



ACTA ACADEMIAE
MODREVIANAE

HABITAT-IDEA, SZTUKA, FILOZOFIA

POD REDAKCJĄ
STANISŁAWA HRYNIA

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY I SZTUK PIĘKNYCH
KRAKOWSKIEJ SZKOŁY WYŻSZEJ
IM. ANDRZEJA FRYCZA MODRZEWSKIEGO

HABITAT – IDEA,
SZTUKA, FILOZOFIA



ACTA ACADEMIAE
MODREVIANAE

HABITAT-IDEA, SZTUKA, FILOZOFIA

POD REDAKCJĄ
STANISŁAWA HRYNIA

WYDZIAŁ ARCHITEKTURY I SZTUK PIĘKNYCH
KRAKOWSKIEJ SZKOŁY WYŻSZEJ
IM. ANDRZEJA FRYCZA MODRZEWSKIEGO

Krakowska Szkoła Wyższa
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego



10077285

Rada Wydawnicza Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego:
Klemens Budzowski, Zbigniew Maciąg, Jacek M. Majchrowski

Recenzja:
prof. dr hab. Elżbieta Pakuła-Kwak

Projekt okładki:
Jędrzej Bobowski

Redaktor prowadzący:
Halina Baszak Jaroń

Korekta redakcyjna:
Kamila Zimnicka-Warchoł



Inn 69884

Copyright© by Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Kraków 2007

ISBN : 978-83-89823-59-5

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 Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
www.ksw.edu.pl

Wydawca:
Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne sp. z o.o. – Oficyna Wydawnicza AFM
Kraków 2007

Sprzedaż prowadzi
Księgarnia Krakowskiego Towarzystwa Edukacyjnego sp. z o.o.
Kampus Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
ul. Gustawa Herlinga-Grudzińskiego 1
30-705 Kraków, tel./fax: (012) 252 45 93
e-mail: ksiegarnia@kte.pl

Projekt typograficzny, łamanie:
Joanna Sroka

Druk i oprawa:
SOWA Sp. z o.o.

Spis treści

Stanisław Hryń	
Wstęp.....	7
Marek Bryx	
Habitat – idea, sztuka, filozofia a UN-HABITAT.....	9
Wacław Bieniasz	
Quo vadis UN-HABITAT?.....	21
Andrzej Bojęś	
Estetyka architektoniczna jako pochodna przemian technologicznych.....	39
Dariusz Juruś	
Gdzie leży mądrość, czyli dlaczego Epikur filozofował w ogrodzie.....	47
Ewa Krawczak	
Przygodność sztuki w nowych mediach	53
Ewa Kułakowska-Bojęś	
Beneficjenci budownictwa mieszkaniowego a społeczna rola architekta jako kreatora i twórcy. Komunikat	61
Zbigniew Latała	
Habitat jako twórcza inspiracja w procesie projektowania plakatu z wykorzystaniem technik komputerowych.....	69
Emilia Malec-Zięba	
Loft – przestrzeń do zamieszkania	81
Monika Tarnowska-Reszczyńska	
Habitat cystersów.....	93
Piotr Wróbel	
Fotoobraz habitatu.....	113
Noty o autorach.....	135

Wstęp

Gdzie leży mądrość dzisiejszej cywilizacji, szybkich zmian i tendencji do mobilności zamieszkania? Zapewne znów aktualna niż kiedykolwiek staje się myśl filozofa Arystypa:

„Dzieciom powinno się dawać takie skarby i tak je zaopatrywać na drogę, aby w razie rozbicia okrętu mogły z tym wszystkim wypłynąć na powierzchnię wody. Pewne oparcie w życiu daje jedynie to, czemu nie mogą zaszkodzić; ani los nieprzyjazny, ani zmiany polityczne, ani zniszczenia”

Współczesny człowiek mający dostęp do informacji, a tym samym mogący zdobywać wiedzę, będąc prawie w każdym punkcie na ziemi – zmienia swoją filozofię życia. Mimo tego problemy, które rozwiązuje każde nowe pokolenie są jednak podobne, zawsze bowiem towarzyszy nam:

- radość i fascynacja – cierpienie i alienacja,
- kształtowanie się postaw pozytywnych i negatywnych,
- więzi, zwyczaje i normy społeczne bądź ich brak,
- kultywowanie tradycji albo jej negacja.

Zadamy sobie pytania: Czy nie tracimy czegoś istotnie pięknego na korzyść jedynie technologii bytu? Czy jesteśmy w stanie łączyć w doskonałych proporcjach kulturę materialną i duchową? Czy jest jakaś bariera psychofizyczna adaptacji człowieka do cywilizacji szybkich zmian?

Zmienia się technika i technologia, która jest coraz bardziej przyjazna dla środowiska naturalnego.

Zmienia się sztuka na wirtualną i multimedialną.
Zmienia się też projektowanie i realizacja współczesnej żyjni.

Dużą rolę odgrywa sztuka XX wieku, która jest nadal nieocenionym źródłem inspiracji. Współczesne, zaawansowane technologie nie są jedynym bodźcem dla designerów, artystów i architektów. Obecnie uważane za dobrą cechę jest dowolne mieszanie stylów, przenikanie się przeszłości z teraźniejszością w poszukiwaniu nowatorskich rozwiązań bez żadnych ograniczeń.

Architektura a habitat. Wyzwaniem na dziś nie jest chyba tylko kształt architektonicznych ikon, ale to jak w najbliższej przyszłości projektanci, architekci i urbaniści mają sobie radzić z problemami demograficznymi, socjalnymi i ekonomicznymi. Zapewne habitat będzie się zmieniał i przybierał coraz to inne formy, które zharmonizowane zostaną jako proekologiczny organizm współgrający z wszystkimi samowystarczającymi systemami. Znaczącą jednak funkcję pełnić będzie zawsze sztuka budowania miejsc i nieodłączną w tym znaczeniu formą i funkcją. Łącząc piękno, piękno życia i przeżywania, piękno naturalne i stworzone przez człowieka, będziemy mieli zawsze moralny obowiązek ochrony i pomnażania tego piękna. Ta wielka kompozycja o nieograniczonej liczbie możliwości i wariantów będzie udziałem Nowego Człowieka solidarnie budującego i przeżywającego Nową Postać Świata.

A wszystko zacznie się znowu od idei, papieru i ołówka.

Prof. dr hab. Stanisław Hryń

Marek Bryx

Habitat – idea, sztuka, filozofia a UN-HABITAT

Wprowadzenie

Habitat – idea, sztuka, filozofia jest to piękny inspirujący tytuł, odchodzący od przyziemnych elementów naszego codziennego życia na rzecz dotknięcia niejako „z góry”, „z wyższej półki” wiedzy o obyczajach, zachowaniach i środowisku, w którym żyjemy. Taka inspiracja jest bardzo potrzebna, jeśli nie chcemy na nasze życie patrzeć wyłącznie przez pryzmat powtarzających się zachowań, obyczajów czy obrzędów i jeśli chcemy zrozumieć związki między nami a naszym otoczeniem.

Program Narodów Zjednoczonych do spraw Osiedli Ludzkich podejmuje próbę zmiany habitatu, czyli szeroko rozumianych warunków zamieszkiwania i związanych z nimi obyczajów, wszędzie tam, gdzie jest on niehumaniczny. Obejmuje to szereg działań w różnych miejscach świata. Wśród nich ważne jest także budzenie świadomości wśród wszystkich ludzi, że każdy człowiek ma prawo do „ludzkiego schronienia” do budowania ludzkiego oblicza swojego *habitatu*, a jeśli nie jest w stanie uczynić tego sam, to jego państwo powinno mu w tym pomóc.

Próba spojrzenia na te dwa różne odcienie habitatu jest celem tego artykułu.

Habitat – próba definicji, czyli idea

Definicja słowa *habitat* w odniesieniu do naszego życia nie jest precyzyjna. Jak sądzę, można zgodzić się z tym, że obejmuje ona otoczenie, w którym mieszkamy i przebywamy, zarówno najbliższe – nasze mieszkanie, jak i nieco dalsze – wszystkie miejsca, w których się znajdujemy rzadziej lub częściej (zwłaszcza miejsce pracy), i drogi, które do nich prowadzą.

Jednakże definicja tego typu jest zdecydowanie niewystarczająca. W końcu nasz codzienny habitat to nie tyle relacja ze światem nieożywionym, ile przede wszystkim ze światem żywym. Wszyscy ludzie, których spotykamy codziennie, jak również ci, którzy zjawiają się tam sporadycznie, tworzą nasze środowisko, które jest z nami w ciągłej, chociaż zmieniającej się, relacji. Jeśli do tego dołożymy całe środowisko przyrodnicze i społeczne, które oddziałuje na nas każdego dnia, to dostajemy skomplikowaną i dynamiczną mapę powiązań człowieka z jego środowiskiem, w którym się obraca każdego dnia, czyli jego codzienny *habitat*.

Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że taka definicja mogłaby być w pełni słuszna w odniesieniu do pustelnika, który odcwany jest od spraw przekraczających nakreślone wcześniej ramy codzienności. Postępująca globalizacja, natrętne wciskanie się wielu, na ogół niepotrzebnych, informacji do naszego życia, dzięki telewizji czy Internetowi, jest także coraz większą częścią naszego codziennego habitatu. Nic więc dziwnego, że pojęcie to poszerza się stale, obejmując zagadnienia, które kiedyś nie były, a dzisiaj stają się elementem naszego życia. Próba objęcia tych wszystkich zjawisk jedną zbiorczą definicją mogłaby brzmieć następująco:

Habitat to ogół wzajemnych relacji człowieka z jego środowiskiem codziennego przebywania, zarówno ożywionym, jak i nieożywionym.

Należy jeszcze do tego dodać kropkę nad „i”, a mianowicie stwierdzenie, że człowiek kształtuje swoje środowisko codziennego przebywania, ale również ono oddziałuje każdego dnia na niego, zmieniając jego zachowania i postawy.

Co więcej, przenosząc się gdzieś czasowo (urlop, delegacja), człowiek zabiera ze sobą część swojego habitatu, czyli przyzwy-

czajenia, przekonania, sposoby postępowania, do nowego miejsca. W tym nowym środowisku przebywania konfrontuje on swoje nawyki i zachowania z nowym otoczeniem, które oddziałuje na niego inaczej, tworząc inne relacje i działania. Może to być:

- wpływ chwilowy; wówczas człowiek wraca do swoich wcześniejszych, niebudzących jego wątpliwości, często wręcz stereotypowych zachowań: nie zawsze jest to powrót bezbolesny, ale może też być wielką ulgą;
- wpływ trwały, w rezultacie którego człowiek zmienia relacje ze swoim codziennym otoczeniem. Jest np. sfrustrowany brakiem czegoś, co być powinno; to może rodzić agresję lub inne niekontrolowane zachowania albo może być pozytywnym bodźcem do dokonania niezbędnych przekształceń w swoim środowisku, albo szerzej: w habitacie.

To, co jest możliwe w przypadku chwilowej zmiany otoczenia, staje się przymusem, gdy zmiana ta ma charakter trwały. Zmieniło się otoczenie, a więc i relacje, które ono tworzyło. Nowe otoczenie to w rezultacie nowe związki i inne wpływy, chociaż ich podstawą są nawyki i przyzwyczajenia, które ewoluują pod wpływem nowych bodźców, tworząc nowy habitat dla danej jednostki. Nie każdy człowiek znosi dobrze tego typu przekształcenia. Dotyczy to zwłaszcza ludzi starszych – w myśl powiedzenia, że starych drzew się nie przesadza – gdyż oni najbardziej tkwią w tym, co przemija, a było całym ich życiem.

Habitat – sztuka, filozofia

Sztuką, która ma największy wpływ na habitat i która jest jego częścią, jest architektura. Wiele napisano i pewnie wiele można byłoby jeszcze dopisać na temat ideału piękna w architekturze. Jednak szczególnie odnosi się do architektury definicja Władysława Tatar-kiewicza, który stwierdzał, że „piękno polega na doborze proporcji i właściwym układzie części” i że najlepiej widać to w architekturze.

Jeśli trzymać się tej definicji i przykładać do niej nasze subiektywne kryteria, to można wręcz stwierdzić, że jest architektura dobra, ale jest także architektura zła czy kiepska, lub – co jest również

uprawnione – że otacza nas architektura oraz obiekty budowlane niemające z tą definicją nic wspólnego.

Architektura skoncentrowana, w postaci większej liczby budynków, tworząca ulice czy place to już bardziej urbanistyka, siostra architektury. Jeśli przyjąć, że urbanistyka jest sztuką kształtowania przestrzeni zurbanizowanej, to podobnie jak w odniesieniu do architektury możemy powiedzieć, że coś jest urbanistycznie dobre (czy wręcz doskonałe jak urbanistyka przebudowanego przez Hausmana Paryża) lub złe, lub po prostu niemające z działalnością urbanistyczną nic wspólnego.

Jeśli dobra architektura pojawia się w dobrze zorganizowanej urbanistycznie przestrzeni, co nie musi wystąpić, ale może się zdarzyć i dobrze, gdyby tak było, to przestrzeń jako część habitatu oddziałuje pozytywnie na jednostkę czy dowolnie wielką grupę osób obracających się w tej przestrzeni.

Użytkownik przestrzeni poddaje się jej pozytywnemu lub negatywnemu wpływowi, nie zdając sobie z tego sprawy. Czasami jednak, zwłaszcza przy zmianie otoczenia, a szczególnie wówczas, kiedy kontrast między poprzednią a obecną sytuacją jest wyraźny albo wręcz szokujący, dociera do nas myśl o wpływie urbanistyki i architektury na naszą codzienną egzystencję.

Związki pomiędzy tymi zagadnieniami są stosunkowo proste: dobra architektura i urbanistyka może uczynić nas lepszymi, a przynajmniej sprzyja naszemu pozytywnemu nastawieniu do otaczającej nas rzeczywistości, czyli pomaga kreować pozytywny habitat. Natomiast przestrzeń źle ukształtowana, kiepska architektura budzi raczej negatywne skojarzenia, które także, ale już w negatywny sposób kształtują nasz habitat.

Jest jeszcze możliwa sytuacja trzecia oraz szereg stanów pośrednich między wspomnianymi, a mianowicie architektura i urbanistyka zdegradowana. Zniszczona, zrujnowana dzielnica miasta, która również budzi negatywne skojarzenia i uczucia, nawet jeśli w przeszłości tak nie było. Przyczyny dewastacji obszarów miejskich są różnorodne, ale przynajmniej wiadomo, że procesem, który ma przywrócić miastu pożądany kształt, jest jego rewitalizacja.

Filozofia habitatu nie jest zbyt wzniosła albo ja nie umiem jej wzniosłe przedstawić. Jest jej najbliższej do idei miasta zrównoważonego, w którym optymalizuje się różne funkcje miasta, zapobiega

się jego rozlewaniu w przestrzeni, koncentruje się zabudowę, nie zapominając jednak o niezbędnej przestrzeni publicznej, o koniecznych zielonych płucach miasta, o sprawnym transporcie, o wydolnych innych systemach dostarczających usługi typu technicznego, jak np. woda, kanalizacja, elektryczność, oraz usługi wyższego rzędu, jak edukacja, bezpieczeństwo itd.

