztatach teatralnych czy muzycznych. Oczywiście to wzajemne inspirowanie się w jednym procesie twórczym jest bardzo częste

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

w zespołach artystycznych, w których twórczość ma charakter wykonawczy, a więc w czasie przedstawień teatralnych, operowych, koncertów muzycznych. Tam zwykle także jeden twórca inspiruje innego i bezpośrednio wpływa na jego twórczość. Ponieważ zasadnicza treść literacka czy muzyczna jest już z góry podana, twórca nie musi już jej wymyślać, wyraża się jednak poprzez interpretację i na jego ekspresję odpowiadają swoją ekspresją inni uczestnicy. Nade wszystko ta ekspresja jest udzielana widzom i oni z kolei udzielają pewnej informacji zwrotnej, co wtórnie wpływa na ekspresję muzyków czy aktorów. To współuczestnictwo widzów, choć w teatrze klasycznym skromne, jest odbierane przez twórców jako bardzo ważne i inspirujące. W teatrze współczesnym często dochodzi do bardziej bezpośredniego zaangażowania widzów, często też aktorzy mogą spontanicznie reagować i kształtować przebieg oraz charakter swojej gry. Często jednak dialog twórczy jest odroczony, potrzeba bowiem czasu, aby przygotować odpowiedź. Najczęściej taką postać dialogowej twórczości spotykamy w zakresie nauki oraz dziennikarstwa i eseistyki, rzadziej w literaturze, plastyce i kompozytorstwie. Warto jeszcze pamiętać i o tym, że bardzo często samo dzieło ma charakter wewnętrznego dialogu, zwłaszcza w dziedzinie literatury, teatru, filmu i muzyki.

Agora, zarówno w sensie dosłownym, jak i rozszerzonym jest znakomitą okazją do dialogu twórczego. W sensie dosłownym, w aktach performansu, teatru ulicznego, sztuki prezentowanej publicznie mamy do czynienia z bezpośrednim kontaktem twórcy z odbiorcą, ze spotkaniem dialogowym. Jeżeli twórca rzeczywiście czuje potrzeby, nastroj i oczekiwania odbiorców, jeżeli wchodzi z nimi w stan twórczej konfluencji – to wchodzi z nimi zarazem w stan głębokiego dialogu. Zachodzą wtedy wszystkie najcenniejsze, opisane poprzednio formy komunikacji: symboliczna konwergencja, społeczny konstrukcjonizm, konsubstancjacja oraz budowanie wspólnej narracji. Takie formy komunikacji tworzą kulturę, co najważniejsze – kulturę, która wyraża autentyczne potrzeby i treści współtworzących ją jednostek. Według antropologa Clifforda Geertza kultura to właśnie wspólnota znaczeń, rozumienia i nadawania sensu. Człowiek jest stworzeniem zawieszonym wśród sieci znaczeń, które sam utkał. Ta sieć to właśnie kultura²⁶.

²⁶ Geertz C., *Thick description. Toward and Interpretive Theory of Culture*, [w:] *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York 1973, s. 5.

8. Twórczość jako zjawisko upośrednione i bezpośrednie

Twórczość nader często przyjmuje postać zinstytucjonalizowaną, upośrednioną. Coraz częściej celem twórcy staje się bowiem tworzenie dla kultury jako takiej, dla instytucji ją rozpowszechniających, gdyż to zwykle daje sławę i pieniądze. Dlatego też szybko następuje profesjonalizacja i zamknięcie twórczości publicznej.

Warto pamiętać, że słowo profesjonalizm ma dwa znaczenia. Jedno, zdecydowanie pozytywne, oznacza mistrzostwo, bycie bardzo dobrym w swojej dziedzinie, opanowanie do perfekcji języka ekspresji twórczej. W tym znaczeniu profesjonalizm jest warunkiem koniecznym twórczości publicznej. W drugim jednak sensie oznacza uzawodowienie. Oczywiście ten sens również może mieć charakter pozytywny. Można wybrać zawód twórcy, uprawiać go radośnie i spontanicznie. Można jednak też wpaść w rutynę i zacząć traktować swoją działalność przede wszystkim jako źródło dochodu. Niewłaściwie rozumiana profesjonalizacja może także oznaczać zamknięcie wybranej dziedziny twórczości dla osób, które chciałyby w niej tworzyć, choć uprawiają inny zawód. Ludzi wybitnie zdolni mogą to robić, mogą też być w tej dziedzinie bardzo twórczy. Należy pamiętać, że zjawisko twórczości, podobnie jak inteligencji, łatwo ulega transferowi (to znaczy, będąc wybitnie twórczym w danej dziedzinie, można także być twórczym w innej). Twórczość to bogaty i nowatorski świat wewnętrzny, komunikowany za pomocą odpowiedniego języka. Bogactwo to oznacza większy potencjał twórczy, języków wyrazu można zaś opanować kilka, choć na pewno istnieją tu też pewne bariery czasu. Znamy przykłady wielu twórców działających na zupełnie różnych polach, jak Leonardo da Vinci, Michał Anioł czy Stanisław Wyspiański.

Ten proces instytucjonalizacji, upośrednienia i hiperprofesjonalizacji ma jeszcze jedną istotną wadę, mianowicie alienuje z procesu twórczego odbiorcę. Zwykle w akcie twórczym jedna osoba jest bardziej aktywna, jest nadawcą, inspiratorem, ale druga osoba mogłaby mu w większym stopniu odpowiedzieć. Do bycia aktywnym odbiorcą nie trzeba być profesjonalistą, wystarczy mieć tylko szansę na aktywny i naturalny kontakt z twórcą.

Dlatego warto powracać do twórczości jako zjawiska bezpośredniego, do naturalnego kontaktu pomiędzy twórcą a odbiorcą, kontaktu dia-

logowego, wzajemnie inspirującego. Rola instytucji pośredniczących powinna być taka, jaka była z zamierzeniem – to znaczy udzielanie aktywnej pomocy obu stronom, twórcy i odbiorcy w procesie spotkania się i dialogu. Niepokojąca jest sytuacja, w której pośrednik (wydawca, uczelnia, galeria, muzeum) zajmuje miejsce odbiorcy, podczas gdy powinien brać czynny udział właśnie w zbliżaniu twórcy i odbiorcy. Na szczęście menadżerzy kultury coraz częściej zdają sobie z tego sprawę.

Agorę w najszerszym tego słowa znaczeniu możemy zatem zdefiniować jako miejsce spotkania twórcy z odbiorcą, w którym mogą się wzajemnie inspirować, wpływać na siebie i wchodzić w głębokie formy komunikacji, takie jak symboliczna konwergencja, społeczny konstrukcjonizm, konsubstancjacja, budowanie wspólnej narracji oraz dialog.

9. Agora jako nowe otwarcie twórczości publicznej

89

Agora była w starożytnych Atenach miejscem, gdzie twórcy spotykali się z publicznością i prezentowali swoje dzieła. Powstawały one też często jako rezultat tych spotkań. Dialogi Sokratesa opisane przez Platona przynajmniej w pewnej części miały miejsce rzeczywiście i zrewolucjonizowały myśl filozoficzną.

Obecnie powstaje nowa Agora, przestrzeń publiczna dla twórczości z szeroką dystrybucją i ogromnymi możliwościami informacji zwrotnej. W największym stopniu wyznacza ją obecnie internet. Twórczość w internecie nabiera z powrotem charakteru spontanicznej komunikacji, uwalnia się od nadmiernego profesjonalizmu oraz od zinstytucjonalizowanego pośrednika – internet nie jest bowiem pośrednikiem ani instytucją – jest przestrzenią komunikacyjną.

Agorą coraz częściej zostaje też na nowo przestrzeń miejska. Coraz częściej pojawiają się teatry uliczne, happeningi, performansy. Sztuka nowoczesna i ponowoczesna spowodowały intensyfikację tych form, nawiązując jednocześnie do najstarszej tradycji sztuki. Rewolucja agory elektronicznej na pewno też wpłynęła na to zjawisko, ośmielając twórców i odbiorców do wzajemnej, bezpośredniej komunikacji.

Tak więc obecnie znowu – jak kiedyś – ulica staje się przestrzenią kreacji. Sama także jest dziełem twórczym, wytyczonym przez współczesnego architekta urbanistę lub też zostaje zaadaptowana do

współczesnego użytku publicznego na bazie dziedzictwa kulturalnego miasta. Szczególną rolę odgrywają tu tak zwane miejsca magiczne – te fragmenty miasta, które ze względu na swoją historię, romantykę, szczególne cechy, piękne lub zadziwiające obiekty sztuki miejskiej fra-
pują, przyciągają zarówno twórców, jak i odbiorców. Elementy tożsa-
mości przestrzeni kulturowej mające źródło w tradycji kształtują „po-
etykę miejsca”, tworzoną przez niepowtarzalność form przestrzennych
danego miejsca, a także przez atmosferę wytwarzaną przez mieszkań-
ców i bywalców danych wewnątrz i przestrzeni, przez formy aktywno-
ści, które się w niej dokonują i całokształt doznań, jakie wywołują one
w odbiorcy²⁷.

Pośrednikiem pomiędzy twórcą i odbiorcą, a zarazem inspiratorem
lub przynajmniej katalizatorem dzieła, staje się miasto – jego ulica,
jego magiczne miejsce.

Podsumowując, Agora staje się współczesną przestrzenią twórczo-
ści. Może to być przestrzeń wirtualna – spotkanie się w niesłychanie
pojemnym, łatwo dostępnym i dynamicznym świecie elektronicznym,
które ułatwia internet. Może, i coraz częściej powinno być to także
osobiste spotkanie w fizycznej miejskiej przestrzeni, z jej niepowta-
rzalną magią.

Autor proponuje, aby Agorą, w najszerszym sensie, nazwać po-
 prostu miejsce, gdzie twórcy i odbiorcy mogą się spotkać w nieprzy-
 muszonym, swobodnym kontakcie, gdzie razem mogą budować sens,
 znaczenia, wspólne konstrukty społeczne i narracje, wchodząc ze sobą
 w głęboki dialog.

Bibliografia

- Arystoteles, *Retoryka*, przeł. H. Pobielski, [w:] Arystoteles, *Dzieła wszystkie*,
 PWN, Warszawa 2002.
- Bormann E., *Small Group Communications: Theory and Practice*, Harper and
 Row, New York 1990.
- Bormann E., *The Force of Fantasy: Restoring the American Dream*, Southern
 Illinois University, Carbondale 1985,
- Burke K., *Rhetoric – Old and New*, „The Journal of General Education” 1951,
 nr 5.

²⁷ A. Mirski, *Marketing miasta w kontekście europejskim*, „Prawo, Zarządzanie, Marke-
 ting” 2003, nr 2, s. 121–136.

- Fisher W.R., *Human Communicaton as Narration: Towards a Philosophy of Reason, Value and Action*, University of South Carolina, Columbia 1987.
- Fisher W.R., *Clarifying the narrative paradigm*, „Communication Monographs” 1989, t. 59.
- Geertz C., *Thick description. Toward and Interpretive Theory of Culture*, [w:] *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York 1973.
- Griffin E., *Podstawy komunikacji społecznej*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2003.
- Mirski A., *Marketing miasta w kontekście europejskim*, „Prawo, Zarządzanie, Marketing” 2003, nr 2.
- Mirski A., *Psychologiczne aspekty inspiracji twórczej*, [w:] *Inspiracje twórcze a dzieło stworzone*, red. S. Hryń, Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne, Kraków 2009.
- Mooney R., *A conceptual model for integrating four approaches to the identification of creative talent*, [w:] *Scientific creativity: its recognition and development*, red. C.W. Taylor, F. Barron, Wiley, New York 1963.
- Nęcka E., *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Wydawnictwo UJ, Kraków 1987.
- Nęcka E., *Psychologia twórczości*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2001.
- Pearce W.B., *Interpersonal Communication: Making Social Worlds*, Harper and Row, New York 1994.
- Pisarek W., *Wstęp do nauki o komunikowaniu*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2008.
- Platon, *Gorgiasz*, przeł. W. Witwicki, PWN, Warszawa 1956.
- Rosińska Z., Matusewicz C., *Kierunki współczesnej psychologii, ich geneza i rozwój*, PWN, Warszawa 1988.
- Sokolik Z., *Terapie pochodzące od psychoanalizy*, [w:] *Psychoterapia. Teoria*, red. L. Grzesiuk, Eneteia, Warszawa 2005.
- Stein M.I., *Creativity and culture*, „Journal of Psychology” 1953, nr 36.
- Sullivan H.S., *Conceptions of modern psychiatry*, Norton & Co, Washington 1947.

Streszczenie

W artykule przedstawiono twórczość jako specyficzne miejsce spotykania się ludzi, ze ich wrażliwością, problemami, odmiennym widzeniem świata. Kiedyś taką rolę spełniała agora – plac, na którym poeci czytali wiersze, aktorzy grali, artyści sprzedawali swoje dzieła. Tezą artykułu jest, że Agora jest nadal potrzebna do rozwoju ludzkiej komunikacji i jej stałego polepszania. Przedstawiono tu kilka ważnych koncepcji społecznej komunikacji: teorię symbolicznej konwergencji Ernesta Bormana, teorie społecznego kon-

struktywizmu Barnetta Pearce'a i Vernina Cronena, koncepcję dramatyzmu przekazu Kennetha Burke, narracyjny paradygmat komunikacji społecznej Waltera Fischera. Autor prezentuje również swój autorski model rozwoju komunikacji społecznej. Najwyższą formą tej komunikacji jest forma „dialogu głębokiego”, która przejawia się między innymi w aktach twórczych. Autor prezentuje twórczość jako formę komunikacji rozwijającej, w której równie ważne są obie strony: twórca i odbiorca oraz wskazuje na pewne tendencje do alienacji twórczości, oderwania jej od żywego kontaktu z publicznością i przedstawia koncepcję agory jako powrotu do bezpośredniej relacji artysty z publicznością. Agora najczęściej jest obecnie rozumiana w sensie symbolicznym, uogólnionym, jako swobodne, szerokie miejsce prezentacji wielu opinii i dzieł. Taką rolę spełnia obecnie na przykład internet. Możliwy jest też, i coraz częściej się zdarza, powrót do dosłownej, fizycznej realizacji agory, jako miejsca performansu oraz innych form bezpośredniej komunikacji artystycznej. Wtedy obok spontanicznej działalności twórczej oraz spontanicznej odpowiedzi widowni mamy jeszcze do czynienia z efektem oddziaływania tak zwanej magii miejsca.

Słowa kluczowe: agora, przestrzeń społeczna, komunikacja, twórczość

Agora as social space of communication and creativity

Abstract

The paper presents the issue of creativity as the form and place of encounter of people with their sensibility, their problems, with the presentations of different point of views. Once upon the time, this role played agora – the main market square in the ancient city. In this place poets read their poems, actors played scenes, painters sold their paintings. The main thesis of paper is the statement, that agora is still needed to human communication and to its further development. In the paper are presented several theories on social communication, including the theory of symbolic convergence of Ernest Borman, the theory of social constructivism of Barnett Pearce and Vernin Cronen, the theory of dramatism of Kenneth Burke, and narrative paradigm of Walter Fischer. Author also presents his own stage model of the development of human communication. The highest stage in this model is the stage of „deep dialog”, which could be seen and recognized in artistic activity. In this paper creativity is seen ad a form of „developing communication”, in which both parts are very important: artist and receiver. Nowadays, there is some danger of alienation of creativity, when the creative process and product are separated from the public. Thus, the idea of Agora could be seen as some way to return to direct and spontaneous contact of artist and public. Presently, the idea of Agora is understood rather in symbolic sense, as a broad place to presents different in-

formation, opinions, and creative products. Currently, this role is played, for instance, by internet. But equally important is return to more exact, physical form of Agora, as a place in a city for performance and other form of direct artistic communication. In this case, the third part is also involved – the place itself, with its „magic”.

Key words: Agora, social space, communication, creativity

Agnieszka Starzyk

dr inż. arch., Wyższa Szkoła Ekologii i zarządzania w Warszawie,
Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Przestrzeń publiczna – studium dostępności

Problem badawczy określony tematem dotyczy dostępności oraz czynników wpływających na komfort użytkowania współczesnych przestrzeni publicznych, ze szczególnym uwzględnieniem potrzeb i ograniczeń osób niepełnosprawnych. Cechy przestrzeni wspólnych wymagają ciągłych analiz i w ich wyniku modyfikacji w kierunku przestrzeni przyjaznych dla wszystkich użytkowników ze względu na zauważalne zmiany stylu życia związane z rozwojem cywilizacyjnym, akceleracją rozwoju, starzeniem się społeczeństwa i co za tym idzie długotrwałym przebywaniem w ciągu doby w strefach publicznych osób w wieku poprodukcyjnym, a także ze względu na zwiększoną aktywność osób niepełnosprawnych. Poza wymienionymi czynnikami na kształtowanie przestrzeni publicznych mają lub powinny mieć wpływ nasilające się zagrożenia środowiskowe i zmiany klimatu – powódzie, miejska wyspa ciepła, deficyt wody, deszcze nawalne i podtopienia¹ czy też zagrożenia działaniami terrorystycznymi². Zmienność różno-

¹ S. Tumielewicz, *Krajowa Polityka Miejska. Ochrona środowiska i odpowiedź na zmiany klimatu*, Konferencja Prace nad Krajową Polityką Miejską – od założeń do realizacji, Ministerstwo Rozwoju Regionalnego, Warszawa 13.06.2013.

² A. Jasiński, *Architektura w czasach terroryzmu. Miasto – przestrzeń publiczna – budynek*, Wolters Kluwer Polska SA, Warszawa 2013.

rodnych zjawisk powinna mieć bezpośrednie przełożenie na badania i wdrażanie wyników w procesie projektowym w zakresie przestrzeni publicznych, przy czym badania powinny wyprzedzać zachodzące procesy, a jeżeli nie jest to możliwe, szybko reagować na problemy.

Opracowanie zostało podzielone na dwie podstawowe części: Studium problemu określonego tematem oraz Studium przypadku – autorskie opracowanie konkursowe przestrzeni publicznej wokół budynku Rotundy w Warszawie.

W celu rozwiązania postawionego problemu naukowego, oceny wyników, a następnie wdrożenia w projekcie otoczenia Rotundy zastosowano wybrane metody badań, czyli: metodę analizy krytycznej, metodę obserwacji bez interwencji, metodę wywiadu swobodnego oraz metodę intuicyjną, opartą na osobistych doświadczeniach autorki. Podstawą wniosków były badania empiryczne. Zebrane informacje zostały po weryfikacji poddane badaniu związku dostępności przestrzeni z poziomem komfortu jej użytkowania, a to celem sformułowania wniosków. Pozyskany w efekcie badań teoretycznych materiał był wyjściowy dla dalszych opracowań – próby wdrożenia w projekcie konkursowym.

Studium problemu

Projektowanie dla wszystkich – czy założenie takie można zrealizować? Czy można zaprojektować przestrzeń odpowiadającą wszystkim użytkownikom, często o przeciwstawnych oczekiwaniach w stosunku do otoczenia? To trudne i ważne zadanie, a jego ciągła analiza jest niezbędna³.

W życiu człowieka pojawiają się okresy mniejszych lub większych możliwości czy ograniczeń fizycznych. To, co w danym momencie wydaje się łatwo dostępne, w innym może stać się barierą nie do pokonania. Projektując środowisko z myślą o potrzebach niepełnosprawnego czy nie w pełni sprawnego użytkownika, projektujemy – zgodnie z zasadami ergonomii – odpowiednie środowisko dla całej populacji, zgodnie z ideą „projektując dla niepełnosprawnych projektujemy dla wszystkich”. Celem nadrzędnym jest umożliwienie każdemu człowie-

³ A. Starzyk, *Przestrzeń dziecka – studium dostępności*, „Zeszyty Naukowe Uczelni Vi-stula” 2015, nr 42 (4).

kowi maksymalnej samodzielności w środowisku zbudowanym w najbardziej dla niego naturalny i właściwy sposób⁴.