Filozofia miasta, jego działania i oddziaływania na mieszkańców, jest u nas wciąż niewystarczająco znana i wobec tego często nie jest brana pod uwagę przy kształtowaniu miast czy rozważaniu ich wpływu na jednostkę lub grupę ludzką, podczas gdy jest najważniejszym elementem naszego habitatu. Dużo łatwiej jest posiąść wiedzę o konstrukcji budynku i zaprojektować go tak, aby był trwały i się nie zawalił, niż o funkcjach, które musi on spełniać w swojej przestrzeni wewnętrznej oraz w swoim oddziaływaniu na otoczenie. A cóż dopiero, jeśli mówimy o mieście, które nie ma być przecież zbiorem budynków, lecz zbiorem spójnym, tworzącym całość, kreującym synergię itp.

Pozytywnych funkcji miastotwórczych nie uda się wykreować, jeśli zadanie to zostawimy, jak się ostatnio postuluje, wyłącznie w rękach developerów. Ich celem jest bowiem budowanie obiektów po to, aby je sprzedać i jak najwięcej na nich zarobić. Brutalnie rzecz ujmując – oni tworzą otoczenie nie dla siebie i rzadko kiedy interesuje ich, jaki wpływ wywierają ich dzieła na otoczenie, na habitat, który nie będzie ich habitatem.

Oczywiście można powiedzieć, że dobry developer będzie budował z zachowaniem zasad zrównoważonego rozwoju, gdyż to przysporzy mu klientów także w przyszłości, ale jest to rozumowanie dla naiwnych. Developer musi osiągnąć zysk „tu i teraz”. O przyszłe zyski będzie się martwił w przyszłości. Wobec tego każdą uzyskaną działkę będzie się starał wyeksploatować do maksimum, wkładając do projektu tyle mieszkań czy innej przestrzeni, ile to tylko jest możliwe, a jedyną barierą jest możliwość sprzedaży w danych warunkach rynkowych.

Sytuacja inna może nastąpić wtedy, gdy ktoś zarządzający zmianami przestrzeni miejskiej określi mu jego warunki brzegowe, zgodne z planem rozwoju miasta i wyegzekwuje ich realizację. Oznacza to jednak, że taka jednostka (kompetentna) musi istnieć i posiadać odpowiednie uprawnienia do wyrażania i egzekucji swojej woli.

W celu właściwego używania tych uprawnień potrzebna jest kontrola społeczna tego typu działalności. Dlatego w planowaniu przestrzennym, które ma służyć nam wszystkim, czyli zawsze jest kompromisem, przewiduje się tzw. partycypację społeczną. Zgodnie z nią społeczeństwo opiniuje plan przygotowany przez fachowców.

W zasadzie jednak to ta opinia społeczna powinna być podstawą tworzenia planu, a dopiero później przekształcona w plan zagospodarowania przestrzennego, uwzględniający także sugestie władzy lokalnej, możliwości terenu, obciążenia ekonomiczne związane z jego przyszłą realizacją itp., ponownie powinna być weryfikowana, gdy plan jest gotów do przedłożenia do wglądu każdemu obywatelowi¹.

Jeśli mówimy o filozofii habitatu, to sądzę, że idea partycypacji społecznej w planowaniu miast (habitatu) jest jej niezmiernie ważnym elementem.

Program Narodów Zjednoczonych do spraw Osiedli Ludzkich

Idea powołania Programu Narodów Zjednoczonych do spraw Osiedli Ludzkich (UN-HABITAT) pojawiła się w następstwie konferencji Habitat I, zorganizowanej w Vancouver w 1976 r. Polska, a w jej imieniu profesor Adolf Ciborowski, brała bardzo aktywny udział w tej konferencji. W rezultacie na Sesji Zgromadzenia Narodów Zjednoczonych rok później podjęto decyzję o powołaniu Agencji Narodów Zjednoczonych do spraw Osiedli Ludzkich (UN-HABITAT), a Polska została jednym z 59 państw założycieli.

Rozwój i planowanie urbanistyczne zajmowały wówczas mniej istotne niż obecnie miejsce w działaniach Organizacji Narodów Zjednoczonych stworzonej ponad trzy dekady wcześniej, gdy dwie

¹ Przygotowywane aktualnie zmiany w Ustawie o zagospodarowaniu przestrzennym idą niestety głównie w kierunku uproszczenia procesu inwestycyjnego, przez co rozumie się zostawianie wolnej ręki developerom wszędzie, gdzie jest to możliwe. Rządząca resortem budownictwa Samoobrona ustami swojego ministra proponowała nawet skracanie z 3 do 2 tygodni okresu wyłożenia planu przestrzennego zagospodarowania gminy do konsultacji społecznej. Jeśli ta ustawa będzie zaakceptowana, to w trwającym kilka lat procesie inwestycyjnym skrócenie tego okresu będzie niezauważalne. Natomiast i tak krótki proces konsultacji społecznych zostanie skrócony o 1/3, co zdecydowanie pogorszy warunki udziału społeczeństwa w planowaniu miejscowym, czyniąc z partycypacji społecznej rodzaj fikcji.

trzecie mieszkańców Ziemi mieszkało na wsi. W latach 1978–1997 Habitat był praktycznie jedyną organizacją, pośród innych organizacji wielostronnych, zmagającą się z problemami wynikającymi z masowego wzrostu liczby mieszkańców miast, zwłaszcza w krajach rozwijających się.

W 1996 r. w Stambule ONZ zorganizował kolejną konferencję na temat miast – Habitat II. Jej celem była ocena rezultatów działań podjętych w następstwie konferencji w Vancouver i wyznaczenie celów jej pracy na nowe tysiąclecie. Podczas stambulskiego „Szczytu Miast” 171 państw zaaprobowало dokument polityczny nazwany Agendą Habitatu, zawierający ponad 100 zobowiązań i 600 rekomendacji.

Od 1997 do 2000 r., gdy prawie połowa mieszkańców świata mieszkała już w miastach, UN-HABITAT, realizując cele wyznaczone w Agendzie Habitatu i Deklaracji Milenijnej, przeszedł istotną reformę. Odpowiednio dostosował swoje działania, korzystając przy tym ze swego doświadczenia w dziedzinie zrównoważonego rozwoju ośrodków miejskich i ostatecznie 1 stycznia 2002 r. nastąpiło jego przekształcenie w pełnoprawny program NZ, na mocy Rezolucji A/56/206 Zgromadzenia Ogólnego Narodów Zjednoczonych. Obecnie trwają prace nad określeniem strategii, która pozwoli na osiągnięcie Milenijnych Celów Rozwoju (określających strategiczne cele ONZ na kolejne 15–20 lat), w obszarze rozwoju ośrodków miejskich i zapewnienia schronienia wszystkim potrzebującym. W rezultacie tych zmian UN-HABITAT zajął należne miejsce w głównym nurcie działań pomocowych ONZ dla miast.

Zapewnienie schronienia dla wszystkich potrzebujących, poprawa życia mieszkańców slumsów, dostęp do wody pitnej i infrastruktury kanalizacyjnej, włączenie w życie społeczne, ochrona środowiska i praw człowieka, czyli to wszystko, co próbujemy określać mianem zrównoważonego rozwoju miast, jest celem działania programu. Tym ważniejszy jest to cel, że właśnie w tym roku przekroczony zostanie próg i więcej niż połowa ludności świata będzie mieszkała w miastach. W bardzo zróżnicowanym habitacie. Co więcej, proces ten będzie postępował i, jak szacuje UN-HABITAT, w r. 2030 aż 2/3 ludności globu mieszkać będzie w miastach. Czy są one na to przygotowane? Już dziś ponad miliard ludzi mieszka w slumsach. Jaka jest nasza przyszłość? Czy uda nam się budo-

wać miasta bez slumsów, czy przeciwnie – slumsy to będzie główna forma rozwoju miast?

W miarę nabywania doświadczeń z praktycznych działań UN-HABITAT-u okazuje się, że koniecznym elementem do redukcji poziomu ubóstwa w miastach jest także wypracowanie właściwych mechanizmów finansowania miast i osiedli ludzkich. Niezbędnym, dodatkowym elementem jest również zapewnienie zaangażowania w ten proces wszystkich zainteresowanych partnerów. Dlatego szczególną uwagę poświęca się w Programie UN-HABITAT zagadnieniom zarządzania, finansowania mieszkalnictwa i osiedli ludzkich oraz partnerstwu strategicznemu. Rozwinięta wizja strategiczna pozostaje zgodna z normami społecznymi i zasadami polityki Programu, a także z jego mandatem oraz możliwościami i celami partnerów.

Slumsy, habitat, Polska

Jak wspomniano, dziś ponad miliard ludzi mieszka w slumsach, a grozi nam to, że za dwadzieścia kilka lat może ich tam być nawet dwa miliardy.

Biorąc pod uwagę, że ten problem jeszcze prawie wcale nie dotyczy krajów postsocjalistycznych, a więc i Polski, jesteśmy skłonni go lekceważyć. Tymczasem gospodarka globalizuje się, a granice stają się coraz mniejszą przeszkodą do zmiany miejsca zamieszkania. Kraje europejskie, posiadające kiedyś swoje kolonie, nie mogą się od nich całkowicie odciąć. Wielka Brytania czy Francja mają duży i rosnący odsetek ludności napływającej z innych krajów. Ta ostatnia miała nawet do czynienia z rozruchami w rejonach zamieszkiwanych przez emigrantów, których sytuacja życiowa jest dużo gorsza niż rdzennych Francuzów, a szanse na w miarę przyzwoite życie – mniejsze. W rezultacie bunt ludzi mieszkających w tzw. gorszych dzielnicach objawił się dużą falą agresji przeciwko stworzonemu im habitatowi i społeczeństwu, które to akceptuje, przechodząc obok tego obojętnie. Palenie samochodów podczas gorącego lata ubiegłego roku oczywiście nie rozwiązuje żadnego problemu, zwraca jednak, w dość drastycznej formie, uwagę ogółu na problem ludzi żyjących na przedmieściach, którzy nie chcą pogodzić się z rolą

marginesu społecznego, uważając, że należy im się coś więcej od ich habitatu.

W Polsce liczba emigrantów także systematycznie rośnie. Nie ma natomiast pomysłu na ich zagospodarowanie, nie ma środków na budowanie mieszkań socjalnych. Nie ma polityki rozwoju miast w ogóle, więc trudno w niej szukać akcentów związanych z rosnącą liczbą ludności miejskiej. Póki jeszcze liczba emigrantów nie jest wielka, póty nie stawia się pytań o ich habitat, o sposób ich włączania do społeczności lokalnej itp. Jak nie stawia się pytań, to nie tylko nie daje się, ale nawet nie szuka się odpowiedzi. Czy zdążymy zająć się tym zagadnieniem na czas?

Ponadto w Polsce ujawniają się inne znane na świecie zjawiska, jak np. rozlewanie się miast. Ludzie wyprowadzają się ze źle zorganizowanych centrów na obrzeża miast, które są do tego nieprzygotowane, powodując różnorodne trudności, szczególnie komunikacyjne. Zmusza to władze do inwestowania w komunikację środków, które mogłyby być racjonalniej wykorzystane dla rozwoju miasta. Z kolei opuszczane dzielnice niszczeją i zaczynają stawać się normalnymi slumsami, które trzeba będzie poddać rewitalizacji. Do tego warto nadmienić jeszcze o tym, co nazywa się *vertical slums*, czyli części naszych blokowisk z okresu socjalizmu. One również wymagają wielkich nakładów, aby „uzdatnić” je do normalnego funkcjonowania.

Co robić, aby ludzie chcieli włączyć się w proces gentryfikacji miast, czyli powrotu do śródmieść i odbudowywania starej substancji miejskiej z uwzględnieniem nowych funkcji i zadań obiektów budowlanych? Na razie w wybranych miastach pojawiają się ślady takiego procesu powstającego samorzutnie i oddolnie. Nie wiele jednak o tych zjawiskach wiemy, bo (w przeciwieństwie do innych krajów) nie były one przez nikogo jeszcze badane.

W każdym razie, pomimo występowania szeregu negatywnych zjawisk w miastach polskich, nasz codzienny habitat to na szczęście wciąż nie slumsy i fakt ten jest ważny dla dalszego rozwoju naszych miast. Nie oznacza to jednak, że tak będzie zawsze. Przeciwnie, pojawiają się tendencje sugerujące, że od niektórych zjawisk nie uciekniemy. Jeśli jednak zajmiemy się nimi już teraz, może uda nam się uniknąć kryzysu, czyli łagodnie przejść przez te zagadnienia, które mają charakter globalny, a zatem pojawią się

w naszych miastach tak jak wiele innych rzeczy. Powinniśmy się do nich przygotować, korzystając z najlepszych wzorców. Dużo trudniej jest likwidować slumsy tam, gdzie dopuściło się do ich powstania, dużo lepiej zapobiegać ich tworzeniu, kreując odpowiednią wizję rozwoju miasta.

UN-HABITAT dla miast: *City profile*, czyli „Sylwetka miasta”

Jednym z narzędzi proponowanych przez UN-HABITAT są analizy sektorowe dotyczące m.in. planowania przestrzennego, budownictwa mieszkaniowego, a zwłaszcza socjalnego, wybrane aspekty gospodarki miejskiej, np. redukcji ubóstwa w osiedlach ludzkich, odbudowa po katastrofach naturalnych i konfliktach zbrojnych, ale także gospodarka wodno-kanalizacyjna i inne.

Jednak najciekawszą propozycją dla miast jest opracowanie tzw. „Sylwetki miasta” (*City profile*), której celem jest ograniczanie nierówności społecznych głównie na poziomie lokalnym, chociaż także krajowym, regionalnym, poprzez oszacowanie potrzeb i przedstawienie propozycji działań. Jest ona oparta na wytycznych Komisji Europejskiej, dotyczących zrównoważonego rozwoju obszarów miejskich oraz założeniach Agendy Habitatu.

Ta szybka, zorientowana na działanie analiza stanu zurbanizowania i możliwości rozwoju miast obejmuje siedem obszarów tematycznych:

1. Zarządzanie ośrodkiem miejskim, metody i ich skuteczność.
2. Gospodarkę mieszkaniową, w tym substandardowe osiedla ludzkie.
3. Równowagę płci i kwestie zdrowotne.
4. Stan środowiska miejskiego.
5. Lokalny rozwój gospodarczy.
6. Podstawowe usługi miejskie, w tym gospodarka wodno-kanalizacyjna.
7. Dziedzictwo kulturowe.