Nie istnieje jedna obowiązująca definicja niepełnosprawności. W Światowym Programie Działań na rzecz Osób Niepełnosprawnych (*The World Programme of Action for Disabled Persons*) oraz Standardowych Zasadach Wyrównywania Szans Osób Niepełnosprawnych (*The Standard Rules on the Equalization of Opportunities for Persons with Disabilities*)⁵ zwraca się uwagę, że niepełnosprawność to problem społeczny i nie można go ograniczać do konkretnej osoby. Wpływ na postrzeganie niepełnosprawności ma niewątpliwie środowisko, w którym przebywamy, a w szczególności czynniki społeczne, kulturowe, psychiczne, emocjonalne czy uwarunkowania etyczne.

Światowa Organizacja Zdrowia (WHO) wprowadza podział niepełnosprawności:

- niesprawność (*impairment*) – każda utrata sprawności lub nieprawidłowość w budowie czy funkcjonowaniu organizmu pod względem psychologicznym, psychofizycznym lub anatomicznym,
- niepełnosprawność (*disability*) – każde ograniczenie bądź niemożność (wynikające z niesprawności) prowadzenia aktywnego życia w sposób lub w zakresie uznawanym za typowe dla człowieka,
- ograniczenia w pełnieniu ról społecznych (*handicap*) – ułomność określonej osoby wynikająca z niesprawności lub niepełnosprawności, ograniczająca lub uniemożliwiająca pełną realizację roli społecznej odpowiadającej wiekowi, płci oraz zgodnej ze społecznymi i kulturowymi uwarunkowaniami⁶.

Współcześnie wydaje się oczywiste, że przestrzeń publiczna powinna być dostępna dla wszystkich. Historia badań problemu jest stosunkowo krótka, gdyż dopiero w latach 80., a szczególnie w 90. XX wieku zaczęto mówić o prawach osób niepełnosprawnych. W wyniku tych działań w 1993 r. zostały przyjęte przez Organizację Narodów Zjednoczonych wcześniej wspomniane *Standardowe Zasady Wyrównywania Szans Osób Niepełnosprawnych*⁷. Celem Zasad jest zagwarantowanie osobom niepełnosprawnym, jako członkom swoich społecz-

⁴ E. Kuryłowicz, *Projektowanie uniwersalne*, SPI, Warszawa 2005.

⁵ Standardowe Zasady Wyrównywania Szans Osób Niepełnosprawnych, Rezolucja 48/96, 48 sesja Zgromadzenia Ogólnego Narodów Zjednoczonych, 20.12.1993.

⁶ <http://unic.un.org.pl/niepelnosprawnosci> [dostęp: 13.06.2016].

⁷ Rezolucja 48/96, 48 sesja Zgromadzenia Ogólnego Narodów Zjednoczonych, 20.12.1993.

ności, możliwości korzystania z tych samych praw i obowiązków, które przysługują pozostałym obywatelom. Dokument zawiera 22 Zasady, wszystkie pośrednio związane z przedmiotem opracowania, a szczególnie problem omawia Zasada 5 – Dostępność. Podkreślone jest tu, że rolą państwa powinno być inicjowanie działań zmierzających do udostępnienia osobom niepełnosprawnym środowiska fizycznego i wprowadzanie rozwiązań ułatwiających dostęp do informacji i środków komunikacji międzyludzkiej⁸.

W Polsce w 1997 r. uchwalono Kartę Praw Osób Niepełnosprawnych⁹, uznając, że

osoby niepełnosprawne, czyli osoby, których sprawność fizyczna, psychiczna lub umysłowa trwale lub okresowo utrudnia, ogranicza lub uniemożliwia życie codzienne, naukę, pracę oraz pełnienie ról społecznych, zgodnie z normami prawnymi i zwyczajowymi, mają prawo do niezależnego, samodzielnego i aktywnego życia oraz nie mogą podlegać dyskryminacji.

W Karcie zawarte są liczne prawa osób niepełnosprawnych; z punktu widzenia podjętego problemu najistotniejsze wydaje prawo do

życia w środowisku wolnym od barier funkcjonalnych, w tym: dostępu do urzędów, punktów wyborczych i obiektów użyteczności publicznej, swobodnego przemieszczania się i powszechnego korzystania ze środków transportu, dostępu do informacji, możliwości komunikacji międzyludzkiej.

Podczas Światowego Zgromadzenia na rzecz Zdrowia (*World Health Assembly*) w 2001 r. przyjęto Międzynarodową Klasyfikację Funkcjonowania, Niepełnosprawności i Zdrowia (*International Classification of Functioning, Disability and Health – ICF*), w której podkreślono społeczny kontekst niepełnosprawności oraz fakt, że każdy człowiek może jej doświadczyć.

W dniu 13 grudnia 2006 r. Zgromadzenie Ogólne Narodów Zjednoczonych przyjęło Konwencję o Prawach Osób Niepełnosprawnych, podpisaną następnie przez rząd Polski 20 marca 2007 r., a ratyfikowaną pięć lat później, 6 września 2012 r.¹⁰. W Konwencji podjęto wiele bardzo istotnych tematów dotyczących niepełnosprawności, niemniej jednak, podobnie jak w przypadku wcześniej cytowanych dokumen-

⁸ A. Starzyk, *Przestrzeń dziecka...*, op. cit.

⁹ M.P.1997 nr 50 poz.475, <http://isap.sejm.gov.pl> [dostęp: 13.06.2016].

¹⁰ Dz.U.2012 poz.1169, <http://isap.sejm.gov.pl> [dostęp: 13.06.2016].

tów, autorka chciałaby wskazać te związane ściślej z zakresem opracowania, a w szczególności Art. 9 – Dostępność, ust. 1:

Aby umożliwić osobom niepełnosprawnym samodzielne funkcjonowanie i pełny udział we wszystkich sferach życia, Państwa Strony podejmą odpowiednie środki w celu zapewnienia osobom niepełnosprawnym, na zasadzie równości z innymi osobami, dostępu do środowiska fizycznego, środków transportu, informacji i komunikacji, w tym technologii i systemów informacyjno-komunikacyjnych, a także do innych urządzeń i usług, powszechnie dostępnych lub powszechnie zapewnianych, zarówno na obszarach miejskich, jak i wiejskich. Środki te, obejmujące rozpoznanie i eliminację przeszkód i barier w zakresie dostępności, stosują się między innymi do:

(a) budynków, dróg, transportu oraz innych urządzeń wewnętrznych i zewnętrznych, w tym szkół, mieszkań, instytucji zapewniających opiekę medyczną i miejsc pracy,

(b) informacji, komunikacji i innych usług, w tym usług elektronicznych i służb ratowniczych.

Polska, podpisując dokument zobowiązała się do wprowadzenia w procesie legislacyjnym zawartych w Konwencji standardów postępowania w celu zapewnienia osobom niepełnosprawnym realizacji ich praw. Od lat 90. w Polsce wprowadzano, i nie jest to proces skończony, szereg norm i aktów prawnych zawierających regulacje dotyczące takich osób. Niewątpliwie są to słuszne i potrzebne działania, niemniej żadna ustawa czy rozporządzenie dotyczące likwidacji barier architektonicznych nie zagwarantuje z perspektywy osób niepełnosprawnych wykonania dobrego projektu, jeżeli nie uzyska się pogłębionej wiedzy dotyczącej ich potrzeb. Istnieje wiele rozwiązań teoretycznie zaprojektowanych zgodnie z obowiązującym prawem, a przy tym dyskryminujących osoby niepełnosprawne. Wydawałoby się, że prawidłowe rozwiązania są proste i oczywiste, wymagają jedynie otwartego spojrzenia na projektowanie przyjazne dla zróżnicowanych użytkowników. Nowoczesne projektowanie to działanie z pełną wiedzą o ich potrzebach. Określenie wymagań przestrzennych dla osób niepełnosprawnych pozwoli ustalić uniwersalne uwarunkowania funkcjonalności przestrzeni. Większość rozważań dotyczy zaspokojenia potrzeb natury fizycznej, tymczasem istotne są również potrzeby natury psychologicznej, emocjonalnej czy estetycznej¹¹. Równie ważna dla zrozumienia relacji

¹¹ E. Kuryłowicz, *op. cit.*

z przestrzenią jest rola zmysłów – wzroku, słuchu, węchu, smaku i dotyku, często traktowane jest to jednak marginalnie¹².

Dobre decyzje podjęte na etapie projektowania dają możliwość realizacji dobrze funkcjonujących przestrzeni publicznych. Niewystarczające jest ich stworzenie i udostępnienie społeczności. Muszą również zaistnieć odpowiednie warunki do poruszania się, a tym samym do uczestnictwa w aktywności społecznej i rekreacyjnej¹³. „Jak często przestrzenie są użytkowane to jedno; ważniejsze jest jednak to, w jaki sposób mogą być używane”¹⁴.

Studium przypadku

Problem określony tematem wymaga identyfikacji potrzeb osób niepełnosprawnych, ale także całej społeczności, wszystkich użytkowników, mających przecież często przeciwstawne oczekiwania wobec otaczającej przestrzeni. Stąd tak ważny jest dialog społeczny na etapie projektowania, realizowany między innymi poprzez rozmowy, spotkania czy warsztaty. Udział społeczności lokalnych w procesach przedprojektowych wzmacnia więź użytkownik-przestrzeń, poczucie posiadania „mojej przestrzeni” – „mojego miejsca”.

Z podobnych założeń wyszedł Inwestor i Organizator VII edycji międzynarodowego konkursu architektonicznego *Changing the face*¹⁵ dotyczącego warszawskiej Rotundy¹⁶. Jego przedmiotem była modernizacja budynku oraz „stworzenie wokół budynku atrakcyjnego

¹² P. Trzeciak, *Historia, psychika, architektura*, PIW, Warszawa 1988.

¹³ J. Gehl, *Życie między budynkami*, RAM, Kraków 2009.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Konkurs zorganizowany przez PKO Bank Polski we współpracy z firmą DuPont, Warszawskim Oddziałem Stowarzyszenia Architektów Polskich, Polish Green Building Council i portalem Architizer.com.

¹⁶ Rotunda to istotny element kompozycji urbanistycznej tzw. ściany wschodniej ulicy Marszałkowskiej. Zespół architektoniczno-urbanistyczny został zaprojektowany przez Zbigniewa Karpińskiego z zespołem jako kontynuacja nagrodzonej pracy konkursowej w 1958 r. i zrealizowany w latach 1960–1969. Sama Rotunda, południowe zamknięcie Pasażu Wiecha (nazwa od 2006 r.), została zaprojektowana przez Jerzego Jakubowicza i oddana do użytkowania w 1966 r. W wyniku wybuchu gazu w 1979 r. budynek został w 70% zniszczony, a odbudowa, poprzez przeciennienie szklenia, zmieniła na niekorzyść pierwotne istotne założenie projektowe – transparentność; A. Starzyk, *Przestrzeń społeczna czy bezpieczna?*, [w:] *Społeczno-gospodarcze aspekty bezpieczeństwa Polski – wyzwania i zagrożenia*, red. M. Karolak-Michalska, E. Kopciuszewska, W. Petryka, Wydawnictwo Szkoły Wyższej im. Bogdana Jańskiego, Warszawa 2015.

terenu publicznego, który stanie się dynamicznym miejscem spotkań i soczewką ogniskującą życie miasta¹⁷. W niniejszym opracowaniu omówiona zostanie część pracy dotycząca przestrzeni publicznej wokół obiektu, z pominięciem propozycji modernizacji budynku oraz jego układu funkcjonalno-przestrzennego¹⁸. Po szerokich konsultacjach społecznych wskazano priorytety dla kształtowania przestrzeni w bezpośrednim otoczeniu Rotundy, co – zgodnie z wytycznymi – po przeprowadzeniu pogłębionej analizy autorka zastosowała w pracy konkursowej. Badaniami objęte było szersze spektrum problemów¹⁹; dla potrzeb niniejszego opracowania omówiona zostanie przede wszystkim sfera dostępności przestrzeni pełniącej funkcje zarówno rekreacyjne, jak i społeczne.

Dla odbioru zróżnicowanej przestrzeni istotne jest przemieszczanie – zmienność doznań²⁰ przy pełnej dostępności dla osób zróżnicowanych sprawnościowo i wiekowo. Przeprowadzone badania przedprojektowe pozwoliły wskazać rozwiązania wdrożeniowe, zdaniem autorki odpowiadające współczesnym wymogom stawianym przestrzeniom m.in. pod kątem dostępności, ale i bezpieczeństwa, w kierunku przestrzeni przyjaznych (Il. 1).

Proponowana przestrzeń jest otwarta (ale bezpieczna), dynamiczna, pojemna/chłonna, dostępna dla wszystkich, jest oazą w centrum Warszawy – zieloną, z nawilżonym tryskającą wodą powietrzem. Przyjęte rozwiązania zapewniają wybór słońce/cień. Głębokie, miejscami do 5 m, lekkie, transparentne zadaszenie (nie konkurujące z dachem Rotundy), od wejścia od strony ul. Marszałkowskiej do wejścia od

¹⁷ <http://architizer.com/blog/dupont-changing-the-face-polish> [dostęp: 13.07.2013].

¹⁸ Założeniem było przekształcenie konstrukcji budynku przy zachowaniu jego tradycyjnego kształt i charakterystycznych cech oraz zintegrowanie obiektu z zastaną przestrzenią miejską. Ideą autorskiego projektu była spójna estetyka wnętrza i zewnątrz. Wnętrze/funkcje/treści zaproponowano zgodnie z oczekiwaniami Inwestora oraz społecznymi, kompozycyjnie zmienne, o wielowariantowych możliwościach wykorzystania w zależności od potrzeb, miniprzejście z możliwością łączenia/dzielenia. Zaproponowano podział na trzy strefy/kondygnacje, połączone atrium: poz. 1 – bank, poz. 0 – przestrzeń „na chwilę”, poz. +1 – przestrzeń „na dłużej”. Takie rozwiązanie pozwala na bezpieczne i wygodne połączenie obiektu otwartego (funkcja społeczna) z Bankiem, a budynek funkcjonuje jako aktywna całość. Atrium, obok funkcji kompozycyjnych, pełni rolę komina wentylacyjnego, wspomagającego ruch/wymianę powietrza (Starzyk 2013, praca konkursowa – opis).

¹⁹ A. Starzyk, *Przestrzeń społeczna czy bezpieczna...*, op. cit.

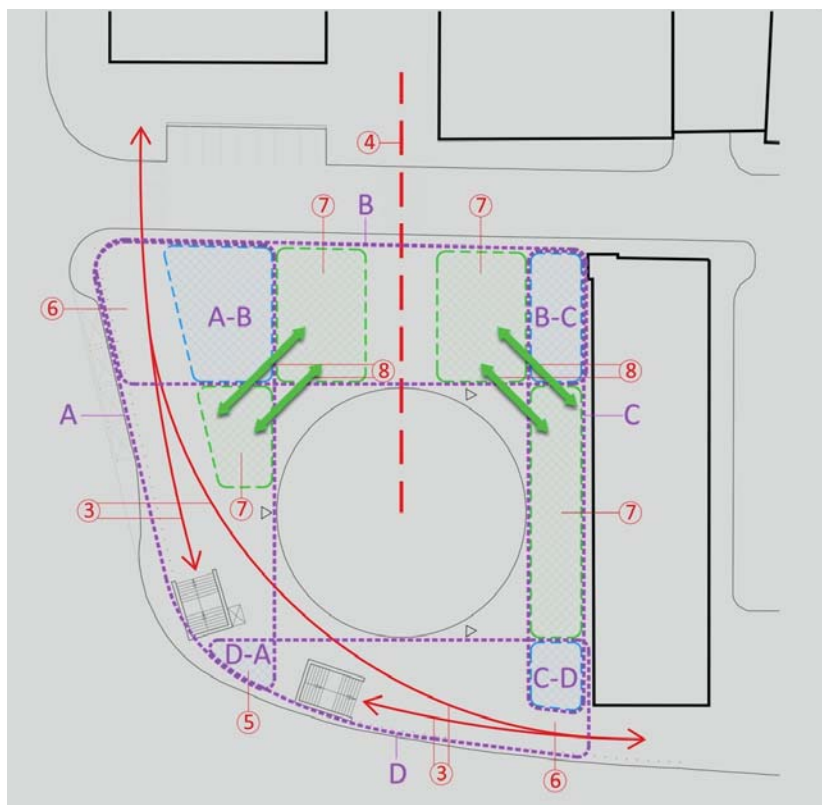
²⁰ K. Wejchert, *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Arkady, Warszawa 1984/2008; idem, *Przestrzeń wokół nas*, Fibak Noma Press, Katowice 1993.

strony ul. Widok, zapewnia zewnętrzne schronienie przed deszczem i śniegiem (Starzyk 2013, praca konkursowa), umożliwiając swobodną komunikację ruchowi pieszemu. Zaproponowano zróżnicowane, dostosowane do natężenia ruchu szerokości komunikacyjne, bez przeszkód zawężających ciąg pieszy – przestrzenie w pełni dostępne i wygodne dla wszystkich użytkowników, w tym dla osób z niepełnosprawnością ruchową, również na wózkach inwalidzkich, ale i niewidzących czy niedowidzących, niesłyszących czy z upośledzeniem umysłowym²¹.

W miejscach komunikacji pieszej ważne jest zaprojektowanie odpowiedniej liczby miejsc odpoczynku, np. ławek czy innych różnego rodzaju siedzisk. Taką rolę w projekcie pełnią drewniane ławy o zróżnicowanych szerokościach i głębokościach, ale również przeznaczona do tego celu zieleń-trawa. Zapewniono istotne dla wszystkich, ale przede wszystkim dla osób niesłyszących i starszych, nieoślepiające oświetlenie ciągów pieszych oraz dobre oświetlenie punktów docelowych. Dla bezpieczeństwa uczestników oddzielono ruch pieszy oraz rowerowy, proponując stanowiska rowerowe przy ul. Widok w przestrzeni B-C. Ciągi piesze w większości przypadków powiązane są urbanistycznie z jezdniami. Stąd dla komfortu użytkowania w procesie projektowym należy zwrócić uwagę na zaproponowanie właściwych rozwiązań. Przejścia w poziomie jezdni w miejscach zmiany organizacji ruchu powinny na całości bądź części mieć odpowiednio wyprofilowaną pochylnię, łatwe do odczytu oznaczenia w postaci zmiany koloru i faktury nawierzchni oraz być wyposażone w sygnały akustyczne. W ten sposób zaprojektowane przejście jest dostępne dla osób o zróżnicowanej niesprawności.

Zaproponowane rozwiązania w otoczeniu budynku Rotundy tworzą przestrzeń przyjazną i dostępną dla wszystkich użytkowników, przestrzeń czytelną dla każdego odbiorcy, przekazującą informacje dotyczące lokalizacji i orientacji w przestrzeni.

²¹ Nie bez znaczenia jest również analiza pod kątem prewencji i ochrony antyterrorystycznej – zabezpieczenie chronionej strefy, Rotundy i jej otoczenia. Zaproponowano rozwiązania kompleksowe i zintegrowane z kontekstem miejsca, ale, co bardzo ważne, niewywołujące niepokoju, będące naturalną kompozycją przestrzeni (ukryte bezpieczeństwo) – między innymi odpowiednio kształtowane i zlokalizowane wzmocnione elementy małej architektury i meble miejskie, zieleń, wzmocnione pacholki drogowe od strony al. Jerozolimskich oraz ul. Marszałkowskiej; A. Starzyk, *Przestrzeń społeczna czy bezpieczna...*, op. cit.