Faza pierwsza obejmuje przede wszystkim ocenę stanu miasta, a więc także analizę jego potrzeb. Przeprowadza się ją głównie w oparciu o konsultacje dokonywane wśród codziennych użyt-

kowników przestrzeni miejskiej. Na podstawie przygotowanego kwestionariusza ankietowani ludzie, uwikłani w swój codzienny habitat, pomagają określić słabe i silne strony swojego miasta oraz szanse, jakie widzą, i zagrożenia, których się boją.

Jak widać, klasyczna analiza SWOT nie jest wykonywana przez wynajętych fachowców z firmy doradczej, którzy nie potrafią zidentyfikować się z habitatem danego miasta, bo go nie znają, lecz jest tworzona przez tych, których ten habitat przygniata albo cieszy i którzy na ogół pierwszy raz w życiu mają szansę się na ten temat publicznie wypowiedzieć. Co więcej, ich głos będzie wzięty pod uwagę, bo to oni swoimi głosami kreują tę analizę.

Kolejnym elementem odróżniającym pracę fachowców z UN-HABITATU od fachowców z firm doradczych jest konfrontacja poglądów dotyczących oczekiwanego rozwoju miasta i dochodzenia do konsensusu. Według koncepcji UN-HABITATU uporządkowane dzięki analizie SWOT poglądy społeczeństwa muszą być skonfrontowane z poglądami władz lokalnych. Nie chodzi jednak o to, by je przeciwstawiać, lecz by szukać kompromisu pomiędzy oczekiwaniami a możliwościami. Jest to także np. kwestia kolejności działań władz miasta, czyli uzgodnienia priorytetów ważnych dla lokalnej społeczności itd. Rezultatami tego procesu są:

- Wzrost efektywności i wydajności procesu decyzyjnego w danym ośrodku miejskim.
- Wdrożenie indywidualnej strategii rozwoju miasta uwzględniającej zaangażowanie lokalnych partnerów oraz priorytety ośrodka miejskiego.
- Opracowanie „Sylwetki miasta” definiującej potrzeby, kompetencje zaangażowanych instytucji oraz kolejność działań.
- Studia wykonalności projektu, organizacja finansowania, budowanie potencjału wykonawczego.
- Rozwój polityki miejskiej poprzez wdrażanie rekomendacji zawartych w „Sylwetce miasta”

Można więc powiedzieć, że „Sylwetka miasta” to wspólna wizja jego rozwoju wykreowana głównie przez mieszkańców na podstawie ich własnej oceny codziennego habitatu, poparta przez władze lokalne, sektor prywatny, organizacje społeczne i instytucje działające w tym mieście. To także zachęta do innowacyjnego partnerstwa władz, donatorów i wszelkich partnerów zewnętrznych i wewnętrznych przy reali-

zacji inwestycji mających na celu przemianę miasta według oczekiwań jego mieszkańców. To uzgodniona i przygotowana zmiana habitatu według potrzeb, ale i możliwości miasta rozumianego jako środowisko mieszkańców, a nie tylko instytucja z własnym budżetem.

Podsumowanie

Podsumowując ten esej na temat habitatu i UN-HABITATU, chciałem zwrócić uwagę na fakt, że ten drugi powstał na potrzeby tego pierwszego. Program Narodów Zjednoczonych do spraw Osiedli Ludzkich został powołany po to, aby poszerzać ideę „ludzkiego” habitatu w miastach, co więcej – aby ją badać i wdrażać w praktyce to, co jest ważne dla danego środowiska miejskiego.

Miasto to nagromadzenie obiektów, ale także zgromadzenie ludzi, ich poglądów, idei, chęci działania, sposobów zachowania itd. Filozofia UN-HABITATU to m.in. skierować uwagę mieszkańców i zaangażować ich w budowę własnego, pożądanego habitatu, czyli w przemianę ich własnego środowiska. UN-HABITAT zawsze stawia na partnerstwo wszystkich zainteresowanych, niczego nie narzuca, ale pokazuje możliwe skutki podejmowanych działań i ich braku. Potwierdza kwestie, o których zapomnieliśmy w okresie transformacji, budując ustrój kapitalistyczny, a mianowicie, że w tym ustroju ktoś musi zająć się tymi, którzy nie będą kapitalistami, a także chcą skromnie, ale godnie żyć. O nich musi pamiętać władza lokalna, bo habitat realizuje się w mieście każdego dnia i w każdym z nas.

Wacław Bieniasz

*Scire debemus non locorum vitium esse quo laboramus,
sed nostrum: infirmi sumus ad omne tolerandum,
nec laboris patientes nec voluptatis
nec nostri nec ullius rei diutius!*

Seneka

Quo vadis UN-HABITAT?

Dziecko potrafi zbudować dom. Wystarczy stół, krzesło i koc. Gdy byłem mały, a stół w kuchni wydawał się wtedy duży, mieszkałem pod stołem. Obkładałem stół kocem, koc mocowałem książkami. Najlepiej nadawały się do tego stare, ciężkie atlasy... I miałem swój dom. Zaletą tego domu była wolna przestrzeń, lekkość ścian i możliwość przebudowy, to znaczy rozbiórka przed obiadem i ponowna budowa po obiedzie. Jeszcze lepszy był dom pod stołem w pokoju, tam nie było przerw na obiad. Wnętrza naszych domów czy mieszkań to inscenizacje, kulisy naszego myślenia tu i teraz, wyposażone w podstawową funkcję (raz tańszą, raz droższą) i aktorów.

¹ „Powinniśmy być świadomi, że powodem naszych kłopotów nie jest miejsce naszego pobytu, lecz my sami: jesteśmy bowiem zbyt słabi, aby cokolwiek ścierpieć, nie umiemy przez dłuższy czas znieść ani trudu, ani rozkoszy, ani siebie samych, ani w ogóle żadnej rzeczy”

A oto sztuka w czterech aktach:

- My,
- My + Dzieci,
- My bez Dzieci,
- Dzieci bez Nas.

Między aktami zapada kurtyna i następuje zmiana scenografii, o ile wolność jest podstawą przestrzeni, którą stworzyliśmy.

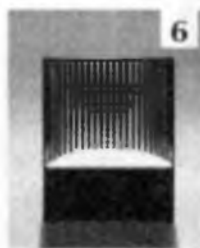
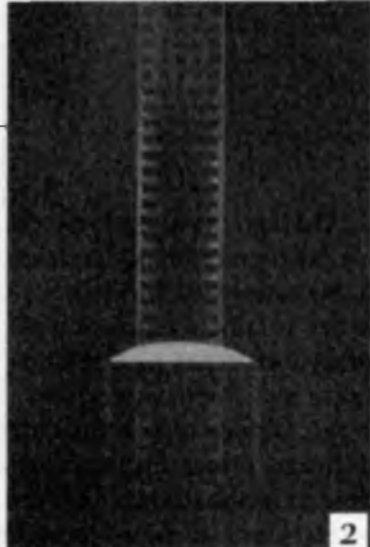
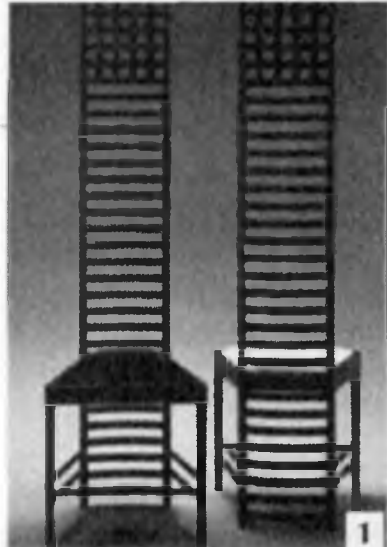
UN-HABITAT – kompendium architektoniczne

Preambuła

„TO” co wydarzyło się w przeciągu kilkudziesięciu lat na przełomie XIX i XX w., było bezprecedensowe w dziejach ludzkości. Nie wzięło się „TO” znikąd, było owocem myśli oświeceniowej. Było „TO” tak inne i tak nowe, że po prostu nowoczesne.

Nie pomógł „rzut na taśmę” konserwatystów w postaci chaotycznego czerpania ze stylów minionych epok zwany historycyzmem (architektura). Nowe funkcje (np. zakłady przemysłowe), ubierane w historyczne szaty nie były odpowiedzią na postęp i rewolucję dokonującą się w głowach ówczesnie żyjących ludzi.

Arts and Crafts Movement, ruch powstały w Anglii w drugiej połowie XIX w., założony przez pisarza, artystę i rękodzielnika Williama Morrisa dał nowe spojrzenie na produkty rewolucji przemysłowej. Była to pierwsza udana próba dopasowania designu do nowych metod wytwarzania. Nie trzeba było długo czekać na gwiazdy nowego myślenia. Jedną z nich był Charles Rennie Mackintosh – wybitny architekt i projektant mebli. To właśnie krzesła jego projektu dostały jako jedne z pierwszych nazwę swojego twórcy i zostały zaliczone do współczesnych klasyków nowoczesnego designu (fot. 1–8).



Od tego czasu nie tylko obrazy i rzeźby stają się dziełami sztuki, ale także przedmioty codziennego użytku. Nazwy nowych stylów to Secessionstil, Modern Style, Art Nouveau, Jugendstil, Stile florale czy w końcu secesja lub Młoda Polska. Po wieku młodzieńczym przychodzi czas na dojrzałość, która przyjęła nazwę modernizm, także styl międzynarodowy – nazwę wymyśloną przez największego zdrajcę tego stylu Philipa Johnsona (przeszedł na postmodernizm, projektując największą w Nowym Jorku szafę, Sony Building na Manhattanie, fot. 9), m.in. kierującego w tym czasie działem architektury w nowo powstałym Muzeum Sztuki Nowoczesnej (Museum of Modern Art – MoMA) w Nowym Jorku.



Źródło: www.wikipedia.org



Styl międzynarodowy w architekturze (fot. 10) to odpowiedź twórców na zapytanie tych, którzy nie potrafili znaleźć w otaczającej ich przestrzeni materialnych odpowiedników tego, co działo się w ich głowach. Tym większe było ich zaskoczenie, gdy okazało się, że artyści znowu wyszli przed szereg (fot. 11), wyznaczając społeczeństwu kierunki rozwoju. Po raz pierwszy sztuka w tak zdecydowany sposób wyprzedziła technologię i na nowo zdefiniowała przestrzeń, kolor, formę, muzykę – wszystko! Był to przełom w myśleniu, swoisty „przewrót kopernikański” rewolucja, która dokonała się w umysłach twórców w odpowiedzi na zawirowania społeczne. Nowoczesność to „prostolinijność” myślenia w zakrzywionej przestrzeni, to myślenie materiałem takim, jakim jest, to rewolucja, która dokonuje się w każdym z nas i jest etapem wtajemniczenia i zrozumienia funkcjonowania nas samych.

Wszystko pięknie i ładnie, „słomkowy kapelusz i kawiarnia”

Niestety, jak w każdym przełomie, częściowo poruszamy się na oślep i wpadamy w zastawione na nas w „przyszłości” pułapki. Nie obyło się bez wojen i ich następstw, rewolucji zjadających swoje dzieci, tragedii wielkich umysłów, które były „za, a (potem...) nawet przeciw”, widząc postępujące na ich oczach zwyrodnienie wzniosłych idei, o które walczyły.

W tej dziwnej atmosferze rodzi się pierwszy międzynarodowy architektoniczny:

Habitat 0 (zero, czyli przed pierwszym...)

1. Poszukiwania „raju utraconego” w czterech ścianach... przeźroczyстых?

Encyklopedycznie „habitat” znaczy:

- *habitat* (łac. „mieszka, przebywa” od *habitare* „mieszkać, przebywać”);
- *biol.* część biotopu z optymalnymi dla danego gatunku warunkami życia.

A metafizycznie?

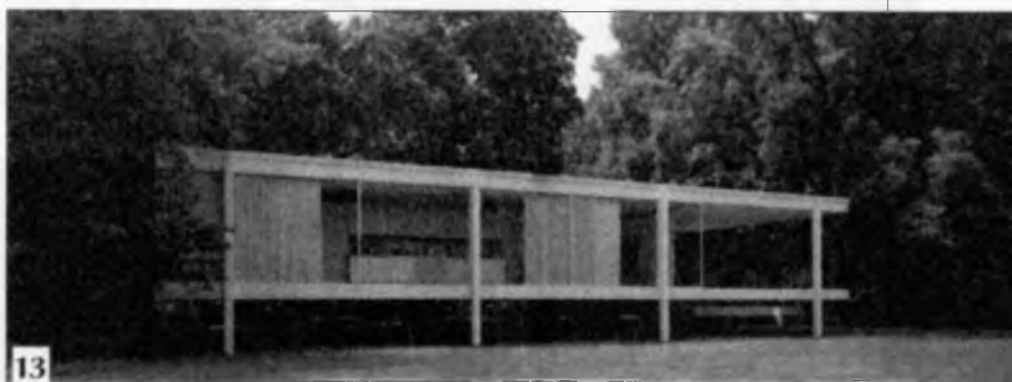
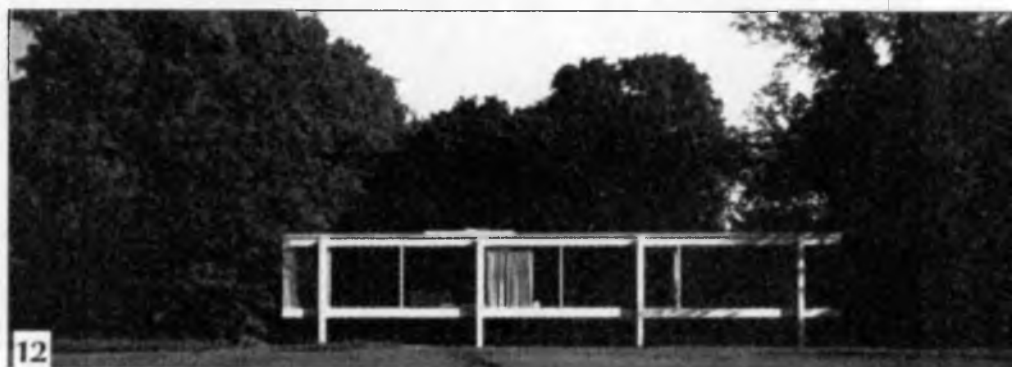
Rok 1925, Polska

Powstaje idea szklanych domów...