Il.1 Studium przestrzeni – wnętrza sprzężone dominantą/wnętrza sprzężone przestrzenią, opracowanie autorskie: 1) A, B, C, D – czytelne wnętrza sprzężone za pomocą Rotundy, ale też sprzężone za pomocą przestrzeni, 2) A-B, B-C, C-D, D-A – przestrzenie wspólne dla obu wnętrz/elementy sprzężenia – napięcia ruchowe, punkty widokowe, na terenie wspólnym widoczne oba wnętrza, 3) strumień ruchu o największym natężeniu, 4) podkreślenie osi Pasażu Wiecha, 5) przestrzeń D-A – ze względów bezpieczeństwa w części konieczność wyłączenia, 6) przestrzeń A-B i C-D – ze względu na strumień ruchu o największym natężeniu w części konieczność wyłączenia z przestrzeni oczekiwania/spotkań, 7) przestrzeń oczekiwania/odpoczynku/rekreacji, 8) płynne przejścia zielenią i meblami miejskimi pomiędzy przestrzeniami oczekiwania/odpoczynku/rekreacji (Starzyk 2013, praca konkursowa – opis).



Il. 2 Wizualizacja przestrzeni publicznej Rotundy od strony Pasażu Wiecha, autorka projektu: Agnieszka Starzyk



Il. 3 Wizualizacja przestrzeni publicznej Rotundy od ulicy Marszałkowskiej, autorka projektu: Agnieszka Starzyk



Il. 4 Wizualizacja wnętrza Rotundy, spójna estetyka wnętrza i zewnątrz, autorka projektu: Agnieszka Starzyk

Podsumowanie

Jak wykazano w wywodzie, zarówno w części dotyczącej studium problemu, jak i w studium przypadku, dostępność przestrzeni publicznych powinna być analizowana wielowątkowo. Dążeniem nie tylko projektantów, ale także wszystkich decydentów powinno być tworzenie zbioru rozwiązań zaspokajających możliwie wiele potrzeb różnych użytkowników. Dlatego tak istotne jest, obok przepisów regulujących dostosowanie przestrzeni do potrzeb osób niepełnosprawnych, doświadczenie, a może przede wszystkim duża wrażliwość osób odpowiedzialnych za działania architektoniczne, urbanistyczne, ale również artystyczne w procesie tworzenia przestrzeni publicznych.

Przestrzeń dla wszystkich to przestrzeń blisko człowieka – przestrzeń tolerancyjna i otwarta, włączająca i bezpieczna. To przestrzeń, w której każdy uczestnik swobodnie korzysta z dóbr publicznych, ma poczucie przynależności do lokalnej społeczności i wpływu na otaczającą rzeczywistość.

Bibliografia

- Gehl J., *Życie między budynkami*, RAM, Kraków 2009.
- Jasiński A., *Architektura w czasach terroryzmu. Miasto – przestrzeń publiczna – budynek*, Wolters Kluwer Polska SA, Warszawa 2013.
- Kuryłowicz E., *Projektowanie uniwersalne*, SPI, Warszawa 2005.
- Starzyk A., *Przestrzeń społeczna czy bezpieczna?*, [w:] *Społeczno-gospodarcze aspekty bezpieczeństwa Polski – wyzwania i zagrożenia*, red. M. Karolak-Michalska, E. Kopciuszewska, W. Petryka, Wydawnictwo Szkoły Wyższej im. Bogdana Jańskiego, Warszawa 2015.
- Starzyk A., *Przestrzeń dziecka – studium dostępności*, „Zeszyty Naukowe Uczelni Vistula” 2015, nr 42 (4).
- Trzeciak P., *Historia, psychika, architektura*, PIW, Warszawa 1988.
- Tumielewicz S., *Krajowa Polityka Miejska. Ochrona środowiska i odpowiedź na zmiany klimatu*, Konferencja Prace nad Krajową Polityką Miejską – od założeń do realizacji, Ministerstwo Rozwoju Regionalnego, Warszawa 13.06.2013.
- Wejchert K., *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Arkady, Warszawa 1984/2008.
- Wejchert K., *Przestrzeń wokół nas*, Fibak Noma Press, Katowice 1993.

Streszczenie

Podejście do projektowania architektonicznego było i jest zmienne w czasie i zależy od rozwoju cywilizacyjnego. Współcześnie oczywiste wydaje się realne poszanowanie indywidualności każdego człowieka – użytkownika architektury. Podejście oparte na powyższym założeniu, czy może bardziej proces myślenia o architekturze dostępnej dla wszystkich, nie ma jednego określenia. Terminologia związana z tą problematyką jest wciąż zmienna, m.in. *Design For Everybody*, *Design Without Barriers*, *Universal Design*, *Inclusive Design* czy wreszcie promowane przez międzynarodową Unię Architektów UIA i według autorki najbardziej czytelnie oddające problem określenie *Design For All* – projektowanie dla wszystkich. Projektując środowisko z myślą o potrzebach użytkownika niepełnosprawnego w szerokim tego słowa znaczeniu, projektujemy – zgodnie z zasadami ergonomii odpowiednie środowisko dla całej populacji. Projektujemy zgodnie z ideą „projektując dla niepełnosprawnych, projektujemy dla wszystkich”. Celem nadrzędnym jest umożliwienie każdemu człowiekowi maksymalnej samodzielności w środowisku zbudowanym w najbardziej dla niego naturalny i właściwy sposób.

Słowa kluczowe: przestrzeń wspólna, różnorodność przestrzeni dostępnej, zróżnicowanie dostępności przestrzeni, jakość przestrzeni, kultura przestrzeni

Public space – a study of availability

Abstract

The philosophy of the attitude to architectural designing has been changeable over time and depends on the development of civilization. Nowadays, the real respect of individualization of each man – an architecture user – seems very obvious. The philosophy based on this assumption or rather on the process of thinking of architecture which is available for everyone does not have one single name. Terminology connected with this issue is still changing, e.g. Design For Everybody, Design Without Barriers, Universal Design, Inclusive Design or finally the term Design For All which is, according to the author, the most appropriate and is promoted by the International Union of Architects (UIA). Designing the environment accessible for a disabled person, in every sense of the word, we design, in conformity with the principles of ergonomics, the environment suitable for the whole population. We design according to the theory „Designing for the disabled, we design for all”. The main goal is to enable each person to be as self-reliant as possible in the environment built for them in the most natural and appropriate way.

Key words: common space, variety of available space, diversity of the space availability, space quality, space culture

Piotr Wróbel

dr inż. arch., Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Od peryferii do lokalnego centrum. Ewolucja układów urbanistycznych lotnisk na przykładzie portu lotniczego im. Johna F. Kennedy'ego w Nowym Jorku

Według słownika języka polskiego peryferie jest to „zewnątrzna część czegoś – w przeciwieństwie do części centralnej; krańce jakiejś powierzchni, jakiegoś obszaru” lub – w węższym znaczeniu – „odległe od centrum dzielnice miasta; krańce miasta”¹. Ta ogólna i syntetyczna definicja pokazuje, że pojęcie peryferii może być bardzo szerokie, ale też że odwołuje się wprost do struktury miasta. Peryferie zatem to miejsca mniej lub bardziej odległe od centrów, słabo zdefiniowane, zazwyczaj obszary pogranicza, niejednokrotnie pod wieloma względami (ekonomicznym, przestrzennym, estetycznym) postrzegane jako mniej wartościowe, gorsze. Na skutek działania różnego rodzaju czynników, peryferie mogą podlegać procesom przekształcania w zespoły bardziej uporządkowane, a nawet w lokalne centra niższego stopnia,

¹ *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, za: *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/peryeria.html> [dostęp: 3.12.2017].

działające równolegle lub konkurencyjnie w hierarchicznym układzie większego systemu. Procesy formowania centrów, rozkwitu a także ich regresu i obumierania są w istocie dziejami ludzkiej aktywności, wyrażającej się w formach środowiska zbudowanego. W okresie powojennym niektóre z tych zjawisk przybrały na tyle poważne rozmiary, że zyskały ogólną nazwę kryzysu i odnowy miast².

Przykładem obszarów peryferyjnych są lotniska, które przez ponad sto lat przeszły przemianę od prostych zabudowań wznoszonych na obrzeżach miast do złożonych ruchliwych węzłów komunikacyjnych i prężnych ośrodków działających jak jądra kondensacji gospodarczej aktywności. Stanowią one modelowy przykład miejsc przechodzących ewolucję od miejsc peryferyjnych do lokalnych centrów. Lotniska i zachodzące na nich procesy, z uwagi na swoją specyficzną strukturę architektoniczno-urbanistyczną wymagają specjalnych narzędzi badawczych. Dominująca na nich rola techniki i technologii (zarówno w odniesieniu do obiektów naziemnych, jak i statków powietrznych) oraz aspekty bezpieczeństwa (operacyjnego, antyterrorystycznego i związanego z ochroną granicy państwowej) w znacznym stopniu determinują metodologię analiz układów funkcjonalno-przestrzennych.

Dzisiejsze zespoły zabudowy lotnisk i stref okołolotniskowych składają się z obiektów bezpośrednio oraz pośrednio związanych z obsługą ruchu lotniczego. Poniżej zestawiono jego główne elementy z podziałem na funkcje podstawowe i towarzyszące oraz miejsce występowania – na strefę zastrzeżoną i ogólnodostępną³.

Obiekty funkcji podstawowych lotniskowych po stronie ogólnodostępnej

Terminale pasażerskie, obiekty obsługi komunikacji zbiorowej wraz z elementami towarzyszącymi (przystanki i dworce autobusowe, stacje kolei lotniskowej, podmiejskiej, dalekobieżnej), elementy układu komunikacyjnego (drogi samochodowe, podjazdy, dojścia piesze), parkingi terenowe i garaże wielopoziomowe, obiekty techniczne obsługi infrastruktury technicznej (rozdział i przetwarzanie energii, dostawa wody, odprowadzenie ścieków bytowych, wód opadowych itp).

² A. Majer, *Socjologia i przestrzeń miejska*, PWN, Warszawa 2010, s. 149 i następne.

³ Zestawienie nie stanowi zamkniętej listy i obejmuje wyłącznie zasadnicze elementy składające się na współczesne kompleksy lotniskowe. Jego zadaniem jest określenie specyficznego tworzywa, z którego powstają same lotniska oraz kształtowane są tereny okołolotniskowe.

Obiekty funkcji towarzyszących nielotniskowych po stronie ogólnodostępnej

Hotele, budynki biurowe, zakłady produkcyjne zaawansowanych technologii, centra magazynowo-dystrybucyjne, centra konferencyjne, obiekty targowo-ekspozycyjne, obiekty handlowe (w tym sklepy wielkopowierzchniowe), obiekty rozrywkowe (parki rozrywki, pola golfowe, kina).

Obiekty funkcji podstawowych lotniskowych po stronie zastrzeżonej

Drogi startowe, drogi kołowania, płyty postojowe, urządzenia nawigacyjne.

Obiekty funkcji towarzyszących lotniskowych po stronie zastrzeżonej i/lub ogólnodostępnej

Wieże kontroli lotów, hangary, terminale cargo, budynki zaplecza technicznego obsługi i utrzymania lotniska, budynki zaplecza serwisowego statków powietrznych, budynki administracyjne, obiekty zaplecza logistycznego.

Wyliczone powyżej elementy nie stanowią jeszcze być może materiału pozwalającego na kształtowanie zespołów o jednoznacznym miejskim charakterze, gdyż zdecydowanie brakuje pośród nich zabudowy mieszkaniowej, a także związanych z nią usług administracyjnych i kulturalnych, obiektów służby zdrowia, miejsc kultu, szkolnictwa i nauki czy sportu. Z pewnością jednak jest to wystarczająca liczba elementów kubaturowych wymagających, a zarazem wystarczających do budowania uporządkowanych, zdefiniowanych układów urbanistycznych. Jeśli nie będą to formy *sensu stricte* miejskie, to przynajmniej powinny to być uformowania o stopniu organizacji i uporządkowania na poziomie jakiegoś premiasta.

Pierwsze pola wzlotów i miejsca zawodów lotniczych na początku XX w. organizowano z dala od zabudowy, na terenach w pełnym tego słowa znaczeniu peryferyjnych. Wraz z rozwojem techniki pojawiła się nadzieja, że samolot i lotnisko znajdą swoje miejsce w centrach dynamicznie rozwijających się miast. Rysunki koncepcyjne z tamtego okresu prezentują lądowiska na dachach wysokich budynków Nowego Jorku, pomiędzy wieżowcami Paryża i na wodach Sekwany, nad dworcem kolejowym w Mediolanie, na brzegu Tybru w centrum Rzymu, nad Tamizą przy gmachu parlamentu a nawet – w granicach zakreślono-

nych przez artystyczną prowokację – na krakowskim rynku, w miejscu uwolnionym przez zapadające się pod ziemię Sukiennice⁴.

Oczekiwania te nie spełniły się i na wiele lat, z powodu wymagań technicznych i uciążliwości związanych z hałasem i zanieczyszczeniem powietrza, lotniska zostały przeniesione poza obszary śródmiejskie. Obecnie daje się zaobserwować proces organizacji nowych ośrodków typu miejskiego wokół portów lotniczych. Różnego rodzaju działania pod ogólną nazwą Airport City generalnie oznaczają, że lotniska nie są już traktowane jak niebezpieczne dla środowiska zakłady przemysłowe⁵. Upatruje się w nich szansę na powstanie nowych ośrodków miastotwórczych, zdolnych do kreowania oczekiwanych wartości funkcjonalno-przestrzennych.



Il. 1. Lotniska wczesnego okresu rozwoju znajdowały się na terenach peryferyjnych, na pograniczych miast i wsi. Lotnisko Waalhaven, Rotterdam, Holandia, 1934. Źródło: Domena publiczna, Archiwum Narodowe Holandii, NationaalArchief / Spaarnestad Photo / Wiel van der Randen via NationaalArchief, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vliegtuig_bij_vliegveld_Waalhaven_Airplane_approaching_Waalhaven_airport.jpg?uselang=nl.

⁴ Mowa o fotomontażu Kazimierza Podsadeckiego, na którym krakowski rynek zamienia się w lądowisko samolotów otoczone drapaczami chmur; K. Podsadecki, *Co by było gdyby*, 1930 r., fotomontaż opublikowany w czasopiśmie „Na Szerokim Świecie”, R. 3, 1930, nr 10.

⁵ Szerzej na ten temat J. D. Kasarda, G. Lindsay, *Aerotropolis: The WayWe'll Live Next*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2011; M. Stangel, *Airport City. Strefa okołolotniskowa jako zagadnienie urbanistyczne*, Helion, Gliwice 2014.

Wczesne formy miasta lotniczego

Potencjał rozwojowy lotnisk dostrzeżono już we wczesnych latach 30. XX w., słusznie zakładając, że lokowane na nich restauracje, sklepy i hotele mogą być dochodowe⁶. Wielkość tych inwestycji nie była jednak na tyle rozbudowana, aby skłaniać projektantów do planowania autonomicznych założeń urbanistycznych, mieściły się one bowiem jako funkcje towarzyszące, w całkowitej powierzchni użytkowej terminali. Było to tym istotniejsze, że konwencjonalne rozwiązania, powielające schematy barokowych zespołów rezydencjonalnych, opartych na dyspozycji „między dziedzińcem a ogrodem”, gdzie większość funkcji podstawowych i towarzyszących (poza hangarami i warsztatami) lokowano w mniej lub bardziej okazałym budynku portowym i stanowiły one wystarczający model funkcjonalno-przestrzenny i kompozycyjny dla ówczesnych założeń lotniskowych.

Rozwój lotnictwa cywilnego, który nastąpił wraz z wprowadzeniem do służby w latach 60. samolotów z napędem odrzutowym, zmusił planistów i projektantów do poszukiwania efektywnych modeli przestrzennych terminali, które byłyby zdolne do obsługi coraz większych potoków pasażerów oraz rosnącej liczby, a przy tym coraz większych statków powietrznych.

Pierwsze odrzutowce, które pojawiły się w latach 50. XX w. wymusiły nie tylko powstanie zamkniętych połączeń samolotów i budynków w postaci tak zwanych rękawów; hałas silników i zanieczyszczenie środowiska przedłużyły trwającą dziesięciolecia silną separację miast i lotnisk⁷. Próby ich integracji zostały na niemal pół wieku w zasadzie zawieszone.

⁶ Zob. wyniki konkursu na modelowe lotnisko zorganizowanego przez Lehigh Portland Cement Company: *American airport designs: containing 44 prize-winning and other drawings from the Lehigh airports competition, the first national contest for designs of modern airports held in the United States, for the Lehigh Portland cement company* by Taylor, Rogers & Bliss, Incorporated, New York, Chicago, 1930, <https://archive.org/details/americanaairportd00lehi> [dostęp: 3.12.2017].

⁷ Pierwszym na świecie komercyjnym samolotem pasażerskim o napędzie odrzutowym był brytyjski De Havilland Comet, produkowany seryjnie od końca lat 40. XX w. Liczne katastrofy związane z wadliwą konstrukcją kabiny ciśnieniowej spowodowały, że sukces komercyjny odniósł dopiero Boeing 707, który wszedł do służby w 1958 r. Daleki zasięg, dwukrotnie większa prędkość przelotowa i pojemność kabiny pasażerskiej samolotu zapoczątkowały przewrót w lotnictwie komunikacyjnym, otwierając erę masowej komunikacji lotniczej.

W latach 70. uwaga projektantów była skoncentrowana na dążeniu do doskonalenia terminali traktowanych jako hiperfunkcjonalne urządzenia zdolne obsłużyć maksymalną liczbę samochodów, pasażerów i samolotów. Planiści i architekci, pochłonięci zagadnieniami związanymi z komunikacją i nowymi problemami funkcjonalno-technologicznymi rozrastających się terminali, zaniedbali problemy uformowań stref okołolotniskowych. Dopiero w latach 80. przez lotniska przeszła fala idei postmodernistycznych, przynosząc nowe modele przestrzenne będące odbiciem powstającego społeczeństwa konsumpcyjnego; pojawiły się pasáže handlowe w budynkach oraz starannie opracowane przestrzenie publiczne w strefach ogólnodostępnych.

Na początku obecnego stulecia realizacja idei miasta lotniczego stała się na powrót możliwa i nabrała realnych kształtów. Poszukując korzeni tego zjawiska, warto przypomnieć lotnisko im. Johna F. Kennedy'ego w Nowym Jorku, gdzie w latach 60. podjęto ciekawą próbę zabudowy portu lotniczego przy wykorzystaniu wzorów układów o cechach miejskich.

Rozkwit i upadek pierwszego miasta lotniczego ery samolotów odrzutowych

Port Lotniczy im. Johna Fitzgeralda Kennedy'ego (do 1963 r. noszący nazwę Idlewild) został założony w 1948 r. na peryferyjnych polach golfowych Nowego Jorku, w celu odciążenia lotniska La Guardia. Leży on w odległości 20 km w linii prostej od centrum biznesowego i administracyjnego na Manhattanie i ma najwięcej spośród lotnisk Stanów Zjednoczonych bezpośrednich międzynarodowych połączeń ze wszystkimi kontynentami⁸. W 2014 r. obsłużył ponad 53 mln pasażerów⁹.

Pół wieku temu lotnisko JFK było unikalnym lotniczym miastem, stanowiącym pod wieloma względami fenomen, który nieoczekiwanie i do pewnego stopnia spontanicznie wyłonił się z bezosobowej utilitarnej infrastruktury lotniskowej. Równie szybko wartości te zaprzepaszczono w imię technicznej pragmatyki.

⁸ J. Stoff, *John F. Kennedy International Airport*, Arcadia Publishing, New York 2009; N.D. Bloom, *The Metropolitan Airport: JFK International and Modern New York*, University of Pennsylvania Press, 2015.

⁹ <http://www.panynj.gov/airports/jfk-facts-info.html>.