„Cały szklany parterowy dom, ze ścianami ściśle dopasowanymi z belek, które się składa na wieniec, a spaja w ciągu godziny. Z podłogą, sufitem i dachem z tafel – oddaje nabywcy gotowe. W domach tego typu, wiejskich, czyli jak się dawniej mówiło, chłopskich, nie ma pieców. Gorąca woda w ziemie idzie dokoła ścian, wewnątrz belek, obiegając każdy pokój. Pod sufitem pracują szklane wentylatory normujące pożądane ciepło i wprowadzające do wnętrza zawsze świeże powietrze [...]. Tymi samymi wewnętrznymi rurami idzie w lecie woda zimna obiegająca każdy pokój. Woda ochładza ściany, wskutek czego jest w takim domku podczas największego upału jak w [...] piwnicy, tylko bez jej zgnilizny i odoru. Tąż wodą zmywa się stale szklane podłogi, ściany i sufity, szerząc chłód i czystość. Nawet nie wymaga ci to żadnej pracy

specjalnej, gdyż rury odprowadzające zużytą wodę i wszelką nieczystość uchodzą do szklanych kloak, wkopanych opodal w ziemię. [...] te domy komponują artyści. Wielcy artyści. Dzisiaj są ich tam już setki. I powiem ci, nie są to nudziarze, snoby, żebraki, produkujące bzdury i głupstwa, śmieszne cudactwa i małpiarstwa dla znużonych sobą i nimi bogaczów, lecz ludzie mądrzy, pożyteczni, twórcy świadomi i natchnieni [...].

Domy są kolorowe, zależnie od natury okolicy, od natchnienia artysty, ale i od upodobania mieszkańców. Są na tle okolic leśnych domy śnieżnie białe [...] ² (fot. 12 i fot. 13).



Oczywiście to był żart, Stefan Żeromski nie był architektem, a szkoda...

² S. Żeromski, *Przedwiośnie*, <http://www.univ.gda.pl/~literat/przdwsn/index.htm~>.

Rok 1927, Weissenhofsiedlung (fot. 14)

O ile się nie mylę, były to pierwsze międzynarodowe warsztaty architektoniczne w Europie, definiujące to, co miało wydarzyć się w architekturze przez najbliższe 50 lat (fot. 15 i fot. 16).

28



Źródło: www.weissenhof.ckom.de



Źródło: www.weissenhof.ckom.de



Źródło: www.wikipedia.org

Mies van der Rohe (prezes ówczesnej, można by powiedzieć, „niemieckiej izby architektonicznej”), kierujący całym przedsięwzięciem budowy osiedla składającego się z dwudziestu jeden budynków i sześćdziesięciu mieszkań, dał jedną wytyczną: „Panowie! Płaskie dachy!”

Grupa siedemnastu architektów z Niemiec, Holandii, Austrii i Szwajcarii była odpowiedzialna nie tylko za architekturę budynków, ale także za projekty wnętrz poszczególnych mieszkań.



Źródło: weissenhof.ckom.de



Źródło fot. 18–20: www.wikipedia.org

Architekci, m.in. tacy jak: Peter Behrens, Le Corbusier (fot. 17 i fot. 18), Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe (fot. 19 i fot. 20), Hans Poelzig, czy Hans Scharoun pokazali, jak można kształtować przestrzeń w „nowoczesny” i ekonomiczny sposób bez ornamentu. Ale nie tylko na tym polegała nowoczesność. To „międzynarodowość” tzn. brak bezpośredniego odniesienia do tradycji regionalnych, swoista anonimowość, jakże potrzebna kosmopolitom myślącym w sposób globalny i jakże znieawidzona przez lokalnych patriotów.

Sukces wystawy „nowych ekonomicznych technologii” był ogromny: ponad 500 000 odwiedzających w pierwszych miesiącach po otwarciu.

Nie obyło się jednak bez porażek; Le Corbusier wygrał konkurs na budowę siedziby Ligi Narodów, a do realizacji organizatorzy konkursu wybrali historyzujący projekt innych architektów.

Na fali tego bezprecedensowego sukcesu, a w przypadku Ligi Narodów – bezprecedensowej porażki Le Corbusier zakłada CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) i na czwartym kongresie w Atenach formułuje tzw. „Kartę ateńską”.

Wszystko pięknie i ładnie, „słomkowy kapelusze i kawiarnia”

Niestety przychodzi rok 1933. Do sztuki wkracza polityka, tym razem na poważnie. Jak powiedział Marks: „Architektura jest przestrzenną formą panujących stosunków społecznych”. Powstałe osiedle zostaje nazwane „zakąłką niemieckiej architektury” (plama na honorze), „przedmieściem Jerozolimy”, „arabską wioską”. Nieopodal powstaje „Kochenhofsiedlung”, poprawne zdrowe osiedle (fot. 21 i fot. 22). Paul Schmitthenner, kierujący całym przedsięwzięciem budowy osiedla składającego się z dwudziestu pięciu budynków (fot. 23) zaprosił dwudziestu trzech architektów i dał jedną wytyczną: „Panowie! Strome dachy!” (fot. 24 i fot. 25).

30



Źródło fot. 21–22: www.kochenhof-siedlung.de



A osiedle Weissenhofsiedlung (fot. 20) po wykupieniu terenu przez rząd niemiecki, kierowany przez innego niedoszłego artystę, zostaje przeznaczone do wyburzenia.

I znowu żałosny chichot historii: ci, którzy najbardziej zwalczali nową architekturę, przyczynili się do jej największego rozkwitu. Zniszczenia drugiej wojny światowej zmusiły do sięgnięcia do szybkich i ekonomicznych technologii. Modernizm wymaga jednak detalu i dużego wysiłku ze strony projektanta, by maksymalnie uprościć narzucone przez inwestorów powiązania funkcjonalne. Wtedy i tylko wtedy „mniej staje się więcej” (*less is more*) i przestrzeń zaczyna oddziaływać na nas mistycznie...

Architekci nie mają jednak wystarczająco dużo czasu, a inwestorzy wystarczająco dużo cierpliwości.

Kraje komunistyczne szukają nowych wzorców, aby odciąć się od burżuazyjnej przeszłości nie tylko w czasie, ale i w przestrzeni. Modernizm idealnie wpasowuje się w przestrzenne zaistnienie nowego ustroju. Niestety, proste staje się prostackie i prymitywne, a mniej staje się po prostu mniej. Jak mawiał jeden z profesorów architektury na Politechnice Wrocławskiej: „całe budownictwo w Polsce powojennej to Mies van de Rohe dla ubogich”

Bloki mieszkalne wraz z otaczającym je morzem zieleni, proponowane przez Le Corbusiera w „Karcie ateńskiej” są masowo realizowane w Polsce. Bloki – tak, ale gdzie zieleni? Ta była tylko na papierze. Brak zieleni – tego niezastąpionego przyrodniczego ornamentu, całkowicie zniweczył założenia funkcjonalno-estetyczne Le Corbusiera. Można by rzec: zbudowano bloki-statki, ale gdzie morze? Dopiero dzisiaj (i to co najmniej z dwóch powodów) patrzymy inaczej na urbanistykę tamtych czasów:

- 1) osiedla w końcu zarosły zielenią i współczesna technologia, a także panujący obecnie ustrój ekonomiczny pozwalają na renowację z odpowiednią dbałością o detal,
- 2) te same współczesne technologie i panujący ustrój ekonomiczny pozwalają na realizowanie nawet najskrytszych marzeń niektórych inwestorów – w rezultacie powstają architektoniczne koszmarki i wówczas z ulgą patrzymy na ówczesną prostotę.

Mam wrażenie, że nostalgia za PRL-em to także nostalgia za jego prostotą. Jednak to nie była architektura komunistyczna.

Fatalnie stało się, że polskie społeczeństwo kojarzy tzw. „blokowiska” z komunizmem. Mało tego, ponownie kojarzy się strome dachy z „człowieczeństwem i tradycją” a płaskie – z ich brakiem.

Brakuje nam tylko oficjalnego manifestu władz politycznych, uznających ten typ architektury za komunistyczną i podlegającą lustracji. Do czego to prowadzi, o tym powiedziałem wcześniej.

Nadszedł rok 1967 i wystawa światowa EXPO w Montrealu w Kanadzie pod znamienym tytułem: „Człowiek i jego świat”.

W centrum miasta powstaje budynek mieszkalny (fot. 27 i fot. 28) – ikona tamtych czasów, zaprojektowany przez kanadyjskiego architekta Moshe Safdiego, nazwany HABITAT.



Źródło:
www.kuroneko-chan.com



Źródło:
www.bopuc.levendis.com

Znów architektura – przynajmniej co do nazwy – wyprzedza pomysły polityków, którzy także w Kanadzie w Vancouver w r. 1978 zbierają się na pierwszej konferencji na temat osiedli ludzkich, nazwanej HABITAT I.

W końcu politycy zauważyli problem masowej migracji ludności ze wsi do miast i powstających na ich obrzeżach slumsów. W tym czasie myślano, że rozwijające się gospodarczo w szybkim tempie kraje Trzeciego Świata nie są w stanie w sposób zrównoważony kontrolować rozwoju dużych aglomeracji miejskich. Zawrota polityczne, zakończenie zimnej wojny i likwidacja „żelaznej kurtyny”, moim zdaniem, opóźniły reakcję ONZ na problem wzrastającej liczby ludności żyjącej w slumsach, uwłaczających ludzkiej godności.

Nadrobiono to w r. 1996 na zorganizowanej w Istambule konferencji na temat osiedli ludzkich, zwanej HABITAT II. Sto siedemdziesiąt jeden państw zaaprobowало tam „dokument polityczny nazwany Agendą Habitatu, zawierający ponad 100 zobowiązań i 600 rekomendacji”, jak czytamy na stronach internetowych polskiego biura UN-HABITAT, założonego 2 października 2006 r. (świeże bułeczki...).

UN-HABITAT to nazwa programu Narodów Zjednoczonych ds. osiedli ludzkich (ang. United Nations Human Settlements Programme).

Stworzono wówczas ramy administracyjne i finansowe w celu realizowania programu poprawy warunków życia ubogich mieszkańców miast świata.

Jest rok 2007 i UN-HABITAT zakłada, że do r. 2020 dokona się poprawy warunków życia przynajmniej stu milionów mieszkańców slumsów. Na stronach internetowych polskiego biura UN-HABITAT czytamy: „100 milionów ludzi może wydawać się liczbą dużą, ale stanowią oni tylko 10% liczby wszystkich mieszkańców slumsów”, i dalej: „zaledwie trzy lata po ogłoszeniu Deklaracji populacja mieszkańców slumsów zwiększyła się o kolejne 75 milionów osób”.

Tak więc założenia programu UN-HABITAT co do slumsów to kropla w morzu potrzeb.

Jak odwrócić proporcje? Dlaczego niektóre gospodarki produkują slumsy, a inne nie? Są to bardzo trudne pytania.

Niedawno przeczytałem w „Przekroju” o Dittroit – kluczowym mieście przemysłu samochodowego w Stanach Zjednoczonych. To typowy przykład, jak niezrównoważony rozwój może doprowadzić do upadku miasta, nawet w najbardziej rozwiniętym kraju świata.

Kilka faktów:

- 1) zatrudnienie w mieście całkowicie zdominowane przez przemysł samochodowy,
- 2) liczba mieszkańców rośnie do 2 milionów – błyskawiczny rozwój miasta,
- 3) pada przemysł samochodowy – liczba mieszkańców spada do 900 tysięcy,
- 4) ludzie masowo wyprowadzają się z miasta – pustoszeją całe dzielnice,
- 5) ci, którzy pozostają, tracą pracę i powstają slumsy.

Kto zawinił? Zbyt jednostronnie rozwijający się przemysł czy politycy pozwalający na tak niezrównoważony rozwój? Świadomie używam słowa „niezrównoważony”, bo to, co jest głównym filozoficznym przesłaniem UN-HABITAT, to „zrównoważony rozwój”.

A może problem leży gdzie indziej?

2. Kto mieszka w nas?

Świat zewnętrzny bez naszej ingerencji to otaczająca nas przyroda, rzeczy istniejące same w sobie. Zauważamy celowość zewnętrznie istniejącego świata, chociaż nie znamy celu. Potrafimy poruszać się w tym świecie. W końcu jesteśmy w niego wpasowani pod względem biologicznym.

A świat wewnętrzny? Czy potrafimy się po nim poruszać? Bo, jak mawiał Oskar Wilde: „w głowie i tylko w głowie dokonują się największe zbrodnie tego świata”.

Na jakich fundamentach zbudować ten wewnętrzny dom, w którym możemy zamieszkać i czuć się bezpiecznie?

Rewolucja francuska ujęła odpowiedź na to pytanie w trzech słowach: „wolność, równość, braterstwo”.

Polska rewolucja, odbywająca się bardziej w naszych głowach niż na zewnątrz, przebiegająca pokojowo – nie budowano przecież gilo-

tyn – była nam „dawkowana” przez największego polskiego rewolucjonistę Jana Pawła II etapami. Można by rzec: „napij się, ale nie zachłystnij”. Tak więc najpierw: „nie ma wolności bez solidarności”. Nie do końca udało nam się tę solidarność zbudować. Nastąpiła więc kolejna wskazówka: „nie ma solidarności bez miłości”. A co do wolności została ona doprecyzowana w następujący sposób: „wolność człowieka kończy się tam, gdzie zaczyna się wolność drugiego człowieka”.

Tak więc Polska rewolucja została zawarta w tych trzech słowach: „wolność, solidarność, miłość”.

Bardzo mocne fundamenty. I kto na nich zbuduje swój domek, zamieszka w nim bezpiecznie, bo nie zbudował go na piasku.

3. Odpowiedniość w czasie i przestrzeni, czyli transcendentálny habitat Kanta

Być może nie dla wszystkich podane jak na tacy fundamenty są oczywiste. Są one jednak uniwersalne i, co ciekawsze, nie tylko Boskie, ale także ludzkie. O ile przez „ludzkie” rozumiemy „nienarzucone przez etykę religijną”.

W *Krytyce praktycznego rozumu* Immanuel Kant szuka tego, z czym się rodzimy. Tego, co jest nam dane *a priori*. Innymi słowy, czy posiadamy jakiś kręgosłup moralny. A jeżeli tak, to na czym on się opiera?

Wynik rozważań Kanta nie jest zaskakujący: podstawą wszystkiego jest wolność. Dopiero gdy jesteśmy wolni, w pełni świadomie rozumiemy, czego nam nie wolno.

Do tego dorzuca paradoksalnie nakaz bezwzględного działania (jakże to niemieckie!) i opisuje fundamenty ludzkiego działania:

- 1) „postępuj zawsze tak, abyś mógł chcieć, by zasada twego postępowania była prawem powszechnym”
- 2) „postępuj tak, aby ludzkość nigdy tobie ani innym jednostkom nie służyła za środek, lecz zawsze była celem”
- 3) „postępuj tak, abyś swoją wolę mógł uważać za źródło prawa powszechnego”

Niewątpliwie na tych trzech zasadach można zbudować mocne fundamenty naszego wewnętrznego globalnego domu, a czy będzie

on miał stromy, czy płaski dach – pozostawmy to tradycjom regionalnym (fot. 29).



Źródło: www.wikipedia.org

4. Jednak „globalna wioska”, a nie „globalne miasto”

Globalne miasto to anonimowość, globalna wioska – to jej brak.

Rewolucja XXI w., czyli Internet, daje nam możliwość wzajemnego komunikowania się w sposób, jaki nigdy dotąd nie był możliwy w dziejach ludzkości. Wszystko opiera się na konkretnych adresach. Docieramy do źródeł i to jest jedną z największych zalet Internetu.

Jakimi prawami ma się rządzić globalna wioska? Gdzie jest jej ratusz? (O, przepraszam! W wioskach nie ma ratusza – sołtys siedzi przeważnie w swoim domu). Gdzie jest jej kościół? Plac zabaw? Posterunek policji?

Czy ONZ w wystarczający sposób definiuje powyższe kwestie? A jeżeli nie, to czy Karta Narodów Zjednoczonych nie powinna być zastąpiona uniwersalną konstytucją? Obyśmy się nie spóźnili z jej uchwaleniem!

Andrzej Bojeś

Estetyka architektoniczna jako pochodna przemian technologicznych

W minionych epokach cywilizacyjnych kierunki estetyczne w architekturze związane były zazwyczaj z możliwościami materiałowymi i technologicznymi oraz ze stosowaną techniką budowlaną.

Retrospekcja architektury ubiegłych lat i wieków pozwala wyodrębnić budynki, których podstawowym tworzywem były kamień, drewno, cegły, tynk elewacyjny, a współcześnie metal, szkło budowlane czy tworzywa sztuczne. Z każdym z tych materiałów związana jest określona estetyka architektoniczna, wynikająca z faktury i własności fizycznych tworzywa oraz z inspiracji architektonicznej.

Techniki budowlane czasów minionych zostały zastąpione przez nowe materiały i nową, związaną z tym estetykę architektoniczną. Wśród nowych materiałów budowlanych mających duże znaczenie we współczesnej estetyce architektonicznej na początku należy wymienić metale. Występują one w kilku gatunkach, a każdy z nich wnosi do architektury swoisty wyraz estetyczny. Pośród najczęściej stosowanych metali w architekturze i budownictwie występuje stal

budowlana w postaci konstrukcji nośnych, elementów otworowych i obudów elewacyjnych.

Należy zaznaczyć, że konstrukcje nośne ze stali nie zawsze wpływają na wyraz architektoniczny budynków, ponieważ nie są eksponowane i uzewnętrzniane w elewacjach. Inne zastosowanie stali, zwracające uwagę obserwatorów architektury, takie jak ściany osłonowe, obudowy elewacyjne czy eksponowane pokrycia dachowe, odznaczają się znacznym oddziaływaniem estetycznym i architektonicznym, często o dużej oryginalności i indywidualności. Stosowanie stali, zwłaszcza w postaci wszelkiego rodzaju elementów elewacyjnych z blach powlekanych, płaskich i profilowanych, istotnie wpływa na kształtowanie elewacji budynków. Obudowy elewacyjne, czyli kształtowanie elewacji z blach w postaci wyprofilowanych elementów, w różnej kolorystyce to obserwowany dzisiaj nowy kierunek w twórczości architektonicznej, który powstał w oparciu o możliwości technologiczne nowej techniki w przetwórstwie metali, która stwarza niespotykane dotąd możliwości kształtowania blach, ich zabezpieczeń antykorozyjnych, skuteczności mocowań, szerokiej palety kolorystycznej itp.

Kolejnym metalem często spotykanym współcześnie w budownictwie i architekturze jest aluminium i jego stopy. Wyroby z tego metalu podobnie jak stalowe „wyszły” na elewacje budynków, na pokrycia dachowe, konstrukcje przeszkleń, tworząc specyficzny wyraz architektoniczny, całkowicie nową, nieznaną dotąd estetykę. Wprowadzenie w przetwórstwie aluminium nowej techniki w dziedzinie produkcji kształtowników i blach oraz nowe wyroby kompozytowe z aluminium wniosły kolejne nowe możliwości dla twórczości architektonicznej. Należy zaznaczyć, że twórcze wykorzystanie tych możliwości, ich wyłonienie i wydobicie w postaci nowych elementów i ich zastosowań na elewacjach budynków w dużej mierze jest zasługą architektów.

Najnowszym z wprowadzonych do budownictwa metali jest tytan. Jego walory konstrukcyjne, antykorozyjne, lekkość oraz obiecująca estetyka wyrobów kształtowanych z blach tytanowych stawiają go na czołowym miejscu w wykorzystaniu metali dla celów budowlanych. Użycie tytanu jest na razie sporadyczne, lecz należy się spodziewać jego dalszych obiecujących zastosowań w architekturze, które będą eksponować szczególnie estetyczne możliwości metali.

Przegląd realizacji architektonicznych, stosujących elementy metalowe na elewacjach, a zwłaszcza tych czołowych i awangardowych, upoważnia do sformułowania nowego terminu pojęciowego odnoszącego się do tego typu estetyki, a mianowicie do określenia jej jako kierunku twórczości architektonicznej o nazwie „architektura metalowa” czyli taka, która w sposób świadomy i celowy eksponuje walory metalowych elementów budowlanych dla uzyskania specyficznej, nieznannej dotychczas estetyki. Obserwujemy tendencje do zwiększania liczby realizacji obiektów kształtowanych indywidualnie i z aspiracjami ukazania nowej estetyki „metalowej”. Obok takich pojęć jak architektura drewniana, kamienna, murowana pojawia się więc pojęcie nowe – „architektura metalowa”. Kolejnym znaczącym dla architektury kierunkiem jest nowa estetyka architektoniczna związana z zastosowaniem szkła budowlanego, zwłaszcza w realizacjach wielkopowierzchniowych, możliwych dzięki nowej technice w przetwórstwie szkła. Realizacje budynków całkowicie przeszklonych, kształtowanych na zasadzie „rzeźby ze szkła budowlanego” dowodzą, że obok estetyki związanej z ekspozycją metali uprawnione jest zdefiniowanie kolejnego rodzaju estetyki architektonicznej, którą można określić jako „architekturę szklaną” lub „architekturę szkła”. Obydwie nowe emanacje estetyczne – architektura metalowa i architektura szklana, obserwowane w realizacjach w ostatnim dwudziestolecu na świecie i w kraju, zaistniały dzięki nowym technikom w przetwórstwie metali oraz szkła budowlanego i stanowią pochodną estetyczną, architektoniczną tych nowych możliwości technologicznych.

Ekspresyjna prezentacja nowego wyrazu estetycznego w projektach i realizacjach jest w dużej mierze wynikiem inspiracji i talentów kreatywnych architektów, którzy nie tylko korzystają ze zdobyczy technologicznych, lecz przede wszystkim twórczo je wykorzystują.

Bibliografia

Bojęś A., *Pokrycia dachowe z aluminium – aspekty techniczne i architektoniczne*, „Świat Aluminium” 2006, nr 6.

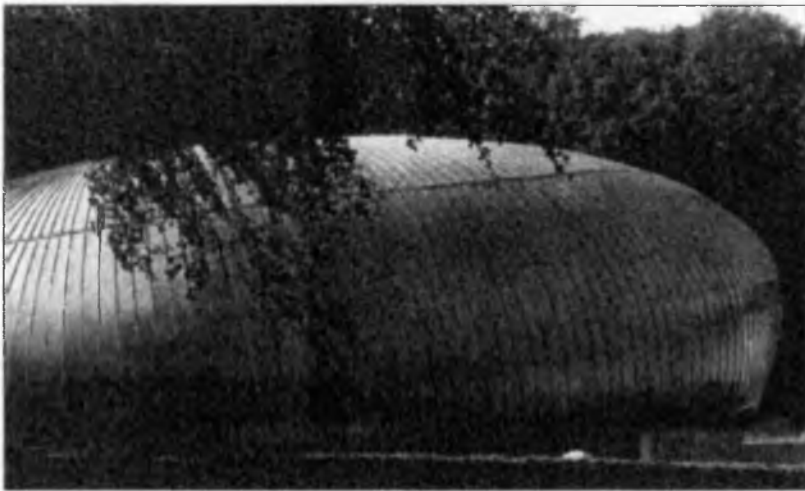
Bojęś A., *Architektura metalowa*, „Świat Aluminium” 2007, nr 1.

Bojęś A., *Aluminium w architekturze jako materiał, technika i estetyka*, „Świat Aluminium” 2006, nr 5.

Kilarski P., *Wybrane zagadnienia stosowania systemowych pokryć dachowych z taśmy tytanowo-cynkowej w projektowaniu architektoniczno-budowlanym obiektów użyteczności publicznej*, Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej, Kraków 2007 [praca doktorska].



*Fotografia 1. Przykład „architektury metalowej”.
Budynek z metalową obudową elewacyjną
listwową*



*Fotografia 2. Przykład „architektury metalowej”. Budynek z pokryciem z taśmy
metalowej*



Fotografia 3. Przykład „architektury metalowej”. Budynek z pokryciem z taśmy metalowej



Fotografia 4. Przykład „architektury metalowej”. Budynek z metalową obudową elewacyjną o strukturze połatdowanej



Fotografia 7. Przykład „architektury szklanej” Budynek ze ścianą osłonową o oszkleniu strukturalnym



Fotografia 8. Przykład „architektury szklanej” Budynek ze ścianą osłonową o oszkleniu strukturalnym

Autorzy zdjęć: E. Dworzak, J. Kurek, A. Bojęs

Dariusz Juruś

Gdzie leży mądrość, czyli dlaczego Epikur filozofował w ogrodzie

W artykule nie będziemy pytać, skąd pochodzi ani dokąd prowadzi mądrość. Zastanowimy się raczej nad warunkami umożliwiającymi jej pojawienie się. Warunki owe będą dotyczyć umiejscowienia mądrości. Naszym zdaniem, o czym zaświadcza także życie filozofów, mądrość leży poza murami *polis*. To „poza” oprócz literalnego, przestrzennego znaczenia może być także odniesione do pewnej relacji mentalnej, polegającej na usytuowaniu się „poza” sferą *polis*, rozumianą jako sfera polityczna; sfera fałszu i niesprawiedliwości. Uważamy bowiem, iż naturalnym *habitat* mądrości biorącej się z prawdy i sprawiedliwości jest sfera tego, co prywatne, a nie tego, co publiczne.

W 306/7 r. p.n.e. swoją ateńską szkołę zakłada Epikur. Mieści się ona w ogrodzie, poza murami Aten. Tam filozof gromadzi wokół siebie przyjaciół i tych wszystkich, którzy poszukują szczęścia. Dla Epikura, wbrew ówczesnej tradycji, życie jednostki nie wyczerpuje się w byciu obywatelem¹. Wręcz przeciwnie, życie polityczne jest

¹ Arystoteles mówił, iż „człowiek jest z natury stworzony do życia w państwie, taki zaś, który z natury, a nie przez przypadek, żyje poza państwem, jest albo nadludzką istotą, albo nędznikiem jak ten, którego piętnuje Homer, jako »człowieka bez rodu, bez prawa, bez własnego ogniska«”. Zob. Arystoteles, *Polityka*, ks. I, 1, 9, tłum. L. Piotrowicz, Warszawa 2002. Perykles pisał z kolei, iż

dla jednostki szkodliwe i jako takie uniemożliwia jej bycie szczęśliwym. Epikur uważa bowiem politykę za „niepotrzebne utrapienie” i pisze: „Uwolnijmy się wreszcie z więzienia codziennych zajęć i polityki”². Życie polityczne rozprasza bowiem jednostkę, uniemożliwiając jej skupienie się na rzeczy najważniejszej, tzn. na własnym szczęściu. „Własne” nie znaczy dla Epikura egoistyczne. Podstawą szczęścia dla założyciela ogrodu jest bowiem przyjaźń, o której pisze: „Przyjaźń jest największym wśród wszystkich dóbr, jakimi nas mądrość obdarza dla zapewnienia szczęścia przez całe życie” i dalej: „Człowiek szlachetny kultywuje przede wszystkim mądrość i przyjaźń; pierwsza z nich jest dobrem śmiertelnym, druga nieśmiertelnym”³. Epikur z przyjaciółmi wycofuje się w zacisze ogrodu, by tam szukać mądrości, która prowadzi do szczęścia. Tam gdzie tłum i zgiełk, czyli pospólstwo, nie znajdziemy mądrości. Epikur mówił: „[...] najpewniejsze bezpieczeństwo gwarantuje życie spokojne, z dala od pospólstwa” i dalej „Uciekaj w głąb samego siebie zwłaszcza wtedy, gdy będziesz musiał przebywać wśród pospólstwa”⁴. Epikurejski ogród jest nie tylko symbolem życia zgodnego z naturą⁵, lecz symbolem odrzucenia *polis* i polityki.

Także filozofia nowożytna rodzi się poza murami miasta. Kartezjusz po latach spędzonych w wojsku przenosi się na holenderską wieś i tam pisze swoje *Medytacje*. Odcina się od zgiełku wielkich miast i ludzi: „gdy pisał do swoich przyjaciół [...] datował swe listy bynajmniej nie z miejsca, w którym przebywał, ale z kilku takich miast, jak Amsterdam, Lejda, co do których był pewien, że się go tam nie znajdzie”. A „gdy zaczynał być znanym w okolicy i kiedy widział, jak go odwiedzają zbyt często osoby, które były mu bezużyteczne, nie zwlekał z przeprowadzką, aby zerwać z tymi zwyczajami i wycofać się do innego miejsca, w którym nie był znany”. Autor *Medytacji* „unikał serca wielkich miast i lubował się

Ateńczycy są jedynym narodem, który jednostkę nieinteresującą się życiem państwowym uważa nie za bierną, lecz za nieużyteczną. Zob. Tukidydes, *Wojna peloponeska*, tłum. K. Kumaniński, Warszawa 1988, II, 41.

² G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, tłum. I. Zieliński, Lublin 1999, t. 3, s. 269.

³ *Ibidem*, s. 273.

⁴ *Ibidem*, s. 269.

⁵ Epikur uważał, iż już zaspokojenie pragnień naturalnych i koniecznych (jedzenie, picie, schronienie) czyni nas szczęśliwymi. Zob. Diogenes Laertios, *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, tłum. I. Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, B. Kupis, Warszawa 1988, s. 646.

w mieszkaniu na krańcach ich przedmieść. Zawsze wolał wioski i odosobnione domy położone wśród pól, byleby tylko mógł znaleźć wygody i aby był w bliskim sąsiedztwie miasta gwoli łatwiejszego sprowadzania żywności”⁶. Kartezjusz nie odwraca się więc od „wygód”, czyli techniki, lecz odsuwa się od pośpiechu i powierzchowności wielkich skupisk miejskich i przebywających tam „bezużytecznych ludzi”.