Pierwotnie zarząd lotniska planował zbudowanie jednego terminalu, jednakże wobec sprzeciwu linii lotniczych, które przewidywały znaczny wzrost ruchu, koncepcja planu generalnego została zmodyfikowana. Architekt Wallach Harrison zaproponował plan regulacyjny, który przewidywał przydzielenie poszczególnym przewoźnikom działek pod budowę własnych, niezależnych terminali przylegających do wewnętrznej pętli komunikacyjnej. W roku 1955 plan został przyjęty i rozpoczęto jego realizację¹⁰. W kolejnych latach powstało 10 terminali, wśród których te najbardziej znane to:

- terminal linii Pan American World Airways (Pan Am), znany pod nazwą Worldport, wzniesiony w 1960, a zburzony w 2013 r.;
- terminal Trans World Airlines, dzieło Eero Saarinen z 1962 r., który został powszechnie rozpoznawalną ikoną terminali lotniczych; istnieje do dzisiaj;
- terminal National Airlines, nazwany Sundrome, zaprojektowany przez Ieoh Ming Pei'a, (autora piramidy na dziedzińcu paryskiego Luwru), oddany do użytku w 1970, a zburzony w 2010 r.

Port lotniczy im. Johna F. Kennedy'ego już w latach 60. miał szansę zaistnieć jako ważny ośrodek w policentrycznym układzie nowojorskiej metropolii. Dysponował odpowiednim potencjałem ekonomicznym, wynikającym z rangi światowego węzła komunikacyjnego, a także elementami predysponującymi do zorganizowania czytelnej struktury przestrzennej. Oprócz prawidłowo funkcjonujących po stronie zastrzeżonej dróg startowych, dróg kołowania i płaszczyzn postojowych była to także zwarta grupa terminali. Stanowiła ona w znacznej mierze unikalną kolekcję wybitnych dzieł architektury współczesnej, skupioną wokół wewnętrznego pierścienia komunikacyjnego, obsługiwanego przez drogi kołowe i linię kolejową. Trzecim ważnym elementem były – znajdujące się po stronie ogólnodostępnej – dobrze zdefiniowane urbanistyczne osie kompozycyjne. Jedna z nich, główna oś przebiegająca z południowego wschodu na północny-zachód, brała swój początek w rejonie wejścia do największego terminalu, akcentowanego wielkim łukiem i przebiegała w formie pasażu na poziomie +1 pod wieżą kontroli lotów. Zamykał tę oś perspektywicznie zespół budynków technicznych (wytworzenia i dystrybucji energii do ogrzewania oraz chłodzenia obiektów kubaturowych). Oś poprzeczna została uformowana za pomocą przestrzeni publicznej ze zbiornikiem wod-

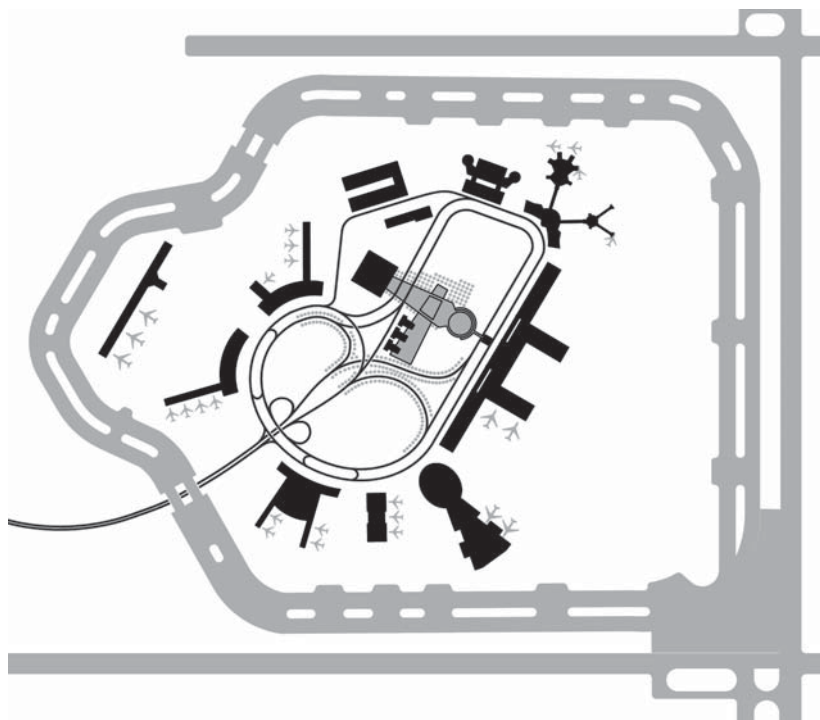
¹⁰ J. Stoff, *op. cit.*

nym i okazałymi świątyniami na Placu Trzech Wyznań. Całość została wyposażona w fontanny, założenia parkowo-ogrodowe, aleje spacerowe. Uzupełnienie programu stanowiły restauracje, kawiarnie, sklepy, punkty usługowe i tarasy widokowe zlokalizowane w pobliskich terminalach. Wszystkie te elementy w modelowy sposób powtarzały archetypy miejskiego krajobrazu, zbudowanego z różnorodnych elementów funkcjonalnych, mających zróżnicowaną skalę, wyraz architektoniczny i znaczenie symboliczne.

W Stanach Zjednoczonych, kraju zdominowanym przez zasady gospodarki kapitalistycznej, powstało zatem w latach 60. lotnisko, które w bardzo ograniczonym zakresie, ale jednak w wyraźny sposób, za sprawą architektury i urbanistyki było przez pewien czas zaprzeczeniem ideologii materialistycznej. Świątynie trzech wyznań stanowiły widoczny dowód na istnienie wolności obywatelskich chronionych przez liberalne państwo¹¹. Odbijające się w wodzie sztucznego jeziora kaplice, nanizane na oś kompozycyjną akcentowaną przez bramę wejściową do terminalu i wieżę kontroli lotów jak współczesna kampanila, tworzyły obiecujący początek miejskiej formy nowego typu. Jakkolwiek zasady, wedle których ukształtowano założenie, nie były awangardowe, mogło ono stanowić początek rozwijającej się w dłuższej perspektywie unikalnej struktury. O nowatorstwie przedsięwzięcia zdecydował kontekst nowoczesnego węzła transportowego i materia, z jakiej go ukształtowano.

Rosnące zapotrzebowanie na teren dla modernizowanego układu drogowego, powiększających się parkingów i rozbudowywanych terminali spowodowało, że umowy najmu z organizacjami wyznaniowymi zostały wypowiedziane i kaplice zburzono. Zbiornik wodny osuszono, gdyż przyciągał ptaki, które uznano za potencjalne zagrożenie dla bezpieczeństwa lotów. W roku 1989 Plac Trzech Wyznań wraz z kaplicami definitywnie przestał istnieć. Doraźne korzyści i pragmatyka komunikacyjna przeważały nad wartościami przestrzennymi i symbolicznymi.

¹¹ Courtney Bender, zajmująca się procesami społecznymi i kulturowymi, które kształtują współczesne formy praktyk religijnych, zwraca uwagę na niemożliwą już obecnie do odtworzenia atmosferę wolności, która panowała na lotniskach przed okresem dominacji wszechobecných środków bezpieczeństwa antyterrorystycznego; *Stare fotografie placu przedstawiają wyraźny obraz minionej epoki, kiedy podróże lotnicze były ekscytujące i uszlachetniające – a przynajmniej przyjemne. Kaplice były wolne od barier, punktów kontrolnych i agentów ochrony: spacer lub przejazd z kaplicy do terminalu z pewnością nie stanowiły wyzwania*, C. Bender, *The Architecture of Multi-faith Prayer: Idlewild/John F. Kennedy International Airport „Tri-Faith Plaza”*, <http://forums.src.org/ndsp/2014/08/04/idlewildjohn-f-kennedy-international-airport-tri-faith-plaza> [dostęp: 4.06.2015].

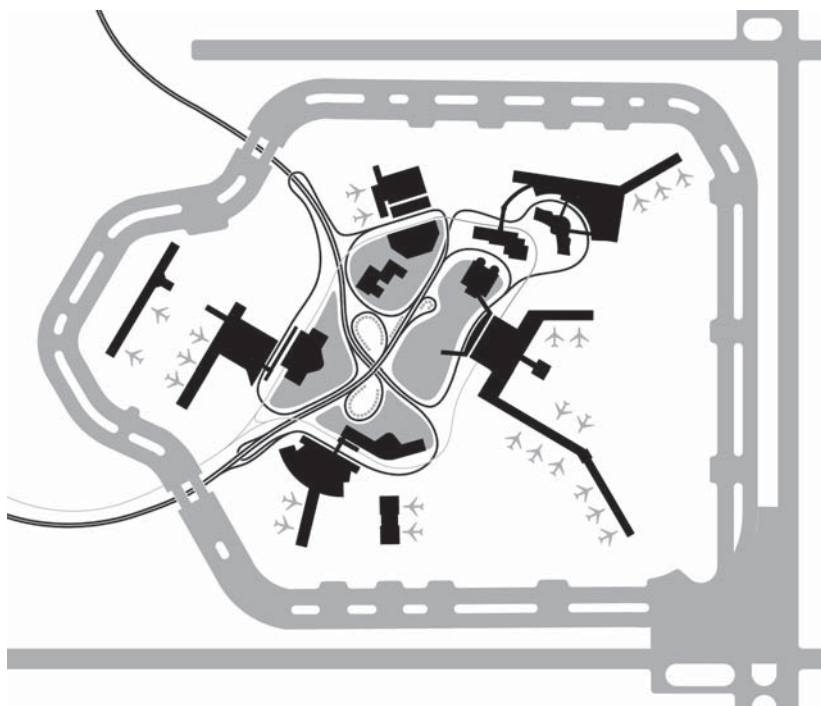


Il. 2. Port Lotniczy im. Johna F. Kennedy'ego w Nowym Jorku, lata 60. XX w. Wewnątrz pierścienia komunikacyjnego widoczna jest główna oś kompozycyjna pomiędzy terminalem a budynkiem technicznym, flankowana wieżą kontroli lotów. W układzie poprzecznym Plac Trzech Wyznań z kaplicami nad sztucznym zbiornikiem wodnym. Źródło: opracowanie własne.

Czynnikiem poważnie osłabiającym społeczne znaczenie lotniska jako zespołu urbanistycznego jest brak stałych mieszkańców. Podróżni z oczywistych powodów nie są zdolni do identyfikacji z miejscem czasowego pobytu, natomiast związki osób zatrudnionych na terenie tego specyficznego komunikacyjnego quasi-miasta na ogół nie wykraczają poza ramy określone umową pracodawca – pracobiorca¹². Nie jest wykluczone, że losy przestrzeni publicznych na lotnisku JFK

¹² Ekonomiczne znaczenie lotniska dla regionu obrazują liczby: około 37 tys. miejsc pracy i dochód 37,3 mld dolarów przychodu z działalności gospodarczej w regionie metropolitalnym New York–New Jersey. Ponadto lotnisko generuje około 256 tys. miejsc pracy pośrednio związanych z działalnością lotniczą oraz 13,4 mld dolarów rocznych dochodów. *Employment and Economic Impact*; <http://www.panynj.gov/airports/jfk-facts-info.html> [dostęp: 3.12.2017].

potoczyły się zgodnie z procedurami formalno-prawnymi i pragmatyką planowania układów komunikacyjnych, gdyż zabrakło czynnika społecznego, obywatelskiego ducha zdolnego do aktywnego upominania się o prawo do wyrażania własnego zdania i woli.



Il. 3. Port Lotniczy im. Johna F. Kennedy'ego w Nowym Jorku, stan obecny. Chaotyczny rozwój różnorodnych form terminali i zdecydowana dominacja układu komunikacyjnego wraz z parkingami, która wyparła wcześniejsze elementy kompozycji architektoniczno-urbanistycznej. Źródło: opracowanie własne.

Z Placem Trzech Wyznań wiąże się także interesujący epizod, rzucający światło na formalnoprawne i kulturowe aspekty towarzyszące planowaniu współczesnych przestrzeni publicznych. W 1978 r., urodzony w Belgradzie Deyan Ranko Brashich, prawnik mieszkający na stałe w Nowym Jorku, gdzie prowadził praktykę adwokacką, specjalizując się w zakresie prawa międzynarodowego, zaskarżył do sądu rząd portu lotniczego. W pozwie stwierdził, że port, wydając zgodę na budowę kaplic, dopuścił się aktu dyskryminacji innych wyznań (Brashich był wyznania prawosławnego). Sąd pozew odrzucił, orzeka-

jąc, że obecność obiektów kultu religijnego w przestrzeni publicznej międzynarodowego lotniska nie jest sprzeczna z konstytucją Stanów Zjednoczonych¹³.

W orzeczeniu sądu znalazł się syntetyczny opis ówczesnego lotniska, z którego wynika, że było ono już wówczas złożonym i rozbudowanym miejskim organizmem:

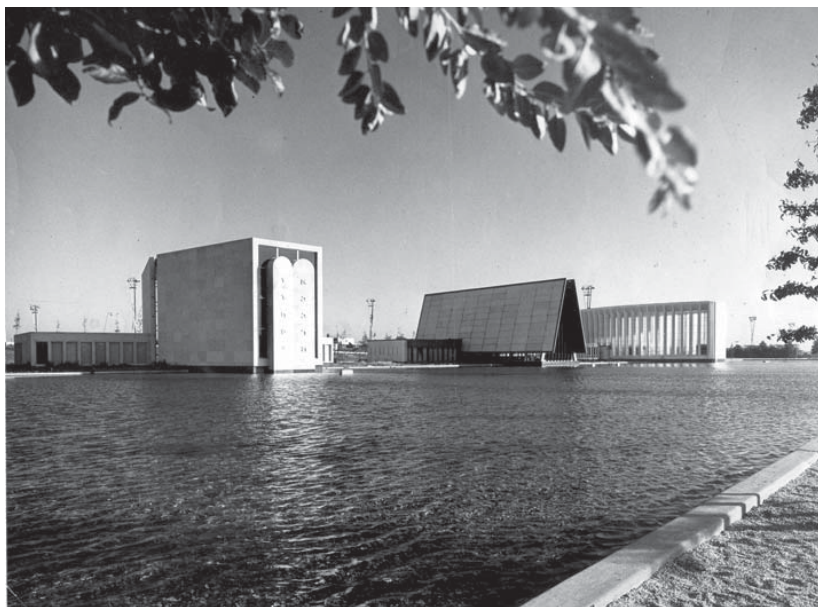
Centralny Obszar Terminali JFK, ok. 900 akrów, posiada charakter miejski [w oryginale: iscity-like in nature, przyp. PW] i znajduje się mniej więcej na środku lotniska. Dokoła istnieje wiele obiektów, w tym: dziewięć terminali lotniczych, wieża kontrolna, banki, salony fryzjerskie, salon kosmetyczny, księgarnie, sklepy papiernicze, sklepy ze sztukami i pamiątkami; jest 24-godzinna obsługa medyczna, usługi stomatologiczne, apteka, parking i serwis samochodów, budynek techniczny centralnego ogrzewania i chłodzenia oraz plac z trzema kaplicami¹⁴.

Plac Trzech Wyznań, z protestancką i katolicką kaplicą oraz żydowskim domem modlitwy, funkcjonujący przez dwadzieścia lat na nowojorskim lotnisku to fenomen warty przypomnienia zwłaszcza obecnie, gdy coraz większego znaczenia nabiera idea Airport City, oparta na modelu biznesowym, operującym jako głównym twórcyem architektoniczno-urbanistycznym zespołami homogenicznych biurowców. Z relacji świadków wynika, że lotniskowe kaplice były chętnie odwiedzane, a katolicka cieszyła się dużym powodzeniem jako miejsce uroczystości ślubnych. Trudno sobie wyobrazić, że w dzisiejszych zlaicyzowanych społeczeństwach, w dobie religijnej poprawności byłoby możliwe wznoszenie na lotniskach okazałych obiektów kultu. Co prawda, w większości współczesnych portów lotniczych istnieją kaplice wyznaniowe lub ekumeniczne, ale są to zazwyczaj małe pomieszczenia, które zarządzający portami przeznaczają na miejsca wykonywania praktyk religijnych¹⁵.

¹³ *Brashich v. Port Auth. of New York*, <https://www.leagle.com/decision/19791181484fsupp69711072.xml> [dostęp: 26.11.2017].

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Wizja ta [harmonijnej koegzystencji różnych wyznań w pluralistycznym kulturowo świecie – przyp. PW], w zmodyfikowanej formie, nadal żyje na Międzynarodowym Lotnisku im. Johna F. Kennedy'ego, gdzie każda z kaplic mieści się obecnie w swoim charakterystycznym pomieszczeniu wraz z czwartą, wielowyznaniową przestrzenią modlitewną, która do nich dołączyła*, C. Bender, *op. cit.* Przykładowe informacje na temat działalności miejsc kultu na lotniskach: <http://www.jfkchapel.org/>; <http://www.krakowairport.pl/pl/pasazer,c70/uslugi,c81/ogolne,c82/kaplica,a219.html> [dostęp: 3.12.2017]; <http://www.rzeszowairport.pl/pl/pasazer/kaplica> [dostęp: 3.12.2017].



Il.4. Plac Trzech Wyznań (ang. Tri-Faith Plaza); synagoga, kaplica protestancka i katolicka nad sztucznym zbiornikiem wodnym w centrum Portu Lotniczego im. Johna F. Kennedy'ego. Projekt: synagoga – Bloch and Hesse, kaplica protestancka – Edgar J. Tafel, kaplica katolicka – George J. Sole. Realizacja 1966 r., zburzone w 1989 r. Źródło: <http://forums.ssrc.org/ndsp/2014/08/04/idlewildjohn-f-kennedy-international-airport-tri-faith-plaza>

Port lotniczy im. Johna F. Kennedy'ego jest obecnie, w drugiej dekadzie XXI w., postrzegany jako jedno z najgorszych lotnisk na świecie. Źle zarządzane, zdekapitalizowane, nieprzyjazne dla pasażerów, jest przykładem ilustrującym wpływ obiektywnych mechanizmów decydujących o rozwoju lub upadku zespołów urbanistycznych, ale także świadczy o braku wizji i woli działania ze strony gospodarza terenu¹⁶. Wyjątkiem jest wybudowany w latach 90. terminal T5 linii Jet Blue, który zrealizowano w bezpośrednim sąsiedztwie terminala TWA (Trans World Airlines) EeroSaarinena.

¹⁶ Paola Antonelli, kurator Department of Architecture & Design w Museum of Modern Art w Nowym Jorku wyraziła następującą opinię na temat lotniska JFK: „Jestem pewna, że są gorsze lotniska, ale Nowy Jork powinien mieć jedno z najlepszych. [...] Lotnisko JFK jest więcej niż afunkcjonalne, jest kompletnie zwariowane” [w oryginale: *more than dysfunctional, it's completely bananas* – potocznie: *irracjonalne, dzikie, poza kontrolą*]. <http://www.travelandleisure.com/slideshows/worlds-ugliest-airports> [dostęp: 4.06.2015].

W ostatnim czasie podjęto liczne działania zmierzające do rewitalizacji kompleksu największego lotniska Nowego Jorku. Za sprawą programów kompleksowej odnowy ma ono ponownie stać się wizytówką amerykańskiej metropolii¹⁷.

Podsumowanie

Czy lotniska ewoluujące od poziomu amorficznych założeń peryferyjnych do wyraźnie określonych lokalnych centrów mają szansę osiągnąć poziom struktur przypominających miasta? Anna Palej wymienia pięć cech dobrych, ludzkich miast:

- tętniące życiem ulice i place;
- wyważona gęstość zabudowy;
- integracja funkcji mieszkaniowej, miejsc pracy i usług;
- jasna definicja przestrzeni publicznej przez przylegające do niej obiekty;
- różnorodność i ludzka skala¹⁸.