Podobnie czyni Platon, kiedy po pierwszej podróży na Sycylię w 387 r. p.n.e. powraca do Aten i zakłada poza ich murami, 3 km od Agory w gaju poświęconym herosowi Akademosowi szkołę. Potomek Kodrosa (ze strony ojca) i Solona (ze strony matki), dla którego życie polityczne było czymś naturalnym, rezygnuje z niego po śmierci swojego mistrza Sokratesa. Szukając schronienia dla swoich myśli, porzuca *polis*. Agora okazuje się bowiem nie najlepszym miejscem dla kogoś poszukującego mądrości. Mądrości nie można bowiem znaleźć wśród ludu (*demos*) w *polis*. Nie ma jej tam, gdyż nie ma tam sprawiedliwości. Dla Platona mądrość (*sofia*) jest cnotą rozumnej części duszy, męstwo (*andreia*) impulsywnej, a umiarkowanie (*sofrosyne*) pożądlivej. Sprawiedliwość natomiast rodzi się jako harmonia tych trzech części duszy. Jednakże, aby można było mówić o sprawiedliwości jako ładzie duszy, musimy w sobie tę sprawiedliwość zaszczepiać. Czynimy to przez bycie sprawiedliwymi wobec innych. Trudno to jednak, jak zauważa Platon, czynić w sferze publicznej. Pisze on: „Więc spośród tych niewielu ci, co przyszli i zakosztowali, jaką słodycz i szczęście daje to dobro, i dostatecznie się napatrzyli szaleństwu szerokich kół, i zobaczyli, że po prostu nikt nie prowadzi w państwach jakiejś polityki zdrowej i że nie ma się z kim sprzymierzyć, żeby pójść sprawiedliwości na pomoc i nie zginąć, tylko jakby człowiek wpadł pomiędzy dzikie zwierzęta i ani razem z nimi ludzkiej krzywdy płodzić nie chce, ani się sam jeden w walce przeciw powszechnemu zdziczeniu ostać nie potrafi, zanim by się na co mógł przydać państwu i przyjacielom, a ginąc przed czasem zejdzie bez pożytku dla siebie i drugich – więc jak sobie człowiek to wszystko razem zrachuje, to cicho siedzi i to tylko robi, co do niego należy; zupełnie tak jakby wicher zimą niósł kurz i ulewę, a on by gdzieś pod murkiem przystanął i widział pełno nieprawości w innych, a sam byłby zadowolony, jeżeli jakoś zachowa

⁶ F. Alquié, *Kartezjusz*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1989, s. 36.

ręce czyste, wolne od śladów ludzkiej krzywdy i od obrazy boskiej, i tak to życie tutaj spędzi, a kiedy przyjdzie odejść, to odejdzie nie bez nadziei pełnej uroku; łagodnie i przy dobrej myśli⁷. Mądrość to robić to, co każdemu przynależy, bez oglądania się na opinie „szerokich kół”, o których mówił Sokrates: „Gdyby to tak, Kritonie, mogły szerokie koła powodować największe zło, żeby tak mogły i największe dobro, dobrze by to było. Tymczasem one ani jednego, ani drugiego nie potrafią. Ani mądrym człowieka nie zrobią, ani głupim; ot, robią to, co im się trafi⁸. Należałoby dodać, iż częściej czynią ludzi niesprawiedliwymi niż sprawiedliwymi.

Dlatego też Platon w *Obronie Sokratesa* wkłada w usta swego mistrza następujące słowa: „Cóż wy myślicie, że ja bym tyle lat bezpiecznie przeżył, gdybym się był pracą publiczną bawił, a bawił tak, jak dzielnemu człowiekowi przystało, pomagał ludziom uczciwym i jak być powinno, o to dbał nade wszystko. Ani mowy, obywatela⁹. „Nie ma takiego człowieka, któremu by wasz lub jakikolwiek inny tłum przepuścił, jeżeli mu ktoś szlachetnie czoło stawia i nie pozwala na krzywdy i bezprawia w państwie; człowiek, który naprawdę walczy w obronie słuszności, a chce się, choć czas jakiś ostać, musi koniecznie wieść żywot prywatny, a nie publiczny¹⁰. „Żywot prywatny” to żywot idioty. (Taka jest bowiem etymologia tego słowa; *idiotēs* to ci, którzy stali obok, nie uczestniczyli w życiu państwowym i zajmowali się swoimi sprawami, przeciwieństwem ich byli *politēs*)¹¹. Sokrates, początkowo zwolennik demokracji i co za tym idzie działalności politycznej, stopniowo odsuwa się od polityki, by skończyć jako wróg wszelkiej, a nie tylko demokratycznej władzy. W dialogu *Gorgiasz* Sokrates krytykuje nie tylko demokratę Peryklesa, który – jak pisze – „zrobił z Ateńczyków leniuchów i tchórzy, którzy nic tylko by gadali i brali pieniądze, odkąd wprowadził pensje za wszystko¹², lecz także takich monarchów jak Temistokles, Miltiades czy Kimon. Wszystkich ich nazy-

⁷ Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1991, ks. VI, 497 D-E.

⁸ Platon, *Kriton*, 44 D, [w:] *idem, Dialogi*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1993.

⁹ *Ibidem*, 32 e.

¹⁰ Platon, *Obrona Sokratesa*, 32 a, [w:] *idem, Dialogi*...

¹¹ Dlatego też kontynuując swoją obronę, Sokrates mówi: „Prywatnie do każdego przychodzę ni by ojciec, albo starszy brat, i każdego namawiam, żeby dbał o dzielność” Platon, *Obrona*..., 31b.

¹² Platon, *Gorgiasz*, 515 e, [w:] *idem, Dialogi*...

wa „posługaczami państwa”¹³ i krytykuje za schlebianie ciemnemu ludowi. Taka jest bowiem natura każdej władzy, a demokratycznej w szczególności.

Brakuje mądrości w polityce, gdyż brakuje mędrców. Brakuje mędrców, gdy rządzi lud. Mędrca zastąpił intelektualista, który zazwyczaj nie wyraża swojej opinii, lecz opinię większości. Tyrania większości powoduje, iż mało kto jest dziś w stanie podjąć samodzielną, tj. autonomiczną decyzję. Autonomiczną, czyli bez oglądania się na zdanie innych, sondaże, trendy itp. Prawda staje się przedmiotem kompromisu, a nierzadko targu. Prawda nie potrzebuje jednak publicznych negocjacji. Prawda potrzebuje ciszy i skupienia.

„Stanie z boku”, „bycie poza” nie jest jednak odwracaniem się od życia, lecz odrzuceniem głupoty i wynikającej z niej niesprawiedliwości. Znamienny jest fakt, iż „trzymanie się z boku” od zawsze było przedmiotem najwyższego potępienia ze strony wszelkiego rodzaju demokratów. „Współuczestnictwo” bowiem to w konsekwencji współodpowiedzialność. A i im więcej współodpowiedzialnych, tym mniejsza odpowiedzialność jednostkowa. Dlatego tłum wciąga wszystkich. Ci, którzy go stanowią, szukają tam sławy, bogactwa i władzy. Mądrości tam jednak nie szukają i jej tam nie znajdują, gdyż jak uczył Seneka: „Ocalejmy, jeżeli się tylko odgradzimy od tłumu. Wszak zawsze przeciwstawia się rozumowi rzecznik własnego nieszczęścia – pospólstwo”, które nazywa dalej „najgorszym tłumaczem prawdy”¹⁴.

Nie potępiamy tutaj życia miejskiego, przeciwstawiając je życiu na łonie natury, daleko nam bowiem do gloryfikacji człowieka pierwotnego *à la* Rousseau. Nie twierdzimy również, iż rozwój cywilizacji powoduje jedynie zło i niesprawiedliwość; nie utrzymujemy też za Heideggerem, że technika nie prowadzi do lepszego zrozumienia świata i że „nauka nie myśli”¹⁵. Chodzi nam raczej o miejsce, jakie zajmuje mądrość. Jest bowiem mądrość filozofa, fizyka, artysty, lekarza czy architekta. Sytuuje się ona jednak prawie zawsze na marginesie „mądrości” polityków i „intelektualistów”.

Habitat mądrości leży poza murami *polis*. Dlatego aby być mędrcem, trzeba być... idiotą.

¹³ *Ibidem*, 517 bc.

¹⁴ Seneka, *Dialogi*, tłum. L. Joachimowicz, Poznań 1996.

¹⁵ Heidegger także sytuuje mędrca poza *polis*. Poszukiwanie bycia odbywa się bowiem u Heideggera na leśnych (Holzwege) i polnych (Feldwege) ścieżkach. Heidegger w swoich zagmatwanych tekstach podkreśla jednak aspekt antytechniczny, a nie antypolityczny.

Bibliografia

- Alquié F., *Kartezjusz*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1989.
Arystoteles, *Polityka*, tłum. L. Piotrowicz, Warszawa 2002.
Laertios D., *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*, tłum. I Krońska, K. Leśniak, W. Olszewski, B. Kupis, Warszawa 1988.
Platon, *Dialogi*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1993.
Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Warszawa 1991.
Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, tłum. I. Zieliński, Lublin 1999.
Seneka, *Dialogi*, tłum. L. Joachimowicz, Poznań 1996.
Tukidydes, *Wojna peloponeska*, tłum. K. Kumaniecki, Warszawa 1988.

Ewa Krawczak

Przygodność sztuki w nowych mediach

Doświadczenia, którym poddani są uczestnicy kultury u progu XXI w., wywołane zostały m.in. przez nowe media i zmianę charakteru kultury z typu werbalnego na audiowizualny¹. Dokonała się ona w ciągu jednego stulecia. O ile jeszcze początek XX w. pozostawał pod znakiem i urokiem słowa, to jego koniec dobiegał już pod wpływem obrazu i presji technologii cyfrowej oraz multimediiów. Niewątpliwie fascynacja technikami symulacji i wirtualizacji rzeczywistości wpłynęła na paradygmat sztuki, jej dotychczasową, uprzywilejowaną pozycję i wzorotwórczą rolę oraz na praktyki artystyczne, status dzieła, jego fizyczną i formalną stronę, a także na miejsce twórcy w społeczeństwie i społeczną rolę odbiorcy.

Rozróżnienie na sztukę i codzienność, które służyło podstawowej orientacji w porządkach kultury, straciło bezpowrotnie swoją ważność w ubiegłym stuleciu. Czy u progu nowego stulecia, pod wpływem nowych mediów i ich dominacji, nastąpił nieodwracalnie zmierzch paradygmatu sztuki, czy zasada jej wyjątkowości zo-

¹ O tych typach kultury i ich uwarunkowaniach zob. M. Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa 1985 oraz *eadem*, *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji*, [w:] *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, red. M. Hopfinger, Warszawa 1997.

stała faktycznie naruszona? Czy „w całej tej przestrzeni uwolnionej od grzechu, odpowiedzialności, marzeń, których nie zaspokoi żaden rynek – miejsca dla sztuki nie ma”²? Aby cokolwiek stwierdzić, trzeba wyjść od charakterystyki nowych mediów i odnieść ich specyfikę do sztuki.

Przy opisie nowych mediów zwraca się zazwyczaj uwagę na interaktywność, wirtualność i multimedialność, czyli właściwości obce starym mediom. Według niektórych opinii, interaktywność zaciera specyfikę i wyrazistość artystyczną, co powoduje, że twórczość artystyczna upodabnia się do innych, pozaartystycznych form ludzkiej aktywności i przestaje być odróżnialna chociażby od działalności społecznej, naukowej, poznawczej³. Ta cecha, bez względu na jej ocenę, zakłada współudział użytkownika w kreowaniu znaczeń, otwartość oraz umożliwia zwrotność w relacjach. Właśnie dwustronność komunikacji między człowiekiem a „sztuczną inteligencją” stanowi często wyróżnik definicyjny nowych mediów⁴.

Wirtualność jako szczególna cecha nowych mediów budzi chyba najwięcej emocji wśród znawców przedmiotu. Według Maryli Hopfinger dotyczy ona sposobu istnienia przekazu, który sprawiając wrażenie bytu materialnego, faktycznie występuje tylko w przestrzeni cyfrowej⁵. W potocznym rozumieniu termin ten oznacza nierealność, nierzeczywistość, brak namacalnej obecności. Wirtualność w tym znaczeniu jawi się jako „oksymoron, tajemnicza sztuczka kuglarska”⁶. Lepiej zatem przyjąć, że wirtualność jest raczej zaprzeczeniem aktualności, przy czym obie stanowią odmienne postacie rzeczywistości. Zgodnie z etymologią, pierwsze rdzenne znaczenie wirtualności (od słowa *virtus*) odnosi się do tego, co jest właściwe, rzeczywiste, co oddaje substancję określonego zja-

² A. Werner, *Przemiany mediów i zagrożenie kultury*, [w:] *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, op. cit., s. 216.

³ R.W. Kluszczyński, *Interaktywność – właściwość odbioru czy nowa jakość sztuki/kultury?*, [w:] *Estetyczne przestrzenie współczesności*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1996 oraz *idem*, *Sztuka mediów i sztuka multimedialnych, albo o dwóch złudnych analogiach*, „Exit Nowa Sztuka w Polsce” 1997, nr 2.

⁴ K. Wilkoszewska, *Estetyki nowych mediów*, [w:] *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, red. K. Wilkoszewska, Kraków 1999, s. 18–19.

⁵ M. Hopfinger, *Wprowadzenie*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005, s. 1.

⁶ P. Levy, *Drugi potop*, [w:] *Nowe media...*, s. 378.

wiska⁷. Przesunięcie znaczeniowe na to, co pozorne, co udaje substancjalność, nastąpiło później. Jednak dopiero pojęcie symulacji przyniosło całkowitą eliminację relacji do rzeczywistości⁸. Zakładając wyłącznie potencjalne istnienie, nie można wirtualności przypisać żadnej współrzędnej o czasowo-przestrzennym charakterze, ale „wirtualność istnieje, choć jej tu nie ma”⁹.

Multimedialność, kolejny wyróżnik nowych mediów, ilustruje zjawisko pełnej integracji obrazów, dźwięków, tekstów, swobodnie łączonych w jedną formę w elektronicznej lub cyfrowej przestrzeni, generowanej np. przez komputery. Podstawę multimedialności stanowi digitalny mianownik, do którego można sprowadzić każdego rodzaju przekaz¹⁰. W specjalistycznym języku termin ten odnosi się przede wszystkim do wieloskładnikowej komunikacji, także człowieka z komputerem.

Swoisty charakter nowych mediów wpłynął zarówno na zmianę sposobów orientacji w kulturze, jak i na sposoby społecznej komunikacji. Za ich sprawą nastąpiło dowartościowanie wizualnych i audiowizualnych wymiarów społecznej komunikacji, nobilitacja obrazu i dominacja audiowizualnej orientacji uczestników kultury. Przekaz w języku medialnym zastąpił język naturalny, czyli znaki abstrakcyjne i arbitralne, dotychczas wykorzystywane z powodzeniem w komunikacji, musiały ustąpić miejsca „sytuacyjnym blokom audiowizualnym”¹¹.

Zafascynowanie nowymi technologiami wpłynęło na egalitaryzację udziału w kulturze, umożliwiło także nowy sposób wytwarzania artefaktów przez człowieka. Dzisiaj „dotyk palca” (łac. *digitus* – palec) zaciera różnicę między tym, co jest realne, a tym, co wyobrażone i stanowi początek nowego dzieła – medialnego, multimedialnego, intermedialnego, wirtualnego¹². Poprzez rozmaite możliwości kombinacji obrazu, przestrzeni i czasu można dotykiem palca konstruować rzeczywistość i pozorując jej realność, prowadzić do zastępczych doznań. Powołując zatem odrębny zespół zjawisk kul-

⁷ Zob. S. Morawski, *O świecie smutnym, który wydaje się wesoły*, [w:] *Od fotografii...*, s. 245.

⁸ *Ibidem*.

⁹ P. Levy, *op. cit.*, s. 379.

¹⁰ M. Hopfinger, *Wprowadzenie...*, s. 13.

¹¹ *Ibidem*.

¹² K. Wilkoszewska, *op. cit.*, s. 16.

turowych związanych z nowymi praktykami wpływa się na miejsce i rolę sztuki oraz na jej immanentne przemiany.

Dla wielu ludzi cechy nowych mediów, z ich przestrzenią cybernetyczną, elektronicznymi sygnałami, cyfrowym zapisem, sprzyjają poszerzeniu przestrzeni sztuki, oferują wolność twórczą i swobodę odbioru, rozbudowują repertuar form dostarczających człowiekowi głębokich przeżyć. Użytkownik przekazów interaktywnych może np. podjąć próbę znalezienia własnego miejsca odbioru, bez konieczności działania wbrew sobie. Nie musi być „jak postaci z dziewiętnastowiecznych powieści” i zawierać „fatalnych zobowiązań”, które rzutowałyby na całe jego życie. On może zmieniać tożsamość z tą samą figlarnością, z jaką przeskakuje po stronach *Web*¹³. To jest komfortowa sytuacja. Prowadzi ona jednak do umniejszenia roli naturalnych form komunikacji i produkowania wciąż nowych efektów specjalnych. Wywołuje to zmianę ludzkiej perspektywy poznania i stosunku do sztuki, która może wytwarzać coraz więcej „dzieł bez granic”, nie musi bowiem ograniczać swojej operacyjności. Nowa technologia ziściła marzenia. Już od dziesięcioleci sztuka próbowała wyjść poza tradycyjne narzędzia i sięgnąć dalej niż dłuto, pędzel, a nawet aparat fotograficzny, czego przykładem są dzieła takich wielkich kreatorów, jak Fernand Léger i László Moholy-Nagy. Obserwując rozwój techniki, przewidywali przetwarzanie zjawisk optycznych, transparencję wzajemną obrazów różnego autoramentu, sami przy tym sięgali po sztukę nowej generacji. Ta przeniknięta na wskroś technologią sztuka wyręcza wyobraźnię, a nawet podmiotowość czyni zbędną. Jej istotą jest łatwość tworzenia, ponieważ brakuje tworzywa, które stawiałoby opór. Materia i ludzkie słabości nie stanowią ograniczenia, gdyż zostają po „tej” stronie ekranu. Po „tamtej”, bliscy bogom, możemy wszystko¹⁴. W konsekwencji zamiast piękna jako fundamentu postawy estetycznej dochodzi do „narkotyzacji” elektronicznej, czyli głębokiego zanurzenia się człowieka w wytwarzanej rzeczywistości. Zdaniem pesymistów, takie „nadwartościowanie” technologii nie tylko burzy orientację w świecie

¹³ Zob. J.D. Bolter, *You Are What You See*, „Wired” 1997, nr 1, s. 114.

¹⁴ J. Sójka, *Czy możliwa jest „e-sztuka”, czyli jaki moral płyynie z kryzysu tzw. nowej gospodarki?*, [w:] *Drogi i ścieżki filozofii kultury*, red. J. Kmita, J. Sójka, A. Zeidler-Janiszewska, Poznań 2002, s. 233.

i zdolność odróżniania rzeczywistości doświadczeń bezpośrednich od doświadczeń w przestrzeni symulowanej, ale rozwijając zaciekawienie substytutami (obrazami świata), prowadzi do postawy, którą charakteryzuje nietrwałość, szybka zmiana zainteresowań i zastępowanie jednego świata alternatywnego innym, spazm, ekstaza, przyjemność oraz konsumpcja.

Uwodzicielską atrakcyjność nowych środków cyfrowej komunikacji obrazują muzea sztuki obecne w Internecie. Ta forma obecności sztuki oznacza dla wielu entuzjastów wręcz nową epokę nieograniczonego kontaktu ze sztuką. Każdy może zwiedzić internetowy Luwr, odbyć wędrowkę po innych sławnych muzeach, wstąpić do popularnych galerii bez tradycyjnego wysiłku, nakładu czasu i pieniędzy, bez długich kolejek przed okienkiem kasowym i bez tłoku przed wybitnymi dziełami lub unikatowymi eksponatami. W Internecie jest wszystko i nie są to pojedyncze opinie. Gromadzone w Internecie zbiory obejmują dzieła z zakresu sztuk plastycznych, dzieła muzyczne i literackie. Obok przedmiotów i dzieł sztuki znajdują się w Internecie miejsca, w których sztuka była dotychczas gromadzona, czyli muzea, ale nie tylko te tradycyjne, związane z funkcją wystawienniczą. Przegląd polskich miejsc sztuki w cyberprzestrzeni zwraca również uwagę na możliwości promowania nowych środków artystycznej ekspresji, na rolę informacyjną w zakresie bieżących wydarzeń artystycznych. W sieci znaleźć można takie miejsca, gdzie odbiorcę zaprasza się do tworzenia. Nie jest ona przeznaczona wyłącznie dla profesjonalistów, według niektórych badaczy Internetu. „Każdy jest artystą, każdy jest kreatorem w rzeczywistym czasie. Sieć zapewnia nowe możliwości do wyrażania własnej ekspresji i żąda nowego typu artysty: artystycznego animatora” inspirowanego do kreatywności, zapewniającego innym narzędzia i pomoc¹⁵. Niewątpliwie Internet stwarza szansę na nieograniczony kontakt ze sztuką, jednak dotyczy to tych, którzy posiadają określone nawyki kulturowe i rozumieją siłę kapitału kulturowego. Brak przygotowania estetycznego tradycyjnie nabytego, brak wiedzy będą przeszkodą w spotkaniu ze sztuką pomimo otwarcia Luwru dla wszystkich internautów.

¹⁵ A. Bruckman, *Cyberspace Is Not a Disneyland: The Role of Artist in a Networked World*, <http://www.ahip.getty.edu/cyberpub/bruckman.html>, zob. też W. Godzic, *Jak kończy się telewizja? Początek cyfrowego życia*, [w:] *Kultura popularna. Graffiti na ekr@nie*, red. W. Godzic, Kraków 2002, s. 206–208.

Artyści nowych mediów, zachłystując się liczbą potencjalnych odbiorców ulegają iluzji, że odbiorcy w zalewie błahostek i mądrości Internetu skorzystają akurat z ich programów. Niekoniecznie. Ileż to razy naciska się mysz lub klawiaturę bez wyraźnej potrzeby i sensu. Można zatem powiedzieć, że powodem „pospolitego ruszenia” jest tylko klawiatura, mysz czy joystick¹⁶. To po pierwsze. Po drugie, jak pisze Wiesław Godzic, społeczeństwo najczęściej umieszcza twórczość artystów internetowych w kontekście rozrywki i zachowań marginalnych¹⁷. Sami artyści natomiast nie obawiają się konsekwencji korzystania z cyfrowej technologii. Ważniejsza od samego instrumentarium jest, ich zdaniem, kontrola w taki sposób, by powstała określona kreacja artystyczna. Jednak z opanowaniem maszyny nie musi iść w parze doskonałość dzieła, zwłaszcza gdy dotyczy to przekazu interaktywnego. W takiej sytuacji twórca wyznacza jedynie pole działania i możliwości kreacyjne urządzenia, którym dysponuje. Staje się „designerem doświadczenia odbiorczego, pozostawiając wybór woli odbiorcy”¹⁸. Skoro sam nie tworzy gotowego dzieła, przestaje dominować w procesie kreacji, a wręcz degradowuje swoją pozycję do jednego z wielu twórców. Z tego powodu współczesna rola twórcy bliższa jest raczej roli rzemieślnika, a nie kreatora, a dzieło sztuki ze względu na otwarty charakter przestaje być obiektywnym wytworem artysty i przyjmuje postać projektu z możliwością modyfikacji. I nie ma szansy na selekcję uczestników zainicjowanego procesu twórczego, którymi mogą być zarówno miłośnicy sztuki, odbiorcy krytyczni, jak i zupełnie przypadkowe osoby o różnicowanej wrażliwości i smaku.

Oprócz swobody twórczej, przekroczenia barier związanych z tworzywem i narzędziem, dostępności do sztuki, wraz z nowymi mediami nastąpiło zerwanie niepowtarzalnego związku dzieła sztuki z miejscem i czasem jego istnienia. Oczywiście nie jest to zjawisko związane wyłącznie z przekazem cyfrowym, ponieważ już pojawienie się reprodukcji mechanicznej spowodowało zmianę formy przeżywania sztuki. W dobie reprodukcji cyfrowej oprócz zamiany ról pomiędzy aurą oryginału i kopii doszło do tego, że aurę

¹⁶ U. Czartoryska, *Rola artysty w tworzeniu i percepcji rzeczywistości audiowizualnej*, [w:] *Od fotografii do...*, s. 32.

¹⁷ W. Godzic, *op. cit.*, s. 207.

¹⁸ Zob. L. Bieszczad, *Sztuka w epoce cybernetycznej; pomiędzy estetyzacją rzeczywistości a ontologizacją sztuki*, [w:] *Piękno w sieci...*, s. 95–102.

oryginału wypiera aura medium i aura komunikacji¹⁹. Użytkownikowi Internetu jest całkowicie obojętne, w jakim miejscu znajduje się serwer pozwalający na oglądanie prac. A na dodatek w cyfrowym świecie nie istnieje pojęcie oryginału ani kopii. Przemianie ulegają więc kwestie własności, kontroli, czasu otwarcia i zamknięcia wystawy.

W przypadku sztuki tradycyjnej wyłączenie komputera nic nie znaczy. Inaczej rzecz wygląda, gdy chodzi o dzieła sztuki multimedialnej, które funkcjonują poza systemem galeryjnym i nie są przeznaczone do wystawienniczej prezentacji. Poza przestrzenią multimedialną są niedostępne. Zatem dzieło multimedialne nie istnieje, ponieważ w jego przypadku nie ma pełnego substratu materialnego mogącego przetrwać w czasie. Jak więc coś, co nie jest żadnym przedmiotem, czyli ów wytwór multimedialny (wirtualny) może oddziaływać? Przygodnie, a to znaczy, że „estetyzacja multimedialna [...] świeci odbitym blaskiem estetyzacji rzeczywistości realnej, zdarza się przypadkiem, nieprzewidzianie i przelotnie; może być dziełem każdego użytkownika komputera lub innej technologii [...]; na chwilę tylko zamyka się w ramach jakiejś definicji sztuki, bowiem jej definitywnym sprawdzianem nie jest – jak dawniej bywało – jej trwanie [...], ale nietrwałość, śmiertelność”²⁰. Jak zauważa Zygmunt Bauman, dziś w centrum uwagi znajduje się sztuka, która przemijanie i epizodyczność wpisuje w sposób swojego istnienia. Legitymacją uprawniającą do wkroczenia na salony sztuki jest nietrwałość, dlatego najgłośniejsze dzieła manifestują wręcz swoją pogardę dla nieśmiertelności. Dzieło sztuki to zdarzenie, a mówiąc ściślej zdarzenie jednorazowe, bezpowrotne i bez następstw²¹.

Nowe media doprowadziły do przekroczenia sfery materialności. Dzieła przestały być fizycznie ugruntowane. Nie jest to konieczne, ponieważ można je generować. Treści estetyczne w nich zawarte dotyczą określonego momentu czasowego i dlatego ich istnienie opiera się na jednorazowości. Ma to swoje negatywne konsekwencje. Otóż brak trwałego umiejscowienia w czasie i możliwości późniejszego powrotu do dzieła sptycha przeżycie estetyczne. „Dzieło ta-

¹⁹ P. Krajewski, *Od reprodukcji mechanicznej do genetycznej. Uwagi o dziele sztuki w dobie komunikacji cyfrowej*, [w:] *Piękno w sieci...*, s. 234–235.

²⁰ T. Miczka, *Multimedia – oczywistości i domysły. Szkic o estetycznej przygodności nowych mediów*, [w:] *Piękno w sieci...*, s. 51–52.

²¹ Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, Warszawa 1998, s. 193.

kie zanika równocześnie z wykonaniem jako improwizacja oparta na przypadkowości²². Można w tym dostrzec także pewien walor. Bezcielesność dzieł medialnych nie wymaga określonego miejsca odbioru. Wyprawa do muzeum nie jest konieczna, gdyż dzieło przyjdzie do domu i jeżeli tylko odbiorca zechce, będzie stale pod ręką. W coraz większym stopniu obrazy są transportowalne, podczas gdy ich odbiorcy pozostają coraz bardziej i coraz częściej nieruchomi²³. Wygodnie. Wygodna jest również percepcja sztuki obrazów. Można przesłakiwać od „tu” do „tam”, od realnego do iluzyjnego. Zmianę wywołuje dotyk palca, „kliknięcie”, a ono odbywa się przecież w przestrzeni realnej²⁴. Skoro „klikam”, to jestem, a jestem, ponieważ zmieniam świat, który się toczy przed moimi zmysłami. Do tego potrzeba jednak procesora, monitora, klawiatury, głośnika. Najpierw pojawia się technologia, aby przez nią i dzięki niej doświadczać sztuki. A może sztuka to już jedynie technologia?

Dzieło w mediach i dzieło medialne (multimedialne) wiążą się z nowymi sposobami wytwarzania odbioru i w konsekwencji ze zmianą funkcjonowania całej sytuacji estetycznej. Z faktami nie można dyskutować. Czy dominujące tendencje protechnologiczne oznaczają realizację Orwellowskiego, Huxleyowskiego, Viriliowskiego czy Baudrillardowskiego scenariusza? Sztuka przeniknięta na wskroś technologią mogłaby przestać być sobą. Jednak technologia nie jest w stanie pochłonąć podmiotu. Wszelkie dzieła wirtualne, medialne i multimedialne, wszelkie „sztuczne raje” pozostają lepszą lub gorszą jego kreacją. On je realizuje w wirtualnej przestrzeni i on, w zależności od posiadanego talentu może stać się artystą. Poza tym, by sztuka istniała, musi znaleźć odbiorcę w świecie realnym, niewirtualnym. „Sztuka jest formą komunikacji, a ta zakłada mimo wszystko dwubiegunowy układ. Nawet najsubtelniejsza forma musi wydostać się z elektronicznego raju, aby ktoś ją zobaczył, zinterpretował, przeżył i zapamiętał. Bez opuszczenia świata wirtualnego żaden kształt nie stanie się dziełem, nawet dziełem »czystej formy«”²⁵.

²² K. Wilkoszewska, *op. cit.*, s. 16.