Szereg z tych cech, może być dla lotnisk – z racji uwarunkowań funkcjonalnych – nieosiągalna. Poważną przeszkodą jest ograniczona możliwość sytuowania w ich pobliżu zabudowy mieszkaniowej oraz dominacja układów komunikacji wewnętrznej i sieci połączeń łączących lotnisko z miastem i regionem. W warunkach znacznej standaryzacji zabudowy komercyjnej różnorodność funkcjonalna i architektoniczna jest trudna do osiągnięcia. Oczekiwany obraz tętniących życiem ulic i placów nadal może pozostać zarezerwowany dla historycznych centrów, dzielnic mieszkalnych czy okolic obiektów rozrywkowych i rekreacyjno-sportowych. Możliwa natomiast jest aktywizacja określonych stref komercyjnych, gdzie obecność ludzi nie będzie się

¹⁷ <https://www.ny.gov/transforming-jfk-airport/transforming-jfk-21st-century#the-vision> [dostęp: 4.12.2017].

¹⁸ A. Palej, *Miasta cywilizacji informacyjnej. Poszukiwanie równowagi pomiędzy światem fizycznym a światem wirtualnym*, Politechnika Krakowska, Kraków 2003, s. 185. Autorka odwołuje się do Aldo van Eycka, europejskiego architekta kontekstualisty. Jego głęboko humanistyczna postawa znajduje odzwierciedlenie w prostej konstatacji: „Człowiek jest zawsze i wszędzie w zasadzie taki sam. Ma takie same predyspozycje psychiczne, choć w zależności od uwarunkowań kulturowych i społecznych oraz określonego stylu życia, który przypadł mu w udziale – różnie je wykorzystuje. Współcześni architekci do tego stopnia dociekają, co jest nowego w naszych czasach, że stracili wycucie tego, co wcale nie jest inne, i co zawsze jest zasadniczo takie samo”, tłum. własne P.W., [w:] K. Frampton, *Modern architecture. A critical history*, Thames & Hudson, London, fourth edition 2007, reprint 2014, s. 276.

ograniczała wyłącznie do pasażerów poruszających się pomiędzy kolejnymi środkami transportu.

Poniżej przedstawiono postulaty dotyczące zasad i celów oraz metodyki działania w zakresie programowania i projektowania zabudowy na terenie portów lotniczych oraz w ich bezpośrednim sąsiedztwie. Dotyczą one różnego rodzaju przestrzeni w „ludzkiej skali” – obiektów i miejsc przeznaczonych wyłącznie dla osób poruszających się pieszo lub na rowerze, ogólnodostępnych przestrzeni publicznych, ciągów pieszych, ścieżek rowerowych itp. W znaczący sposób przyczyniają się one do stopniowego przekształcania portów lotniczych z niezdefiniowanych obszarów peryferyjnych w czytelne i aktywne lokalne centra, tworzące policentryczne układy związane ze swoimi miastami macierzystymi¹⁹.

Postulowane zasady działania

122

1. Konsekwentne definiowanie przestrzeni dostosowanej do skali człowieka za pomocą środków (tworzywa architektoniczno-urbanistycznego) dostępnych na lotniskach, przy uwzględnieniu ich specyfiki i uwarunkowań (aktualnych wymagań funkcjonalnych i przewidywanych zmian na skutek rozwoju ruchu pasażerskiego, aspektów bezpieczeństwa operacyjnego i antyterrorystycznego itp.).
2. Możliwie maksymalnie jednoznaczne definiowanie przestrzeni publicznych w celu zapewnienia im odporności na niepożądane zmiany pod wpływem wymogów wynikających z istnienia układów komunikacyjnych lub funkcji komercyjnych oraz wszelkich niesystemowych zmian dokonywanych *ad hoc*.
3. Stosowanie do osiągnięcia powyższych celów narzędzi klasycznej kompozycji urbanistycznej, z możliwością ich modyfikacji i uwzględnienia nowych idei przestrzennych.
4. Badanie i monitorowanie wyników, modyfikowanie używanych środków, testowanie pojawiających się nietypowych możliwości w celu wzbogacania przestrzeni publicznych i stosowania niestandardowych dla lotnisk elementów kompozycyjnych, takich jak ciągi piesze i rowerowe, zieleń, obiekty kultury, obiekty sakralne, edukacyjne.

¹⁹ Postulaty zostały sformułowane na podstawie przykładów historycznych, m.in.. przypadku lotniska JFK, oraz bieżącej praktyki planistycznej, projektowej i inwestycyjnej obserwowanej na terenie wybranych polskich portów lotniczych – Kraków-Balice, Rzeszów-Jasionka, Warszawa-Okęcie.

Etapy działań wdrażających postulowane zasady:

Wizja, program, koncepcja

W długiej perspektywie (kilkanaście – kilkadziesiąt lat) – na terenach peryferyjnych konieczne jest kreowanie przestrzeni publicznych i podejmowanie prób przewidywania, gdzie takie miejsca potencjalnie mogą się pojawić w przyszłości. W tym celu należy za pomocą określania linii zabudowy, możliwych zasad parcelacji, szkieletu układu komunikacyjnego, korytarzy infrastrukturalnych, z uwzględnieniem ciągów pieszych i rowerowych dla układów funkcjonalno-przestrzennych tworzyć ogólne, możliwie otwarte na zmiany, elastyczne założenia.

Projekt

W krótkiej perspektywie (kilka lat) – projektowanie przestrzeni publicznych za pomocą programowania funkcji, delimitacji obszarów, określania form zabudowy: linii zabudowy, gabarytów obiektów, zarysów planów uformowań architektoniczno-przestrzennych.

Realizacja

Na bieżąco, w miarę pojawiania się potrzeb – wypełnianie istniejącej struktury, monitorowanie i weryfikacja osiągniętych wyników oraz modyfikacja lub kontynuacja założeń z fazy 1 i projektów z fazy 2.

Środki transportu zawsze odgrywały ważną rolę w kształtowaniu zespołów zabudowy. Dużą dynamikę rozwojową można zaobserwować szczególnie wokół węzłów komunikacyjnych, w miejscach przecinania się szlaków komunikacyjnych²⁰. Pomimo braku odpowiednich bezpośrednich wzorców kształtowania zabudowy lotnisk i stref okołolotniskowych, wskazane jest stosowanie tradycyjnych środków kompozycji urbanistycznej, charakteryzujących się względną prostotą i skutecznością działania. Aczkolwiek przewidywanie powstawania wokół lotnisk ośrodków, które mogłyby stanowić poważne alternatywne rozwiązania dla współczesnych miast, można raczej zaliczyć do naukowej metaforyki miejskiej²¹; należy zdecydowanie dążyć do nadawania im form o charakterze miejskim. Korzyści z tego tytułu mają różnoraki charakter; między innymi za sprawą czytelnych i sprawnych układów

²⁰ Przestrzenie publiczne na obszarach śródmieść i na peryferiach (place miejskie), [w:] K. Pluta, *Przestrzenie publiczne miast europejskich. Projektowanie urbanistyczne*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2012.

²¹ A. Majer, *op. cit.*

komunikacyjnych, korytarzy infrastrukturalnych itp. jednoznaczność uformowań przestrzennych przekłada się wprost na efektywność ekonomiczną, a wartości estetyczne w postaci ład u przestrzennego w realny sposób podnoszą materialną wartość terenów peryferyjnych.

Bibliografia

- American airport designs: containing 44 prizewinning and other drawings from the Lehigh airports competition, the first national contest for designs of modern airports held in the United States, for the Lehigh Portland cement company by Taylor, Rogers & Bliss, Incorporated, New York, Chicago, 1930*, <https://archive.org/details/americanairportd00lehi> [dostęp: 4.06.2015].
- Antonelli P., <http://www.travelandleisure.com/slideshows/worlds-ugliest-airports> [dostęp: 4.06.2015].
- Bender C., *The Architecture of Multi-faith Prayer: Idlewild/John F. Kennedy International Airport „Tri-Faith Plaza”*, <http://forums.ssrc.org/ndsp/2014/08/04/idlewildjohn-f-kennedy-international-airport-tri-faith-plaza> [dostęp: 4.06.2015].
- Bloom N.D., *The Metropolitan Airport: JFK International and Modern New York*, University of Pennsylvania Press, 2015.
- Brashich v. Port Auth. of New York, <https://www.leagle.com/decision/19791181484fsupp69711072.xml> [dostęp: 26.11.2017].
- Employment and Economic Impact*, <http://www.panynj.gov/airports/jfk-facts-info.html> [dostęp: 3.12.2017].
- Frampton K., *Modern architecture. A critical history*, Thames & Hudson, London, fourth edition 2007, reprint 2014.
- John F. Kennedy International Airport, <http://www.panynj.gov/airports/jfk-facts-info.html> [dostęp: 3.12.2017].
- Kaplica na lotnisku Kraków Airport, <http://www.krakowairport.pl/pl/pasazer,c70/uslugi,c81/ogolne,c82/kaplica,a219.html> [dostęp: 3.12.2017].
- Kaplica *Our Lady of the Skies*, John F. Kennedy International Airport, <http://www.jfkchapel.org> [dostęp: 3.12.2017].
- Kaplica w Porcie Lotniczym Rzeszów-Jasionka, <http://www.rzeszowairport.pl/pl/pasazer/kaplica> [dostęp: 3.12.2017].
- Kasarda J.D., Lindsay G., *Aerotropolis: The Way We'll Live Next*, Farrar, Straus and Giroux, New York 2011.
- Majer A., *Socjologia i przestrzeń miejska*, PWN, Warszawa 2010.
- Palej A., *Miasta cywilizacji informacyjnej. Poszukiwanie równowagi pomiędzy światem fizycznym a światem wirtualnym*, Politechnika Krakowska, Kraków 2003.
- Pluta K., *Przestrzenie publiczne miast europejskich. Projektowanie urbanistycz-*

- ne, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2012.
- Podsadecki K., *Co by było gdyby*, 1930 r., fotomontaż opublikowany w czasopiśmie „Na Szerokim Świecie”, R. 3, 1930, nr 10.
- Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, za: *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/peryeria.html> [dostęp: 3.12.2017].
- Stangel M., *Airport City. Strefa okołolotniskowa jako zagadnienie urbanistyczne*, Helion, Gliwice 2014.
- Stoff J., *John F. Kennedy International Airport*, Arcadia Publishing, New York 2009.
- Vision plan to transform JFK International Airport to meet the demands of the 21st century, <https://www.ny.gov/transforming-jfk-airport/transforming-jfk-21st-century#the-vision> [dostęp: 4.12.2017].

Streszczenie

Lotniska powstające na początku XX w. miały charakter miejskich peryferii. Zakładano je na otwartych terenach, położonych poza obszarami zabudowanymi. Jednocześnie, przynajmniej w sferze koncepcyjnej, podejmowano liczne próby, aby lądowiska stały się częścią multimodalnych węzłów komunikacyjnych położonych w centrach miast. Wymagania techniczne kolejnych generacji samolotów oraz ich rosnący negatywny wpływ na środowisko spowodowały, że miejskiego porty lotnicze oddalały się od miast. Pojawienie się pasażerskich odrzutowców ostatecznie przekreśliło szansę na integrację lotnisk i miast. Współczesne „miasta lotnicze” i „lotnicze obszary metropolitalne” (ang. airportcities, aerotropolis) to obszary zurbanizowane, skoncentrowane wokół dynamicznie rozwijających się portów, gdzie podejmowane są próby organizowania zabudowy w oparciu o modele przestrzenne o miejskim charakterze. Przykładem ewolucji struktury tego typu jest port lotniczy im. Johna F. Kennedy’ego w Nowym Jorku, gdzie w latach 60. XX w., wraz z terminalami pasażerskimi, będącymi wybitnymi osiągnięciami architektury, w strefie ogólnodostępnej powstała czytelna kompozycja architektoniczno-urbanistyczna wraz z Placem Trzech Wyznań, na którym stanęła synagoga oraz kaplica katolicka i protestancka. Pod naporem wzrastającego ruchu pasażerskiego i rozbudowującego się układu komunikacyjnego struktura ta uległa zniszczeniu, a miejsca modlitwy przeniesiono do standardowych pomieszczeń znajdujących się terminalu.

Słowa kluczowe: centrum, peryferie, lotnisko, Airport City

**From city outskirts to the local centre.
The evolution of urban planning systems based
on the example of the John F. Kennedy International
Airport in New York
Abstract**

Airports built in the early 20th century had the character of city out skirts. They were constructed on open area slying outside developed areas. At the same time, numer ous at tempts were made, at least in the conceptual sphere, to incorporate elanding sites into multimodal transport hubs with in city centres. Technical requirements of sub sequent generations of aircraft and the growing negative environment al impact caused that the idea of a city airport faded away. The emergence of passenger jet planes finally shattered chances for the integration of airports and cities. Modern „airportcities” and „aeropolis” are urbanized areas concentrated around dynamically developing ports where at tempts are made to organise buildings based on urban spatial models. The John F. Kennedy International Airport in New York is a unique example of the evolution of such structures. In the 1960s, a clear architectural and urban composition was created there in the generally accessible public space along with passenger terminals which were out standing architectural achievements. The composition encompassed the Tri-Faith Chapel Plaza with the Jewish synagogue, the Catholic chapel and the Protestant chapel. The structure was destroyed under pressure of in creased passenger flow and expanding transportation system, and the places of prayer were relocated to standard premises within the terminal.

Key words: centre, outskirts, airport, Airport City

Anna Palej

dr hab. inż. arch., Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Centra miejskie versus peryferie oraz Edge Cities – centra na peryferiach

Centrum to miejsce, w którym coś się skupia, coś się dzieje. To również ważny ośrodek zarządzania i dowodzenia. Peryferie to termin przeciwstawny – to punkt leżący z dala od centrum, miejsce pozostające na uboczu, w przenośni też drugorzędne, mające mniejsze znaczenie.

Przez całe wieki w procesach budowy miast utrwalano dominującą pozycję tej ich części, która pełniła rolę serca – ośrodka, gdzie odbywały się ważne dla mieszkańców wydarzenia, lokalizowanego zazwyczaj przy traktach handlowych, spławnej rzece, później w pobliżu kolei czy drogi szybkiego ruchu kołowego. Z biegiem czasu śródmiejskie lokalizacje, zdominowane na długo przez stanowiący ekonomiczną podstawę miast handel zaczęły go wypierać i przejmować nowe zadania, stając się centrami finansów, polityki, usług biurowych. Opanowanie technologii pozwalających na budowę drapaczy chmur, będących nie tylko wizytówką ważnych graczy na rynkach krajowych i międzynarodowych, ale też świadectwem niehamowanych często przez zdrowy rozsądek ambicji władz miejskich, umocniło przewagę i widoczność

Centralnej Dzielnicy Biznesowej (ang. *Central Business District, CBD*)¹ na tle innych rejonów miasta.

Głęboka reorganizacja i globalizacja gospodarki, jaka dokonuje się pod wpływem technologii informacji (*Information Technology, IT*), oddziałuje w ogromnym stopniu na kondycję ekonomiczną państw, na rodzaj i podział wykonywanej pracy, na struktury społeczne czy procesy migracyjne ludności. Jest też potężną siłą wpływającą na miasta² – na wzrost ich znaczenia i rozkwit lub przeciwnie – na ich stagnację, a nawet upadek. Stworzenie wyrazistej typologii współczesnych miast według pełnionych przez nie funkcji gospodarczych w nowym, globalnym świecie, okazuje się jednak zadaniem niezmiernie trudnym³. Nie pomaga w tym ich lokalizacja na mapie świata ani, widoczna jeszcze do niedawna w niektórych z nich, przemysłowa dominacja. W krajach rozwijających się spotkać można bowiem na przykład miasta takie jak Lagos, których gospodarka opiera się wciąż na prymitywnym handlu i przestarzałej produkcji przemysłowej, ale też i takie jak Bangkok, które weszły w okres niezwyklej koniunktury, rozbudowując produkcję zaawansowanych urządzeń i sprzętu telekomunikacyjnego. Z kolei miasta będące dawniej silnymi centrami industrialnymi, jak Detroit czy Marsylia, tracą swe przodujące znaczenie. Inne – Birmingham czy Glasgow – kontynuują swój rozwój dzięki inwestowaniu w przedsięwzięcia przemysłowe *high tech* i świadczenie usług telekomunikacyjnych. Jeszcze inne, jak Makao, stawiają na przybyszów i promocję regionu, zaniedbując często potrzeby stałych mieszkańców, którzy stają się niejako obserwatorami swojego miejsca na Ziemi, a czasem nawet jego służącymi.

¹ Terminy w języku angielskim, podawane w tekście w nawiasach obok terminów polskich, używane są powszechnie w wielu krajach wymiennie z terminami rodzimymi lub je całkowicie zastępują, co świadczy o większej swobodzie podejścia do spraw językowych, będącej odzwierciedleniem globalizacji, przyspieszenia tempa zmian, zwiększającej się umiejętności społeczeństwa do akceptowania nowości i gotowości do angażowania się w międzynarodowe dyskusje i działania.

² Więcej na temat współczesnych transformacji, jakie dokonują się pod wpływem Technologii Informacji i ich wpływu na wszelkie aspekty życia miejskiego [w:] A. Palej, *Miasta cywilizacji informacyjnej. Poszukiwanie równowagi pomiędzy światem fizycznym a światem wirtualnym*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2003.

³ Mike Savage i Alan Warde, socjologowie amerykańscy, wyróżnili – zdając sobie jednakże sprawę z niedoskonałości i niejednoznaczności takiego podziału – pięć głównych współczesnych typów miast: miasta Trzeciego Świata, miasta globalne, dawne miasta industrialne, miasta nowego przemysłu oraz miasta krajów socjalistycznych; M. Savage, A. Warde, *Cities and Uneven Economic Development*, [w:] *Urban Sociology, Capitalism, and Modernity*, Macmillan Press Ltd 1993.

Miasta, jak widać na całym świecie, przystosowują się do nowych realiów ekonomicznych w rozmaity sposób, niemożliwy do ujęcia w sztywne ramy. Bardzo często wzrost ich znaczenia lub postępująca marginalizacja nie wynikają jednak z lokalnych możliwości czy aspiracji społecznych, ale uzależnione są od wyborów dokonywanych w centrach dowodzenia gospodarki globalnej.

Decyzje podejmowane w Londynie, Nowym Jorku, Tokio czy Sydney wpływają na rynek pracy, zarobki i ekonomiczną kondycję miejsc tak od nich dalekich, jak Kuala Lumpur w Malezji czy Santiago w Chile⁴.

Londyn, Nowy Jork, Tokio, Sydney, Los Angeles – przedstawiciele starego świata, wymieniane są obok miast takich jak São Paulo, Szanghaj, Hongkong, Meksyk, Bejrut, Buenos Aires – reprezentujących świat rozwijający się. Wspólnie określane są one terminem Miasta Globalne co, wynika z przejmowania przez nie zadań związanych z podejmowaniem decyzji, zarządzaniem i kontrolą skomplikowanego i rozproszanego rynku światowego.

O tym, jakiego typu funkcje pełnią miasta w obrębie regionu, kontynentu czy świata, decyduje ich wielofunkcyjność. W Europie miastami skupiającymi największą liczbę funkcji są Londyn i Paryż. Do statusu metropolii globalnych aspirują też Berlin i Moskwa. Następną grupę tworzy około trzydziestu miast o funkcjach ponadlokalnych. Ich położenie na mapie przypomina kontur banana – stąd nazwy: Europejski Banan, Błękitny Banan (*Blue Banana*, *European Backbone*, *Blumerang*), rozciągają się one bowiem od Liverpoolu, przez Londyn i Paryż, wzdłuż Renu, przez Zurych, po Turyn i Mediolan.

Czołowe miejsce wielu miast w nowej gospodarce nie jest niestety równoznaczne z zapewnianiem równych warunków wszystkim ich mieszkańcom. Terminy centralizacja i peryferyzacja w rozumieniu enklaw bogactwa i biedy nie są jak dawniej związane przede wszystkim z podziałem geograficznym świata na bogatą Północ i biedne Południe. Ogromne różnice pojawiają się wszędzie, nie omijając miast globalnych, które coraz częściej łączone są w literaturze z terminem Miasta Dualne (*Dual Cities*)⁵.

⁴ *The City Reader*, red. R.T. Le Gates, F. Stout, Routledge, London–New York 1997, s. 69.

⁵ Do pozycji najbardziej znanych i najczęściej cytowanych w kontekście rozważań na temat przekształceń, którym pod wpływem globalizacji podlegają współczesne społeczeństwa i współczesne miasta, należą książki wybitnych socjologów związanych z amerykańskim środowiskiem naukowym takie jak: Saskia Sassen, *The Global City* (1991, 2000), *Globaliza-*

Miasta globalne, jako uznane centra handlu, usług bankowych i biznesu, dysponują coraz większą siłą i władzą, przodują też w zakresie wytwarzania produktu informacyjnego oraz rozwijania innowacyjnych gałęzi przemysłu. Wykonując strategiczne zadania dla gospodarki światowej, miasta globalne jako pierwsze wyposażane są w najnowocześniejszą infrastrukturę telekomunikacyjną i dzięki temu najwcześniej otrzymują kluczowe informacje. W ostatnich latach osiągnęły one najwyższy stopień koncentracji firm i zatrudnienia oraz szczytowe wskaźniki intensywności zabudowy, a ich centra, nasycane obiektami projektowanymi przez najlepszych architektów na najdroższych na świecie skrawkach terenu (*Peak Land Value Intersection, PLVI*), wzmacniają swoje znaczenie nie tylko jako główne organy macierzystych metropolii, ale też jako serca organizmu o wymiarze światowym.

Skupieni wokół centrów bogactwa i władzy przedstawiciele elitarnych zawodów osiągają krociowe zyski, zapewniające ich rodzinom wysoki standard życia, a dzieciom odpowiedni poziom szkół, utrwalający w przyszłości ich uprzywilejowaną pozycję. Wzrost liczby etatów w doradztwie finansowym, firmach prawniczych i projektowych, w reklamie i mediach, gdzie pracują ludzie znakomicie wykształceni i opłacani, tworzący klasę rządzącą (*upperclass*), generuje też duże zapotrzebowanie na personel pomocniczy (sekreтарики, analityków, techników, obsługę cateringu) oraz na pracowników o niskich kwalifikacjach, zatrudnianych w charakterze portierów, pomocy domowych, opiekunek dzieci i ludzi starszych, kierowców czy sprzątaczy, tworzących klasę służebną (*underclass*). Wykonywania nisko opłacanych prac podejmują się najczęściej imigranci⁶, którzy żyją w substandardowych warunkach, bez dostępu do wartościowej edukacji, bez perspektyw i nadziei. „Miasta stają się rezerwuarami wszelkiego typu społecznej desperacji i zagubienia”⁷.

tion and its Discontents (1999), *Loosing Control?* (1996), *Cities in a World Economy* (1994) czy Manuel Castells, *The Information Age: Economy, Society and Culture* (kolejne tomy trylogii ukazywały się w latach 1996, 1997, 1998).

⁶ Badania przeprowadzone w latach 90. wśród imigrantów w biednych dzielnicach Paryża, Amsterdamu, Nowego Jorku i Londynu wskazały na ciekawą prawidłowość – w warunkach nowej ekonomii o wiele lepiej radzą sobie kobiety niż mężczyźni, którym trudno zrozumieć, że siła mięśni nie daje tak jak dawniej gwarancji znalezienia pracy, [w:] P. Hall, *Cities of Tomorrow*, Blackwell Publisher, Oxford 1998, s. 405.

⁷ S. Sassen, *A New Geography of Centers and Margins*, [w:] *The City Reader...*, op. cit., s. 73.

Wiele problemów społecznych, jak wywołująca ogromne napięcia polaryzacja, staje się znakiem dzisiejszych czasów i występuje, aczkolwiek z odmiennym natężeniem, we wszystkich większych miastach oraz we wszystkich rejonach świata. Podobnie jest z problemami funkcjonalno-przestrzennymi – wykazują one wiele podobieństw, a pewne zróżnicowanie wynika z uwarunkowań lokalnych i miejsca, jakie dane miasto zajmuje we współczesnej gospodarce. Do zjawisk najbardziej wyrazistych, odnoszących się do miejskich centrów należą: znikoma liczba stałych mieszkańców, zbyt duża gęstość zabudowy; przewaga obiektów związanych z finansami, biznesem, mediami i doradztwem eksperckim oraz z organami rządowymi i instytucjami państwowymi; niewydolna komunikacja, zatłoczenie ruchem kołowym i brak parkingów.

Słabe zróżnicowanie funkcjonalne zabudowy i dominacja budynków biurowych, przyczyniająca się do dużej aktywności Centralnych Dzielnic Biznesowych w ciągu dnia i ich zamierania po godzinach pracy, sprawiają, że repertuar strategii zmierzających do ożywienia i uatrakcyjnienia partii centralnych miast jest w ogólnym zarysie w wielu rejonach świata, bardzo podobny. Liczba stałych mieszkańców londyńskiego City, kształtująca się na poziomie 120–140 tysięcy na początku XIX w., wynosi obecnie około 7 tysięcy. Ostatni spis ludności, przeprowadzony w roku 2011, wskazuje na wiele, występujących też gdzie indziej zjawisk – ponadprzeciętny stopień wykształcenia mieszkańców w stosunku do innych rejonów miasta i kraju, zdecydowanie wyższe zarobki, ze zróżnicowaniem jednakże płac mężczyzn i kobiet, wysoki procent niewielkich gospodarstw domowych, w tym jednoosobowych oraz duża liczba mieszkańców nieposiadających w ogóle samochodu i przemieszczających się pieszo lub za pośrednictwem komunikacji masowej⁸.

Ambicją władz miejskich, chcących ożywić londyńskie City poprzez dywersyfikację funkcji, jest wprowadzanie w jego obszar co najmniej dziewięćdziesięciu mieszkań rocznie. Korporacje, główni najemcy obiektów, opuszczają budynki przedwojenne, zbyt ciasne dla potrzeb biurowych, które adaptowane są teraz na cele mieszkaniowe. Budowane są też nowe obiekty tego typu, otwierane są hotele oraz centra handlowe i rozrywkowe, którym towarzyszą starannie urządo-

⁸ *Population Estimates for England and Wales, Mid 2011 (Census Based)*, Office for National Statistics, 2509.2012.

ne przestrzenie publiczne z siecią placów i ogrodów⁹. Zabiega się też o przedłużanie godzin otwarcia i o niezamykanie w weekend istniejących sklepów, kawiarni i pubów.

Ostatnie dekady to także ożywiony okres działań w wielu miastach amerykańskich, dążących do zrewitalizowania ich obszarów śródmiejskich. Stopniowa ich degradacja, aż do zamiany w getta zamieszkałe przez mniejszości etniczne, rozpoczęła się wraz z ucieczką na tereny podmiejskie zamożniejszych mieszkańców obawiających się rosnących problemów rasowych, zagrożenia przestępczością i trudności parkingowych. Odwróceniu złej passy i wprowadzaniu nowych wartości, skutkujących wzmocnieniem rangi centralnych partii miast i postrzeganiem ich jako miejsc, gdzie można doświadczać symbolicznej magii miasta służą procesy gentryfikacyjne.

Gentryfikacja ekonomiczna, społeczna i kulturowa dokonuje się poprzez działania na rzecz poprawy warunków życia, lokalizację w śródmieściu obiektów o prestiżowych funkcjach (wyższe uczelnie, instytucje rządowe, centra medyczne, teatry i muzea) oraz wprowadzanie otoczonych zielenią obiektów rekreacyjnych i sportowych. Zwiększeniu atrakcyjności miejsc sprzyja też rozwój funkcji handlowo-usługowych, budowanych jako wielofunkcyjne galerie, działające w dużej mierze jako dostępne 24 godziny na dobę świątynie rozrywki i konsumpcji. Działania gentryfikacyjne w dzielnicach centralnych muszą być jednak przeprowadzane z ogromnym wyczuciem. Nadmierne uprzywilejowywanie ludzi zamożnych i wydzielanie enklaw bogactwa za pomocą murów i bram potęguje bowiem wykluczenie wykluczonych oraz zwiększa zagrożenie „społecznym dynamitem”¹⁰. Kłóci się też ze znaną zasadą budowania zdrowych społeczności, w których ma się dokonywać przemieszanie, integracja i wspólny rozwój obalający podziały klasowe, rasowe i kulturowe.

Zamieszki, brutalność policji i nienawiść stają się codziennością, szczególnie w amerykańskich „miastach upadłych”, takich jak Chica-

⁹ Niedawno w prestiżowej lokalizacji, w pobliżu katedry św. Pawła, oddano do użytku centrum handlowe One New Change, a na ukończeniu jest nowy zespół Heron Plaza z apartamentami, funkcjami hotelowymi, handlowymi i rozrywkowymi. Rozwojowi City i pożądaniu przemieszania funkcji sprzyjały także niewątpliwie działania inwestycyjne związane z olimpiadą, której Londyn był gospodarzem w roku 2012.

¹⁰ St. Clair Drake i Horace Cayton już w roku 1945 nazwali „społecznym dynamitem” biedne i podupadające dzielnice centralne, pojawiające się w wielkich miastach. We współczesnej literaturze coraz częściej dyskutowane są koncepcje radzenia sobie z napięciami wynikającymi z pogłębiającej się przepaści pomiędzy bogactwem a biedą, „radością a rozpaczą”.

go, Baltimore, Detroit, Milwaukee czy Youngstown – poprzemysłowych dziś ośrodkach z tzw. pasa rdzy, zwanego dawniej „pasem stali”. Baltimore np. w połowie ubiegłego wieku

było jednym z sześciu największych i najbogatszych miast Ameryki i jednym z 20 najpotężniejszych ośrodków przemysłowych świata. [...] Jeszcze na początku lat 70. co trzeci pracownik zatrudniony był w przemyśle produkcyjnym [...] stawki były wysokie zarówno dla czarnych, jak i białych, w tym tysiący świeżych imigrantów¹¹.

Dziś w enklawach biedy, zwanych Trzecim Światem, żyje połowa mieszkańców miasta, a bezrobocie przekracza w nich 50%. Dzielnice te przodują też w statystykach w zakresie przestępczości, niskiego stopnia wykształcenia, liczby matek samotnie wychowujących dzieci i ojców w więzieniach. W centrum tymczasem, na atrakcyjnych działkach, wiele się buduje.

Z perspektywy wprowadzającej się tam klasy średniej miasta radzą sobie dobrze, pięknieją i oferują nieźle płatne posady. W tym samym czasie w gettach nic nie zmienia się na lepsze. Coraz bardziej wyjałowione zamieniają się w kwartały odrapanych szeregowców bez skrawka zieleni, bez pracy, bez nadziei¹².

Jak już wcześniej wspomniano, przez całe wieki w procesach budowy miast utrwalano zasadnicze różnice między tętniącym życiem centrum a słabo rozwiniętymi, nierzadko marginalizowanymi obrzeżami. Obecnie tak podkreślana dawniej i wyrazista odmienność ulega coraz większemu zatarciu. Pod wpływem transformacji cywilizacyjnych, generujących zarówno nowe potrzeby, jak i nowe możliwości działania w zglobalizowanym świecie, pojawiają się bowiem także nowe miasta, skupiające się wokół funkcji przez długi czas przynależnych jedynie centrom miast, a dziś przenoszonych na tereny peryferyjne.

Nowym miastom nadawane są nowe nazwy, które podzielić można generalnie na dwie grupy. Grupa pierwsza obejmuje określenia wcześniejsze, wywołujące skojarzenia z suburbią (*suburban business districts*, *urbansubcenters*, *suburbancores*, *suburbandowntowns*), co wskazuje na przyjmowanie wciąż, w trakcie rozważań na temat nowych form osiedleńczych, tradycyjnego założenia, przeciwstawiają-

¹¹ Dziś w produkcji pracuje mniej niż 5% zatrudnionych. M. Jarkowiec, *Miasta upadłe*, „Polityka” nr 20, 13–19.05.2015, s. 56–58.

¹² *Ibidem*.

cego terenom centralnym tereny peryferyjne. Druga grupa określeń (*minicities, galacticities, technoburbs, perimetercities, major diversifiedcenters, superurbia, service cities*) wskazuje już na samodzielność pojawiających się struktur i na wielki dynamizm zjawisk ekonomicznych, społecznych i kulturalnych w miejscach, które utożsamiane były do tej pory, z racji swej podmiejskiej lokalizacji, głównie z funkcjami sypialnymi. Najczęściej jednak spotykanym terminem (o amerykańskim rodowodzie), z którym kojarzone są nowe miasta, jest *Edge Cities* i to tej nazwie właśnie nadaje się dziś rolę symbolu nowych metropolii gospodarki informacyjnej.

Terminu *Edge City* użył po raz pierwszy w 1991 r. Joel Garreau – pisarz i dziennikarz „Washington Post”, który w swej książce *Edge City: Life on the New Frontiers* opisał miasta rozwijające się wokół skrzyżowań dróg szybkiego ruchu, zmieniające w znaczący sposób środowisko życia i pracy człowieka. Zjawiska, które doprowadziły do powstawania miast obrzeżnych, scharakteryzowane zostały przez Gareau w trzech krótkich akapitach.

Wpierw, przenieśliśmy nasze domy na obrzeża miast – postępując wbrew niejako idei tradycyjnego miasta, w którym skupiała się zabudowa mieszkaniowa [...].

Potem, znużył nas obowiązek robienia ciągłych wypraw do starego centrum miasta w celach aprowizacyjnych – tak zrodziła się idea budowy wielkich podmiejskich centrów handlowych [...].

Dzisiaj, przenieśliśmy te elementy, które zapewniają nam środki utrzymania czyli miejsca pracy (kwintesencję urbanizmu) tam, gdzie od dwóch co najmniej pokoleń mieszkamy i robimy zakupy – i ta ostatnia decyzja doprowadziła do narodzin *Edge City*¹³.

Pierwsze koncepcje suburbanizacyjne XIX w., których przykładem może być przewidziana dla przedstawicieli klasy średniej zabudowa wokół Londynu, związane były z wykorzystaniem środków masowego transportu, ułatwiających mieszkańcom szybki dojazd do pracy. Przyjmowanie zasady lokalizacji zabudowy w promieniu dojścia pieszego do przystanków linii kolejowych czy metra ograniczało w znacznym stopniu nadmierne rozrastanie się przedmieść. Dopiero wraz z rozwojem motoryzacji niewielkie początkowo suburbia – łączące walory za-

¹³ Patrz: M. Rosenberg, *Edge Cities*, <http://geography.about.com/od/urbaneconomicgeography/a/edgcity.htm> [dostęp: 7.05.2015].

równy wsi, jak i miasta – zamieniły się w rozlewające się w nieskończoność formy. Niezależnie jednak od etapu ich rozwoju, niezależnie też od tego, czy znajdowały się w granicach administracyjnych miasta, czy poza granicami, przedmieścia uzależnione były od centrum, przyczyniając się do umacniania się w nim specjalistycznych funkcji. Aktywne centrum śródmiejskie postrzegane było niezmiennie jako serce miasta – ośrodek produkcji i zatrudnienia, a także jądro cywilizacji i kultury.

Współczesny wzmożony ruch inwestycyjny na terenach peryferyjnych ma niewiele wspólnego z wizerunkiem tradycyjnych, uzależnionych od centrum miasta przedmieść. Ponieważ jednak nowe formy osiedleńcze powstają zazwyczaj na bazie dawnych suburbiów, często dla ich określenia obok terminu *Edge Cities* używany jest wymiennie termin post-suburbia. Jako jedne z pierwszych post-suburbiów wymieniane są Orange County oraz Silicon Valley w Kalifornii i Fairfax County w stanie Wirginia – dawne, typowe przedmieścia Los Angeles, San Francisco i Waszyngtonu. W latach 80. osiągnęły one niewyobrażalnie wysokie wzrost gospodarczy i dynamizm porównywalny z najważniejszymi światowymi ośrodkami miejskimi¹⁴. Obecnie są już jednostkami całkowicie samowystarczalnymi. Obejmują zespoły mieszkaniowe i handlowo-usługowe, oferują miejsca pracy, rozrywkę, wydarzenia kulturalne.

Poszczególne funkcje *Edge Cities* nie są najczęściej dostępne w jednym miejscu, ale w różnych, niewielkich, wyspecjalizowanych centrach, powiązanych pomiędzy sobą siecią wijących się alei o budowie hierarchicznej (najczęściej pozbawionych chodników dla pieszych), które podłączane są do dróg szybkiego ruchu. Zabudowa tworzy zazwyczaj luźne układy o skomplikowanej, rozproszonej, często wywołującej uczucie dezorientacji budowie, dlatego też wielocentryczność i wielowątkowość formacji przestrzennych to najbardziej widoczny wyróżnik *Edge Cities*, nazywanych też czasem *pepperoni-pizza cities*. Inne cechy to zamiana ich charakteru z prowincjonalnego na kosmopolityczny oraz podporządkowanie się wymogom kultury konsumenciej. Najważniejszym jednak czynnikiem, bez którego wymienione wcześniej transformacje nie byłyby w ogóle możliwe, jest stopniowe, rozpoczęte już w latach 60., przechodzenie od tradycyjnej gospodarki kapitalistycznej do nowych form kapitalizmu informacyjnego.

¹⁴ Wartość obrotu gospodarczego Orange County, dzięki eksportowi, oceniana jest na 70 mld USD rocznie, co ustawia gospodarkę tego regionu na trzydziestym miejscu na świecie, wg R. Kling, S. Olin, M. Poster, *Post-suburban California*, University of California Press, 1995.

Zwiększona mobilność¹⁵ w ramach *Edge Cities* i znaczne odległości między ich poszczególnymi komponentami wpływają na nieco inne pojmowanie przez mieszkańców kwestii czasu i odległości. Tworząc konstrukcje funkcjonalne, społeczne i przestrzenne, związane ze środowiskiem ich życia, nie bazują na tradycyjnej „geografii odległości” ale na „geografii czasu”. Odległość nie jest dłużej kojarzona, jak w miastach tradycyjnych, z długością fasady bloku miejskiego, z dystansem między przystankami komunikacji masowej czy z promieniami dościsła pieszego. Coraz częściej na pytania o odległość padają odpowiedzi, które podawane są w jednostkach czasu. Dobre autostrady i komfortowe samochody sprawiają, że czterdziestopięciominutowy dojazd do pracy i piętnastominutowa droga do wybranego centrum usługowego nie są uznawane za szczególną uciążliwość. Mieszkańcy zatem wybierają z dostępnej dla nich w okolicy oferty te funkcje i te lokalizacje, które odpowiadają im najbardziej i konstruują swą własną, mentalną mapę środowiska, z którym się identyfikują. Miasta, bazujące na nowej „skali czasu” to w pojęciu każdego mieszkańca zestaw obejmujący miejsce zamieszkania, miejsce pracy, jedno duże centrum usługowe, pomniejsze skupiska sklepów zlokalizowane wzdłuż drogi i jedno tradycyjne centrum starego typu. Zestaw taki nie jest stały – zawsze pojechać można gdzie indziej, jeżeli wybrany punkt docelowy znajduje się w możliwej do zaakceptowania odległości czasowej.

Nieustający przepływ samochodów przez pajęczą sieć, obejmującą autostrady i drogi lokalne, wydaje się zarówno ilustracją podstawowej infrastruktury współczesnych suburbiów jak i metaforą życia społecznego, jakie się w nich toczy¹⁶.

Wydaje się, że luźne związki mieszkańców ze składającymi się na ich środowisko elementami funkcjonalno-przestrzennymi oraz podporządkowany komunikacji kołowej charakter tych elementów nie sprzyjają kontaktom społecznym oraz tworzeniu się wyrazistej i autentycznej kultury lokalnej. Jest to cena, którą ludzie gotowi są płacić za wolność, kojarzoną ze swobodą wyboru, za prestiżową pracę

¹⁵ Samochód jako jedyny środek komunikacji bardzo uzależnia od siebie mieszkańców *Edge Cities*. Dla zapewnienia niezbędnej mobilności rodziny zmuszone ją do utrzymywania kilku samochodów.

¹⁶ Opinia Debry Gold Hansen i Mary Ryan, [w:] R. Kling, S. Olin, M. Poster, *op. cit.*

i bezpieczeństwo¹⁷, z którymi to wartościami utożsamiane są *Edge Cities*. Wiele badań wskazuje jednak na to, że wspólne, oparte na ruchu pieszym, przestrzenie miejskie nie są jedynym gwarantem powstawania społeczności. Ludzie bowiem potrzebują kontaktów z innymi ludźmi i będą ich zawsze i wszędzie szukać, niezależnie od spotykanych na swojej drodze utrudnień. Spostrzeżenia potwierdzające tę tezę opisał antropolog Edie Bakker, badający zachowania się członków wędrownego plemienia Bahinemo, zamieszkującego Hunstein Forest w Papui-Nowej Gwinei, którzy mimo częstego przemieszczania się z miejsca na miejsce zdołali zbudować złożoną i trwałą społeczność, opartą w wielu okolicznościach na wspólnych decyzjach i wspólnym działaniu¹⁸.

* * *

Powstawanie miast o nowym charakterze funkcjonalno-przestrzennym, mimo że zaobserwowane i opisane zostało najwcześniej w Stanach Zjednoczonych, staje się trendem ogólnoświatowym, gdyż jest naturalną konsekwencją wprowadzania infrastruktury telematycznej, „panowania samochodu” utożsamianego z wolnością i prestiżem oraz utrwalania się tendencji do ucieczki człowieka od zgiełku gęsto zabudowanych i zaludnionych wielkich miast. Europejskie *Edge Cities* różnią się jednak nieco od amerykańskich pierwowzorów. Osiągają one większą gęstość zabudowy, zdarza się, że bazują na niewielkich historycznych centrach, a komunikacja samochodowa wspomagana jest często przez masowy transport szynowy. W większym też stopniu podkreślane są ich związki ze znajdującymi się w pobliżu centrami metropolitalnymi, czego przykładem może być Grodzisk Mazowiecki – polskie Miasto Obrzeżne, członek *European Edge Cities Network*¹⁹.

137

¹⁷ Statystyki kryminalne wskazują na znacznie mniejszą liczbę przestępstw popełnianych w post-suburbiach. Wynika to z faktu rozrzedzenia zabudowy, co nie sprzyja możliwości „zgubienia się w tłumie”. Spotkać się też można z koncepcją, iż kontakt z przyrodą przyczynia się do dominacji spokojnej, łagodnej strony ludzkiej natury. Tezę taką można spotkać między innymi w tekstach Franka Lloyd Wrighta, opisujących Broadacre City.

¹⁸ S. Foskett, P. Rat, *Urban Forms in Suburbia 2: History to Today*, <http://blog.foskett.net/about/publications/urban-forms-suburbia-rise-edge-city/urban-forms-suburbia-history-today> [dostęp: 7.05.2015].

¹⁹ Więcej na ten temat: *European Edge Cities Network*, <http://www.edgocitiesnetwork.com> [dostęp: 7.05.2015].

Bibliografia

- European Edge Cities Network*, <http://www.edgecitiesnetwork.com> [dostęp: 7.05.2015].
- Foskett S., Rat P., *Urban Forms in Suburbia 2: History to Today*, <http://blog.fosketts.net/about/publications/urban-forms-suburbia-rise-edge-city/urban-forms-suburbia-history-today> [dostęp: 7.05.2015].
- Gzell S., *Z radości do rozpacz*, „Polityka”, nr 6, 5.02.2000.
- Jarkowiec M., *Miasta upadłe*, „Polityka”, nr 20, 13-19.05. 2015.
- Kling R., Olin S., Poster M., *Post-suburban California*, University of California, 1995.
- Palej A., *Miasta cywilizacji informacyjnej. Poszukiwanie równowagi pomiędzy światem fizycznym a światem wirtualnym*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2004.
- Palej A., *Post-suburbia – miasta o nowych sercach*, „Czasopismo Techniczne”, seria Architektura, 4-A/2008, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2009.
- Rosenberg M., *Edge Cities*, <http://geography.about.com/od/urbaneconomic-geography/a/edgecity.htm> [dostęp: 7.05.2015].
- Sassen S., *Place and Production in the Global Economy*, [w:] *The City Reader*, red. R.T. Le Gates, F. Stout, Routledge, London–New York 1997.

Streszczenie

Centrum to miejsce, w którym coś się skupia, coś się dzieje, to też ważny ośrodek zarządzania i dowodzenia. *Peryferie* to termin przeciwstawny – to punkt leżący z dala od centrum, miejsce pozostające na uboczu, w przenośni też drugorzędne, mające mniejsze znaczenie.

W procesach budowy miast przez długi czas utrwalane były zasadnicze różnice pomiędzy tętniącym życiem sercem miasta i jego słabo rozwiniętym, nierzadko marginalizowanym skrajem. Obecnie, pod wpływem transformacji cywilizacyjnych wyrazista dawniej odmienność ulega zatarciu. Powstają nieznane wcześniej modele funkcjonalno-przestrzenne miast, wynikające zarówno z nowych potrzeb jak i nowych możliwości, jakie pojawiają się w zglobalizowanym świecie. Do najczęściej opisywanych dziś współczesnych modeli należą *Miasta Obrzeżne – Edge Cities*, które uznawane są za *symbol metropolii gospodarki informacyjnej*.

Edge Cities, których ilość rośnie dziś lawinowo w Stanach Zjednoczonych, rozwijają się wokół skrzyżowań dróg szybkiego ruchu, są jednostkami całkowicie samowystarczalnymi, obejmującymi zespoły mieszkaniowe, handel, usługi, rozrywkę, wydarzenia kulturalne i co najważniejsze – miejsca pracy.

Poszczególne funkcje są powiązane ze sobą prawie wyłącznie komunikacją samochodową. Tworzą luźne układy przestrzenne o skomplikowanej, często wywołującej uczucie dezorientacji, budowie. Są jednak dynamiczne i postrzegane jako miejsca posiadające swoją autonomię i indywidualną „osobowość”, które potrafią, mimo znacznego rozproszenia, znajdować sposoby na budowanie satysfakcjonujących konstrukcji społecznych.

Europejskie modele Miast Obrzeżnych różnią się nieco od amerykańskich pierwowzorów. Osiągają one większą gęstość zabudowy, zdarza się, iż bazują na niewielkich historycznych centrach, a komunikacja samochodowa wspomagana jest często przez masowy transport szynowy. W większym też stopniu podkreślane są ich związki ze znajdującymi się w pobliżu centrami metropolitalnymi czego przykładem może być Grodzisk Mazowiecki – członek European Edge Cities Network.

Słowa kluczowe: post-suburbia, edge cities, miasta globalne, gospodarka informacyjna

City centers vs. periphery and Edge Cities – centers on the periphery Abstract

139

The center is a place where something happens, something concentrates, it is also a hub from which activities or processes are directed. *The periphery* is a contradictory term – this is a point lying far from the center, a place off the grid, figuratively also secondary, of lesser importance.

In the processes of building cities for a long time, the fundamental differences between the city's vibrant heart and its poorly developed, often marginalized edge, were perpetuated. At present, under the influence of civilizational transformations, the formerly expressive dissimilarity is blurred. Many new, previously unknown functional and spatial models of cities are emerging, resulting both from changing needs and opportunities that appear in a globalized world. The most frequently described contemporary models include *Edge Cities*, which are considered as *the symbol of the metropolis of the information economy*.

Edge Cities, whose number is growing rapidly in the United States today, are developing around intersections of expressways. They are completely self-sufficient units, including housing complexes, trade, services, entertainment, cultural events and most importantly – jobs. The individual functions are connected with each other almost exclusively by car communication. They form loose spatial systems with a complicated, often causing a sense of disorientation, construction. However, they are dynamic and perceived as places possessing their autonomy and individual „personality”, which can, despite considerable distraction, find ways to build satisfying social structures.

European models of Edge Cities are slightly different from American models. They reach a higher density, it happens that they are based on small historical centers, and car traffic is often supported by mass rail transport. To a greater extent, their connections with nearby metropolitan centers are emphasized what can be observed, for example, in Grodzisk Mazowiecki – a member of the European Edge Cities Network.

Key words: post-suburbs, edge cities, global cities, information economy

Joanna Łapińska

dr, Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie

W poszukiwaniu cienia

Jest takie miasto, w którym każdy, kiedy tylko wejdzie w jego progi, czuje spokój. Widzi uśmiechnięte twarze mieszkańców niespiesznie mijających się na ulicy, słyszy pogodną wymianę pozdrowień. W mieście tym zawsze świeci słońce. W cieniu drzew starsi ludzie rozmawiają, siedząc na murku. Przed nimi równym krokiem maszerują uczestnicy zorganizowanych wycieczek – są z innego miasta. Dzieci grają w piłkę, psy bawią się na trawniku, dziewczynka rysuje pola do gry w klasy, na ławce siedzą rodzice, a na kolejnej zakochana para namiętnie się całuje. Obok właściciele psów prowadzą pogawędkę. Na kocyku na trawniku w pełnym słońcu młoda turystka czyta książkę.

Gdzie jest takie miasto? Jak je można znaleźć? Odpowiedzią może być proponowane przeze mnie poszukiwanie cienia, pojmowanego nie dosłownie, jako schronienie przed słońcem, ale też jako miejsce ucieczki przed „brzękiem aparatów kasowych i towarzyszącej zakupom paplaniny”¹, które chroni przed hałasem, pozwala pobyc z innymi i chwilę odetchnąć od codziennej pracy lub jej braku, zapomnieć o problemach i nieszczęściach. Cień staje się elementem konstytuującym przestrzeń miejską analogicznie do przestrzeni publicznej, która według Krzysztofa Wodiczki nie jest czymś danym, tylko staje się, wchodząc w relacje. Poszukując cienia, mimowolnie go tworzymy.

¹ J. Gaarder, *Tajemnica Bożego Narodzenia*, przeł. H. Thylwe, Jacek Santorski & Co, Warszawa 1995, s. 17.

Ulica jako przestrzeń publiczna może zaspokoić potrzebę kontaktu, wiedzy czy stymulacji niekoniecznie celowo, ale też przy okazji wykonywania innych aktywności pozadomowych, takich jak wyjście do pracy, spacer z psem czy po prostu uczestniczenie w życiu miasta. Każda aktywność tworzy kolejną, dając możliwość rozmowy z dawno niewidzianym znajomym, towarzyszącą nam lub przygodnie poznaną osobą, a także rozwoju tych znajomości. Ale interakcja z innym niekoniecznie musi oznaczać rozmowę. William H. Whyte w *The Social Life of Small Urban Spaces* wprowadza termin „triangulacja”², opisujący proces niewerbalnego komunikowania się dwóch osób, dla którego bodźcem była trzecia. Także przyglądanie się maszerującej wycieczce, które jest w zasadzie formą przejściową pomiędzy byciem samemu a byciem razem, pozwala na branie udziału w życiu miasta. Z punktu widzenia antropologii transnarodowej proponowanej przez Arjuna Appaduraia przepływ różnych ludzi przez miasto (turystów, emigrantów, pracowników sezonowych), tak chętnie obserwowany, obrazuje konfigurację technologii mechanicznych i informatycznych, tym samym deprecjonując homogenizację kulturową, będącą w stałym konflikcie z heterogenizacją. Dyskursy postkolonialne zamiast dychotomii Appaduraia analizują wielorakie skale, w jakich odbywa się hybrydyzacja kultur, której doświadcza się między innymi w przestrzeni miejskiej.

Człowiek jest zwierzęciem stadnym. Ludzie „gromadzą się i przemieszczają wraz z innymi i starają się umiejscowić blisko innych”³. Komunikowanie się stanowi rdzeń kultury i samego życia. Aby można było wejść w kontakt z innymi, muszą zaistnieć odpowiednie warunki pod względem miejsca, czasu i dystansu, zależne od kultury. Edward T. Hall oddziela przestrzeń dospołeczną (*sociopetal*), skłaniającą do interakcji, skupiania się, od odspołecznej (*sociofugal*), w której ludzie unikają kontaktu. Jan Gehl zwraca uwagę na preferencje co do wyboru miejsca pozostawiania. Lubimy stać wzdłuż granicy przestrzeni. Derk de Jonge nazywa to zjawisko „efektem krawędzi”. Widok, jaki zapewnia miejsce siedzące/stojące, decyduje w dużej mierze o jego popularności. Najbardziej pożądane są takie, z których można obserwować innych. Architektura i sztuka przegrywają w tej materii z człowiekiem, ponieważ życie między budynkami jest często ciekawsze niż same budynki i przestrzeń.

² Za: J. Gehl, *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*, przeł. M.A. Urbańska, Kraków: Wydawnictwo RAM 2009.

³ *Ibidem*, s. 23.



Il. 1: Dzieci na Rynku Głównym przed kałużą, Kraków 2009, fot. J. Łapińska

Dobra strefa siedzenia gwarantuje różne aktywności, które stają się naraz pierwszorzędnymi atrakcjami. Możliwość widzenia zachęca do siedzenia i odwrotnie: możliwość siedzenia zachęca do patrzenia. Gehl wyróżnia dwa typy miejsc do siedzenia: typu głównego (*primary seating*), czyli ławki i krzesła przeznaczone dla bardziej wymagających użytkowników albo stosowane, gdy istnieje niewielkie zapotrzebowanie na miejsca siedzące, oraz siedzenia uzupełniające typu drugorzędnego (*secondary seating*), czyli schody, piedestały, murki, tworzące „krajobraz do siedzenia”, zyskujący nowe życie w momencie, gdy staje się częścią życia ludzkiego.

Jednym z najbardziej interesujących miejsc obserwacji miasta jest, według Gastona Bachelarda, *corner* (narożnik, kąt), czyli narożnik ulicy i okno dające widok na zewnątrz z domu, własnego „kąta w świecie”. Dom łączy nas z miastem, zanurzając mieszkańca w przestrzeni miejskiej niczym statek w przestrzeni oceanu. Widok z okna można nazwać perspektywą „boskiego oka”, dla którego alternatywne jest kinetyczne miasto, gdzie rzeczywistość odbierana jest jako tkanka zdarzeń, które łączą się, nakładają na siebie, nawarstwiają. Zdarzenia kreują wielowymiarową, otwartą, dynamiczną przestrzeń. Według Paula Ricouera egzystujemy poprzez zdarzenia (wypadki, dramaty, spotkania). Największe znaczenie przypisywane jest zdarzeniu jednostkowemu, odbywającemu się „tu” i „teraz”. Kluczem do miasta kinetycznego



Il. 2: Wykorzystanie murków jako siedziska, Rzym 2014. fot. J. Łapińska



Il. 3: Widok z okna, Rzym 2014, fot. J. Łapińska

jest narożnik ulic, przy czym nieistotna jest geometria kąta prostego, a tranzyt, ciągły przepływ ludzi, samochodów oraz różne formy aktywności w przestrzeni miejskiej. Narożnik rozumiany jest jako miejsce nieoczekiwanych spotkań ludzi, kultur oraz form. Architektura w tym kontekście staje się elementem kinetycznym miasta, zdarzenie – podstawą myślenia, natomiast forma czy styl odchodzi w zapomnienie. Działanie architektoniczne odbierane jest jako zdarzenie w przestrzeni miejskiej, co zmniejsza do minimum dystans między budynkiem a użytkownikiem. Zdarzenie architektoniczne zaburza rytm zabudowy, zmusza do zmiany kierunku, linii, jest jednak zależne od tego rytmu. Pyta o relacje, związki i połączenia.

Działania artystyczne i architektoniczne mogą stać się katalizatorem stosunków międzyludzkich. Mogą je zarówno wspomagać, jak i hamować. „Nie ma bowiem innego problemu estetycznego niż problem włączenia sztuki w codzienne życie”⁴ Im bardziej życie jest zestandaryzowane, jak pisze Deleuze, tym większa jest potrzeba związania go ze sztuką. Obecnie, według Ewy Rewers, powraca się do idei europejskiej awangardy, łącząc sztukę z życiem codziennym. Sztuka schodzi z piedestału i wchodzi między ludzi. Rolą sztuki przestaje być manipulowanie człowiekiem, a staje się wspomaganie afirmacji własnego ja, której źródłem jest komunikacja traktowana jako życiowa wartość.

Przestrzeń miejska może aktywować stosunki międzyludzkie, szanując przy tym kulturowe przyzwyczajenia człowieka. Podstawową cechą charakteryzującą ludzkie zachowanie jest terytorializm – termin wprowadzony przez angielskiego ornitologa H.E. Howarda w latach 20. XX wieku. Termin ten charakteryzuje zachowanie zwierząt, a także człowieka, który rości sobie prawo do przestrzeni i broni jej przed reprezentantami własnego gatunku. Według Heiniego Hedigera, psychologa zwierząt z Zurichu, zachowanie to ma na celu regulację sposobu życia osobników i tworzenie ram dla pewnych zachowań: m.in. dla zabawy, nauki, odpoczynku. Terytorium oznaczane zapachem, znakami wizualnymi czy głosem stanowi ekstensję organizmu. Człowiek wypracował system niewidzialnych znaków oraz materialnych ekstensji związanych z odmiennymi w zależności od kultury behawioralnymi

⁴ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997, s. 398, cyt. za: E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005, s. 253.

i anatomicznymi cechami ludzkiego organizmu, takimi jak budowę, które organizują życie na terytorium, stanowiąc aspekt trwały przestrzeni. Rozwijając swoje ekstensje, człowiek stworzył wymiar kulturowy ludzkiej egzystencji, którego częścią jest proksemika badana przez Edwarda T. Halla.

Przestrzeń międzyludzka może być postrzegana jako pewna zawartość, objętość, w której panuje harmonia tworzona przez dystanse. Zachowanie reguluje utrzymywany dystans osobniczy (zwany niekiedy indywidualnym) oraz społeczny. Dystans osobniczy określa według Hedigera zwykłą odległość utrzymywaną między osobnikami. Dystans społeczny jest natury psychologicznej i wyznacza maksymalną odległość, na jaką oddalamy się od grupy bez odczuwania niepokoju. Nie jest on ustalony sztywno, zależy od sytuacji. Dystans społeczny u ludzi został powiększony dzięki ekstensjom takim jak telefon i telewizja, które umożliwiają kontakt grupy na większe odległości, nie zastępując przy tym bezpośredniego kontaktu.

Hall, skupiając się na człowieku, wyróżnia cztery dystanse. Dystans intymny używany jest w zasadzie głównie w sytuacjach prywatnych. W przypadku wejścia obcego w pole dystansu intymnego człowiek stosuje techniki defensywne, polegające między innymi na maksymalnym unieruchomieniu tułowia. Widoczne niezadowolenie lub bezpośredni gniew związany z wtargnięciem w sferę prywatną poprzedza zazwyczaj etap zapowiedzi, stanowiący etap pośredni pomiędzy zadowoleniem a irytacją. Dystans osobniczy jako pierwszy opisał Hediger, określając go jako odległości między osobnikami gatunków niekontaktujących się. Hall uznaje go za dystans, w którym możliwy jest kontakt cielesny „na wyciągnięcie ręki”. Wyraźnie widać wówczas fragment ciała. Zazwyczaj zajmujemy miejsca siedzące, stosując się do tego dystansu. Dystans społeczny to odległość, w której widzimy całą postać, gdy mijamy się na ulicy. Dystans publiczny daje podobną możliwość, nie zakłada jednak zaangażowania.

Hall widzi człowieka otoczonego wieloma polami zmieniającymi swoje wymiary, które dostarczają informacji. Zbyt duże nasilenie bodźców w niektórych polach może powodować uczucie dyskomfortu, dlatego też działania architektoniczne i artystyczne powinny być dostosowane do ludzkiej percepcji przestrzeni. Miasto przyjazne ludziom charakteryzuje sposób jego budowania – budowanie-zamieszkiwanie – który sprzyja zagęszczeniu aktywności. Budynki mają „ludzką skalę”,

wąskie elewacje są przerywane szerokimi, szerokość ulic pozwala na rozpoznanie znajomej osoby idącej po drugiej stronie.

Jan Gehl stwierdza, że „życie odbywa się na piechotę”⁵. Można odnieść to zarówno do życia człowieka, jak i życia miasta. Spacerujący ludzie sprawiają, że ulica przestaje być martwa, kreuje miasto tętniące życiem, które, jak każde inne powstało, bo „przechodzili tędy ludzie”⁶.

Zmysły człowieka dostosowane są do ruchu maksymalnie 5 km/h (według Halla nawet do 8 km/h). Świat widziany w trakcie ruchu jest stabilizowany za pomocą przekazów płynących z ciała. Aparat sensoryczny człowieka Hall dzieli na dwie kategorie: receptory pośrednie odbierające bodźce na odległość (oczy, uszy, nos) oraz receptory bezpośrednie, odbierające świat przyległy. To, co widzialne i słyszalne tworzy według Michela de Certeau rytmy miejskie, wdzierające się w sprzyjającą temu aktowi przemocy sztukę. Są one wydobywane z brudnego obszaru miejskich lęków, entropii i „nieuwagi” przez eksperymenty architektoniczne, artystyczne i językowe, które kadrują przestrzeń.

Widzenie jest procesem aktywnym. Percepcja przestrzeni dotyczy nie tylko tego, co może być dostrzeżone, ale także tego, co może zostać pominięte. Ma charakter dynamiczny, gdyż jest nieodłącznie związana z działaniem. Człowiek patrząc, uczy się, co prowadzi do zmiany postrzegania.

Nie można jednak unifikować problemu percepcji przestrzeni, gdyż porządkowanie świata wizualnego odbywa się przy użyciu kategorii językowych, a co za tym idzie wejście sensoryczne do świata różnych kultur może nie być takie samo. Nie tylko mężczyźni i kobiety żyją w odmiennych światach wizualnych, ale i dwie osoby tej samej płci nie muszą widzieć tego samego. Zróżnicowane sensorycznie miasta europejskie, poprzez wzrokowe i zapachowe doznania, wywołują skrajne emocje u mieszkańców innych kontynentów. Działania architektoniczne, sferujące różnorodność, sensualność doświadczeń i głębokość znaczeń także mogą intensywnie oddziaływać, nie dopuszczając do obserwowanego przez Halla w amerykańskich miastach tworzenia przez człowieka nieświadomego obrazu samego siebie, życia, które wie, że skrawków doznań sensorycznych, pozyskiwanych, co gorsza, ze sztucznych źródeł. Osobiste relacje z otoczeniem mają

⁵ J. Gehl, *op. cit.*, s. 72.

⁶ E. Rewers, *Post-polis...*, *op. cit.*, s. 24.

wpływ na odczuwanie własnego ja, ściśle powiązanego ze zmysłem przestrzeni, czego przykładem może być wyjątkowo silna więź mieszkańców krajów północnych ze słońcem i zielenią, związana z długim okresem zimowym i krótkim, ale bogatym latem.

Rozróżnienie przez Derridę myślenia w kategoriach formy i myślenia w kategoriach siły zwraca uwagę na osłabienie zaufania do wizualnej reprezentacji rzeczywistości i równocześnie wzmacnianie siły, energii, dynamiki, które tworzą trzeci wymiar nadający głębię – poszukiwany cień. Współczesny odbiór przestrzeni skupia się nie tylko na obrazach, ale też na ruchu współtworzącym z głosami i śladami wielowymiarową przestrzeń, która nawarstwia się, staje się eklektyczna, kakofoniczna, chaotyczna. Taka przestrzeń miejska jest według Ernsta Wilhelma „Wima” Wendersa analogiczna do fabuły filmowej, gdzie elementy krajobrazu miasta, architektura i detale przechodzą antropomorfizację i stają się aktorami opowieści miejskiej. Ewa Rewers wymienia następujące cechy łączące doświadczenie przestrzeni i filmu: fragmentyzacja czasu, poczucie odmienności i wykorzenienia. Przestrzeń miejska pozwala indywidualności przenikać się ze światem masowej konsumpcji. Historyzm i tradycja miasta są spychane na bok przez jego progresywność, przez nakaz nieustannego ruchu i zakaz zastojów. Ruch i mobilność charakteryzują życie miejskie. Człowiek zaczyna walczyć o swoje miejsce, o to, że wciąż tu jest. Przestaje mu wystarczać wspomnienie „tu byłem”. Szczególnym wyrazem takiego podejścia do przestrzeni ulicy jest graffiti. Dodatkowo ikonografia miejska zdominowana jest przez drogowskazy, reklamy, szyldy i banery. Atakuje, stanowi szum w tle, wzmacnia odczuwanie zatłoczenia, pojawiając się w obszarze widzenia peryferyjnego⁷. Poczucie zatłoczenia wzmacnia dodatkowo czyhające niebezpieczeństwo. To wszystko sprawia, że odwracamy wzrok od przestrzeni miejskiej, odsuwamy się od niej.

W obszarze tradycji miast spotykają się niebezpieczeństwo, ból, nostalgia, przemoc, ale też miłość, sztuka i piękno. Poszukiwanie cienia ma na celu dostrzeżenie obok tego nieprzyjaznego miasta czegoś innego. To nowe miasto ma swój niepowtarzalny urok, ponieważ jest jedyne, chwilowe, bardzo indywidualne. Odchodzimy od społecznego doświadczenia miasta na rzecz jednostkowych przeżyć. Miejsca unikalne, wyjątkowe, z którymi można się identyfikować czynią miasto nie

⁷ Więcej o typach widzenia w: E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2005.

tyle funkcjonalnym organizmem, co przestrzenią życia konkretnych ludzi, pomagając tym samym w oswojeniu go. Architektura nadaje formę miejskiej indywidualności, stając się częścią życia mieszkańców. Wodiczko, opisując projekt na Wieży Ratuszowej w Krakowie, zauważa, że każdy mieszkaniec Krakowa umieszcza siebie w relacji do tej wieży i w konsekwencji powstaje związek między ciałem mieszkańca a ciałem miasta, pewnego rodzaju „architektoniczna więź”.



Ilustracja 4: Ratusz w Krakowie, Kraków 2010, fot. J. Łapińska

„Poszukiwanie cienia” odnosi się do miast ponowoczesnych, które poprzez nostalgiczno-ironiczne wycofanie się z wyścigu postępu technologicznego, przywróciły przeżywanie estetyczne przedmiotów codziennego użytku. Nawiązuje ono do idei *slow city*, która rozkwitła pod koniec XX wieku. Ruch ten stanowi formę obrony europejskiej jakości życia miejskiego przed napływem amerykańskiego „bycia w ruchu”. Społeczności *slow moving*⁸ klócą się z ideą globalnej wioski podsycaną przez szybkie obrazy płynące z ekranu telewizora, komputera. Powolne rytmy miasta pozwalają na jego sensualne przeży-

⁸ Archigram, red. P. Cook et al., Princeton Architectural Press, New York 1999, cyt. za: E. Rewers, *Po-wolna przestrzeń*, [w:] *Czas przestrzeni*, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2008, s. 94.

cie, na powrót do „smakowania czasoprzestrzennej struktury świata jako podstawy ludzkiego doświadczania”⁹. Przestrzeń staje się bardziej zmysłowa. Człowiek przestaje postrzegać siebie na pierwszym planie jako eksploratora i zdobywcę, kierując uwagę na środowisko, w którym się znajduje. Takie podejście pozwala na ponowne odkrycie siebie.

Koncepcję „po-wolnej”¹⁰ przestrzeni można odczytywać jako powrót do przeszłości, zarówno pełnego życia średniowiecznego miasta, jak i romantycznej malowniczości. Ewa Rewers zwraca uwagę na dwie strategie umożliwiające powrót do „dobrego życia”. Pierwsza strategia „malowniczej nostalgii” nawiązuje do osiemnastowiecznej idei *picturesque* i powraca do nieistniejących już miast i kultur miejskich. Nie ingeruje w struktury głębokie miasta, lecz dopracowuje je powierzchniowo, kadrując malowniczość nawiązującą umownie do romantycznych przestrzeni. Drugą strategią jest „wzniosła nostalgia”, czerpiąca z dokonań Miesa van der Rohe. Jest to oczyszczenie miasta z wulgaryzmów, zanieczyszczeń wizualnych, uspokojenie go, dające ciszę i spokój.

Wyciszenie można osiągnąć poprzez oddech, jakim w przestrzeni miejskiej może być pustka, która w pewnym momencie „zaciera swój abstrakcyjny charakter i rozpada się na kolejne miejsca, place miejskie, wnętrza, obrazy”¹¹. Według niektórych to właśnie place i ulice konstituują miasto. Miasto może być postrzegane jako pustka wypełniająca przestrzenie pomiędzy budynkami, gdzie ściany stają się istotne o tyle, o ile wyznaczają granice tejsze pustki. W dzisiejszych czasach często nie docenia się jej wagi. Zajmujemy się głównie wytwarzaniem i namnażaniem. Proces wytwarzania realnej przestrzeni jest jednak powolny, wymaga dużo pracy, czasu i cierpliwości. Namnażanie natomiast odnosi się do obrazu rzeczy, przy czym jego zadaniem nie jest oddawanie prawdziwego obrazu pierwowzoru, ale ułatwianie obrazom ucieczki od rzeczy. Realizuje to poprzez przepływ energii i światła, eksperymentując z wyobraźnią mieszkańców.

Światło przestało być jedynie częścią natury, a w jego metafizyce nastąpiły zasadnicze zmiany. Światło naturalne coraz częściej zastępowane jest przez sztuczne, które niekoniecznie oświetla, ale coraz bardziej tworzy – wytwarza przestrzeń: „światło spotyka kamień i tworzy przestrzeń”¹².

⁹ E. Rewers, *Po-wolna przestrzeń...*, *op. cit.*, s. 88.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ E. Rewers, *Post-polis...*, *op. cit.*, s. 50.

¹² *Ibidem*, s. 111.



Ilustracja 5: Światło tworzy przestrzeń, MAXXI Rzym 2014, fot. J. Łapińska

Przestrzeń miejska ulega destabilizacji przez związek światła, ruchu i prędkości. Podważa to ontologię architektury opartej na trwałości i stabilności, która, jak mówi Wodiczko, pozwala nowym wydarzeniom odnosić się do jej kontekstu i potwierdzać nowe znaczenia.

Z drugiej strony światło reprezentuje świat duchowy. Od zawsze wydobywało ludzkość z mroku, przypominając o istnieniu metafizycznego wymiaru w egzystencji ludzkiej. Architektura łączy metafizyczny i fizyczny wymiar światła (*lumen* i *lux*), tworząc nową architekturę światła. Przykładem obrazującym wymiar metafizyczny architektury mogą być szklane elewacje późnego modernizmu, w dzień zachowujące się jak lustro odbijające przestrzeń, namnażające obrazy, sprowadzające miasto do strumienia przepływających obrazów z przechodniem-widzem uwięzionym w dolnej jego części, podążające za poruszającym się człowiekiem, a w nocy świecące niczym latarnia znajdująca się u kresu drogi, której poszukujemy.

152

Człowiek, uwięziony w szklanej elewacji jako ciało, w architekturze zakłóca porządek i czystość przestrzeni. Tym samym, według Tschumięgo, popycha architekturę ku jej granicom. Problem człowieka w przestrzeni pojawia się w rozróżnieniu przez szkołę chicagowską podejścia do problemów przestrzeni nauk przyrodniczych od podejścia nauk o kulturze, co zostało rozwinięte przez Floriana Znanieckiego. Było to przejście od obiektywistycznego, kartograficznego ujmowania miejsca jako punktu na mapie podobnego do innych, do miejsca jako fragmentu ludzkiego doświadczenia, wyjątkowego, niepowtarzalnego w innych „punktach”. Łączy się to z „psychogeografią” miasta, którego mapę próbowali stworzyć uczestnicy projektu Krzysztofa Wodiczki w Londynie. Mapa miała odkryć miasto jako teren spotkań, na którym ludzie mogą kontaktować się ze sobą lub dzielić podobne doświadczenia. Opisywane rozróżnienie podejść można ująć jako proces nakładania się na siebie perspektyw uniwersalno-obiektywnej i sytuacyjno-subiektywnej. Różnice w szczegółach zachodzą między Znanieckim a Yi-Fu Tuan, jako że pierwszy za wartości przestrzenne uważa elementy systemu społecznego i zbiorowych doświadczeń¹³, podczas gdy Yi-Fu Tuan za podstawę uznaje intymne doświadczenie ludzkiego ciała. Poszukując cienia człowiek doświadcza przestrzeni całym swoim ciałem, które według Maurice Merleau-Ponty staje się początkiem percepcji przy współpracy wszystkich zmysłów. Calvin Schrag mówi, że

¹³ *Ibidem*, s. 165.



Ilustracja 6: Cień w mieście, Toruń 2014, fot. J. Łapińska

ciało określa osie postrzegania i odmierza egzystencjonalne dystanse. Nawiązuje to do rozważań Edwarda Halla, którego wkład w myślenie o przestrzeni w kontekście ciała ludzkiego jest nieprzeceniony.

Przestrzeń miejska powstaje w relacji z ciałem. Dynamizm miasta tworzą mieszkańcy, ich energia życiowa i instynkty podtrzymujące życie. Współczesne zamieszkiwanie odrywa się od przestrzeni społecznej, czasu historycznego, nowych technologii budowania i nowych relacji międzyludzkich, a równolegle przestaje być pojmowane jako czynność egzystencjalna. Następuje zwrot ku dostrzeganiu jego kulturalnego aspektu związanego z miejscem, pamięcią, tradycją i zewnętrzną naturą. Takie podejście do zamieszkiwania przybliża je do heideggerowskiego zamieszkiwania w mowie, kulturze, decyduje o charakterze kulturowym i stanowi schronienie istoty człowieka. Ewa Rewers zadaje pytanie: „Jeśli kultura (mowa) jest domostwem bycia, warto zapytać w jakich – dosłownie – domostwach dzisiaj ono mieszka”¹⁴ Odpowiedź może brzmieć: tam, gdzie poszukiwania cienia trwają, w Mieście Cienia.

W poszukiwaniu cienia powracamy do *domusu* – wcielenia nostalgicznej wizji zamieszkiwania związanej z rodziną, kultywowaniem tradycji, która uznawane jest za miraż, złudzenie, wspomnienie niemożliwego już zamieszkiwania. Można tu powrócić do bycia ludzkim i zapomnieć na chwilę o byciu *inhuman* w megapolis, „przestrzeni wolności i kosmicznego wygnania zarazem”¹⁵. Można, według Henriego Lefebvre’a, odsunąć na bok dynamizację ludzkiego życia na ziemi, transformację zamieszkiwania związaną z megapolis, gdzie superludzka istota wiecie życie – wędrówkę, rozmyślnie wykorzeniając się po każdym osiedleniu. Zamieszkiwanie w megapolis odbywa się poprzez zadekларowanie jego niezamieszkałości. Myśl technologiczna proponuje udomowienie bez *domusu* i tworzy „człowieka, który śni jedynie swój sen o *domusie*, nie tyle bezdomny, ile wygnany z tradycyjnej, ziemskiej wizji zamieszkiwania”¹⁶. Miasto Cienia urzeczywistnia przynajmniej na chwilę ów sen. Miasto Cienia może nas uchronić od bezdomności rozumianej przez Heideggera jako brak troski o bycie. W Mieście Cienia marzenia się spełniają.

¹⁴ *Ibidem*, s. 233.

¹⁵ *Ibidem*, s. 231.

¹⁶ *Ibidem*.

Współczesna kultura nacechowana jest przez miejskość. Ale nie jest powiedziane, że istnieje tylko jedna, określona miejska tożsamość. Być może, jak u Orwella, różne koncepcje nakładają się na siebie, a tożsamość miasta jest tym, o czym mówimy i jednocześnie czymś innym. Miasto Cienia istnieje w każdym miejscu jako możliwość, równoległa płaszczyzna, jako aktywność kulturowa -- zamknięte wewnątrz umysłu. Wielowymiarowa przestrzeń przenika człowieka, pozwala zapomnieć i w powstałej pustce odnaleźć siebie. Ulica jako przestrzeń sprzyjająca odpoczynkowi opiera się na komunikacji międzyludzkiej, poczuciu tożsamości, doświadczaniu miasta. Działania artystyczne i architektoniczne w przestrzeni miejskiej otwierają człowieka na innych, na siebie, nadają spójność grupie, tworząc tym samym puls miasta. Pozwalają czerpać zadowolenie z miasta i zamieszkujących je ludzi. Jak powiedział Antoni Kępiński, „Poczucie rzeczywistości tworzy się na powierzchni styku świata własnego z otaczającym”¹⁷ i tam właśnie znajduje się Miasto Cienia. Gdy wszystkie czynniki działają, człowiek odczuwa fizyczny i psychiczny dobrostan, można powiedzieć, że odnalazł swój cień.

Bibliografia

- Calvino I., *Invisible Cities*, przeł. William Weaver, A Harvest Book. Harcourt, New York [b.d.].
- Czas przestrzeni, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2008.
- Gaarder J., *Tajemnica Bożego Narodzenia*, przeł. H. Thylwe, Jacek Santorski & Co, Warszawa 1995.
- Gehl J., *Życie między budynkami. Użytkowanie przestrzeni publicznych*, przeł. M.A. Urbańska, Wydawnictwo RAM, Kraków 2009.
- Hall E.T., *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 2005.
- Offentlicher Raum fur Kunst?/Publiczna przestrzeń dla sztuki?*, red. A.M. Potocka, Bunkier Sztuki, Inter Esse, Triton, Kraków 2003.
- Rewers E., *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków 2005.

¹⁷ A. Kępiński, cyt. za: E. Rewers, *Post-polis...*, op. cit., s. 140.

Streszczenie

Tematem referatu są miejsca sprzyjające odpoczynkowi, przestrzenie, w których człowiek może zapomnieć o problemach i w powstałej pustce odnaleźć siebie. Czym się charakteryzują takie miejsca? Dlaczego wybieramy takie a nie sytuacje przestrzenne? W jaki sposób działania twórcze sprzyjają wyciszeniu w ruchliwej przestrzeni miejskiej? Wieloaspektowe spojrzenie na te problemy pozwoli odkryć miejsca nieistniejące, a jednak przeczuwane, obecne i głęboko zakorzenione w naszej (pod)świadomości – obrazy ulicy powstałe podczas działań artystycznych i architektonicznych.

Słowa kluczowe: miejsce, własna przestrzeń, wnętrza urbanistyczne, przestrzeń odpoczynku

In search of shadow Abstract

The article *In search of shadow* refers to places that favor shadow, spaces in which a man may forget and then in created emptiness find himself again. What are those spaces characterized by? Why we choose those and not the other kind of special situations? How creative acts help to promote tranquility in a busy urban space? The multi-faceted view of these problems will reveal places that do not exist but are sensed, present and deeply rooted in our (sub)consciousness - street images created during artistic and architectural activities.

Key words: place, own space, urban interior, leisure space