²³ V. Flusser, *Medienkultur*, Frankfurt am Main 1997, s. 83.

²⁴ A. Porczak, *Elementy sytuacji estetycznej w dziele multimedialnym*, [w:] *Piękno w sieci...*, s. 115.

²⁵ J. Sójka, *op. cit.*, s. 235.

Ewa Kułakowska-Bojęś

Beneficjenci budownictwa mieszkaniowego a społeczna rola architekta jako kreatora i twórcy

Komunikat

Budownictwo mieszkaniowe stanowi domenę twórczości architektonicznej, która powinna zaspokajać najważniejsze potrzeby społeczne, a jednocześnie zajmuje czołowe miejsce w przestrzeni urbanistycznej.

Każdy człowiek gdzieś mieszka i ma określone aspiracje życiowe, a dynamika gospodarcza związana jest ściśle z tempem rozwoju budownictwa mieszkaniowego.

Doceniając rolę i wagę działań architektów kreujących mieszkalnictwo, warto podjąć próbę identyfikacji i oceny czynników wpływających na jakość poszczególnych rozwiązań w sensie stopnia zaspokajania życiowych ludzkich potrzeb, tym bardziej że jakość ta wywołuje częste polemiki zarówno w gronie fachowców – projektantów, jak i polemiki o charakterze publicystycznym. Zagadnienie oceny dodatkowo komplikuje się z uwagi na popyt, który często rządzony jest regułami ekonomicznymi z pominięciem aspektów jakościowych.



Fotografia 1. Antonio Gaudi, Casa Batillo – Barcelona. Projekt adresowany do określonego użytkownika

Już w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku analitycy prognozowali „przesuwanie się” popytu z mieszkań małych o zaniżonym standardzie (szczególnie wznoszonych w technologii wielkopłytowej) w kierunku mieszkań większych, bardziej komfortowych wykonanych nowoczesną technologią.

Prognozy te okazały się słuszne, lecz ograniczona zamożność społeczeństw dalej stymuluje podaż mieszkań o niewielkich metrażach ca' 40–60 m².

Podobnie przedstawia się sytuacja w większości krajów europejskich.

Równolegle możemy zaobserwować kreacje architektoniczne adresowane do grup zamożnych wyrażone jako apartamenty, rezydencje, wille, tzw. „daczę” itp.

Zarówno rozwiązania funkcjonalne, jak i estetyka wszystkich rodzajów budownictwa mieszkaniowego budzą ożywioną dyskusję i podlegają zazwyczaj subiektywnym ocenom użytkowników.

Należy zauważyć, że „użytkownikiem” nazwać można zarówno lokatora lub właściciela mieszkania, jak i każdego członka społeczności, który percypując obiekt, też staje się jego użytkownikiem, tym bardziej że na pierwszy plan wysuwa się w tym wypadku kontekst przestrzenny dotyczący otaczającej zabudowy i krajobrazu.

Podjmując próbę usystematyzowania czynników wpływających na jakość budownictwa mieszkaniowego oraz próbę wyłonienia kryteriów oceny tej jakości, należy zdać sobie sprawę z roli projektanta, który może działać w następujących schematach powiązań:

- projektant jest jednocześnie użytkownikiem obiektu (projektuje sam dla siebie), natomiast otoczenie nie stwarza ograniczeń formalnych w postaci otaczającej zabudowy, a jedynie w postaci krajobrazu naturalnego,

- projektant jest jednocześnie użytkownikiem, lecz w sytuacji wyraźnie zdefiniowanego kontekstu urbanistyczno-architektonicznego,

- projektant działa na zlecenie przyszłego użytkownika przy istnieniu lub braku zdefiniowanego kontekstu przestrzennego,

- projektant działa na zlecenie inwestora, który budynki mieszkalne sprzedaje lub wynajmuje osobom trzecim.



Fotografia 2. Dom Carla Gustava Junga, zaprojektowany przez właściciela, tzw. „Wieża”

Nie analizując kryteriów ekonomicznych i konkretnych możliwości technicznych, które stanowią otoczenie systemu projektowania i realizacji inwestycji można wysunąć tezę o zmienności roli architekta w zależności od działania w zarysowanych powyżej uwarunkowaniach.

Nie chodzi w tym wypadku o zmniejszenie czy zwiększenie udziału kreatora, lecz o zróżnicowanie kryteriów oceny jego działań, które zawsze muszą służyć zaspokojeniu potrzeby społecznej, a tym samym wychodzić naprzeciw oczekiwaniom użytkownika. Użytkownik ten może być zdefiniowany i prezentujący własne oczekiwania lub może być anonimowym odbiorcą (przyszłym nabywcą lub lokatorem) i w tym przypadku architekt zobowiązany jest też do poznania jego oczekiwań, preferencji, zwyczajów, aspiracji itp.

Indywidualny i wyraźnie artykułujący swoje preferencje inwestor (które niejednokrotnie kolidują z preferencjami architekta) stawia twórcę w roli negocjatora zobowiązanego do ustępstw, ale też moralnie zobowiązanego zarówno do edukacji fachowej, jak do określenia granicy ustępstw na rzecz wizji zlecniodawcy.

Szwajcarski psychiatra i psycholog Carl Gustav Jung (1875–1961) wybudował w Bollingen nad Jeziorem Zurychskim dom, który realizowany etapami w ciągu dwunastu lat stanowił wyraz potrzeb i przemyśleń uczonego w kwestii miejsca zamieszkania, pracy i wypoczynku.

Obiekt ten, nazwany przez twórcę „Wieżą”, stanowi wyrafinowany przykład indywidualizacji koncepcji architektonicznej spełniającej oczekiwania twórcy i inwestora (w jednej osobie), dostosowanej do jego własnych potrzeb bytowych i psychicznych.

W tym samym okresie narodziły się koncepcje architektury mieszkaniowej w rodzaju bloku marsylskiego, budynków i osiedli projektowanych dla anonimowego użytkownika, spełniających określone funkcje technologiczne i zaspokajające przeciętne aspiracje estetyczne. Dom Junga i spotykany na każdej szerokości geograficznej budynek mieszkalny wielorodzinny sytuują się na przeciwnych krańcach umownej skali „indywidualizacji architektury mieszkaniowej”.

W tym kontekście należy zwrócić uwagę na przyspieszenie amplitudy zmian w „technologii mieszkalnictwa” wynikających z rozwoju techniki, przepływu informacji i kształtowania się świadomości



Fotografia 3. Architektura mieszkaniowa dla anonimowego użytkownika.

Projekt: B-2 Studio, Kraków

społecznej we współczesnej cywilizacji. Amerykański socjolog Alvin Toffler już w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku w książce *Szok przyszłości* zwrócił uwagę na barierę psychofizycznej adaptacji człowieka do cywilizacji szybkich zmian oraz na tendencje do mobilności zamieszkania. Wyrazem tych tendencji były np. koncepcje habitatu o stałym „ruszcie” konstrukcyjnym umożliwiającym dowolne i zmienne w czasie modelowanie przestrzeni mieszkaniowej.

W świetle tych analiz i przemyśleń rysuje się niedostrzegana rola architekta jako podmiotu odpowiedzialnego za autentyczną analizę potrzeb społecznych w dziedzinie mieszkalnictwa oraz konieczność tworzenia właściwych kryteriów oceny służących udoskonalaniu rozwiązań architektonicznych.

Tworzenie architektury mieszkaniowej (projektowanie i realizacja) jest zadaniem wyjątkowo odpowiedzialnym, gdyż z jednej strony ten efekt twórczości jest bardzo kosztowny i trwały w czasie (nie da się go porównać do projektowania maszyn, urządzeń, pojazdów, mebli, odzieży itp.), a z drugiej strony to budownictwo mieszkaniowe dominuje w skupiskach ludzkich i kształtuje podstawy zarówno pozytywne, jak i negatywne (np. tzw. blokery, samotność w tłumie), kreuje lub zaprzęszcza tradycje, zwyczaje i normy współżycia.



Bibliografia

Jung C.G., *Wspomnienia, sny, myśli*, Warszawa 1993.

Toffler A., *Szok przyszłości*, Warszawa 1974.

Kułakowska-Bojės E., *Elementy wieloprzestrzenne w kształtowaniu budownictwa mieszkaniowego*, Politechnika Krakowska, Kraków 1973 [praca doktorska].

Zbigniew Łatała

Habitat jako twórcza inspiracja w procesie projektowania plakatu z wykorzystaniem technik komputerowych

*Sztuka odwołuje się do tych odczuć ludzkich,
których nie umiemy zamieniać na słowa,
ponieważ każde słowo jest zaledwie skrótem, uproszczeniem tego,
co odbywa się w jednoczesnym, wielopłaszczyznowym
systemie reagowania na to, co widzimy.*
Magdalena Abakanowicz

Wstęp

Przeglądając artykuły, książki i strony internetowe na temat habitatu, można znaleźć co najmniej kilka różnych definicji. Wszystkie one jednak mają ze sobą wiele wspólnego.

Biolodzy definiują habitat jako część biotopu, w której osobniki danego gatunku znajdują najdogodniejsze warunki życia. Ekolodzy kojarzą habitat z naturalnym środowiskiem, siedliskiem. Dla architektów z kolei to wielokondygnacyjny budynek mieszkalny lub po prostu mieszkanie.

Ogromna uniwersalność i pojemność tego słowa była najprawdopodobniej inspiracją dla założyciela Habitat for Humanity International Millarda Fullera do nadania tej organizacji dobroczynnej takiej nazwy. Ta pozarządowa, niezależna organizacja międzynarodowa powstała ponad trzydzieści lat temu w amerykańskim mieście Americus w stanie Georgia. Ideą projektu jest minimalizowanie ubóstwa mieszkaniowego i bezdomności na świecie poprzez szybkie budowanie oraz remontowanie domów i mieszkań dla nuboższych. Swoimi działaniami organizacja stara się przekonać społeczność całej kuli ziemskiej, że ubóstwo mieszkaniowe jest nie do przyjęcia ze względów społecznych, politycznych i religijnych.

Przez ten okres organizacja wybudowała ponad 200 tysięcy domów na całym świecie, dając godne schronienie ponad milionowi osób. Obecnie około 3000 lokalnych organizacji habitatowskich, skupiających wolontariuszy buduje domy w ponad 100 państwach.

Habitat oferuje program budowy prostych, solidnych i tanich mieszkań dla rodzin żyjących w trudnych warunkach i poniżej minimum socjalnego.

Do współpracy zapraszani są ludzie o różnych poglądach i doświadczeniach, którzy budując domy wspólnie z rodzinami zakwalifikowanymi do programu, jednocześnie tworzą przyjazne relacje między sobą.

W 1992 r. powstał pierwszy oddział Habitatu w Gliwicach, który w drugim roku swojego funkcjonowania rozpoczął budowę domów. Obecnie w Polsce działają organizacje lokalne w Gdańsku, Poznaniu, Wrocławiu i Warszawie. Od momentu powstania polski oddział pomógł 94 rodzinom w stworzeniu godnego miejsca do życia.

Organizacja Narodów Zjednoczonych a Habitat, czyli UN-Habitat

Konferencja założycielska Organizacji Narodów Zjednoczonych odbyła się w San Francisco w 1945 r. Polska nie brała w niej udziału. Zdecydowały o tym rozbieżności w stanowisku mocarstw co do uznania komunistycznej władzy.

Obecnie ONZ skupia niemal wszystkie kraje świata, a jego rola pozostaje niezaprzeczalna i niezastąpiona w transformacji najwyższych wartości humanistycznych w rzeczywistość pokojową i bezpieczną, gwarantującą poszanowanie praw człowieka oraz nieskrępowany rozwój poszczególnych regionów i państw. ONZ posiada kompetencje, dysponując odpowiednimi mechanizmami do tego, aby odpowiadać na palące potrzeby wyzwania świata. Zmieniają się jedynie aspekty, w jakich obecnie przychodzi zabiegać o najwyższe dobra ludzkości: pokój między narodami i godność pojedynczego człowieka.

71



Fotografia 1. Plakat zaprojektowany z okazji 60 rocznicy powstania ONZ.

Autor, chcąc być skrupulatnym, sfotografował rękę i ciało 60-letniego mężczyzny, a następnie przetworzył w programie do grafiki rastrowej, nadając ostateczną formę projektowi.

Dlatego z wielkim zadowoleniem należy powitać włączenie się ONZ do projektu Habitat.

W przyjętej przez Konferencję Narodów Zjednoczonych 11.06. 1976 r. w Vancouver preambule zawarte są m.in. takie treści:

„Konferencja [...] uznając, że warunki życia olbrzymiej liczby ludzi w osiedlach ludzkich są nie do przyjęcia, zwłaszcza w krajach rozwijających się, oraz że o ile nie zostaną podjęte pozytywne i konkretne działania dla znalezienia i realizacji rozwiązań na szczeblu krajowym i międzynarodowym, to warunki te prawdopodobnie będą się dalej pogarszać w wyniku:

- nierównomiernego wzrostu gospodarczego, który znajduje odbicie w głębokich różnicach bogactw, jakie obecnie istnieją pomiędzy krajami i ludźmi i które skazują miliony ludzi na życie w nędzy, bez zaspokojenia podstawowych potrzeb w zakresie żywności, wykształcenia, usług zdrowotnych, dachu nad głową, higieny środowiska, wody i energii;

- pogorszenia się warunków społecznych, ekonomicznych, ekologicznych i środowiskowych, którego przykładem na szczeblu krajowym i międzynarodowym są nierówności warunków życia, segregacja społeczna, dyskryminacja rasowa, ostry stan bezrobocia, analfabetyzm, choroby i ubóstwo, załamanie się stosunków społecznych i tradycyjnych wartości kulturowych oraz wzrastająca degradacja życiodajnych zasobów powietrza, wody i ziemi;

- tendencji wzrostu ludności świata, które wskazują, że w ciągu następnych 25 lat ludzkość ulegnie podwojeniu, tym samym zwiększając ponaddwukrotnie zapotrzebowanie na żywność, dach nad głową i wszelkie inne potrzeby w sferze życia i godności ludzkiej, które obecnie są spełniane w niewystarczający sposób;

- niekontrolowanej urbanizacji i wynikających stąd warunków przeludnienia, zanieczyszczenia, pogorszenia i wzrostu napięć psychologicznych na obszarach metropolii;

- zacofania wsi, które zmusza większość ludzkości do życia na najniższej stopie życiowej oraz przyczynia się do niekontrolowanego wzrostu miast;

- rozproszenia wsi, którego przykładem są małe rozrzucone osiedla i odosobnione gospodarstwa, co hamuje zapewnienie infrastruktury i usług, zwłaszcza tych, które są związane z wodą, zdrowiem i wykształceniem;



Fotografia 2. Plakat „Hunger”, którego powstanie zostało zainspirowane Habitatem oraz książką norweskiego laureata literackiej Nagrody Nobla Knuta Hamsuna pt. Głód. Mimo zamknięcia postaci w ograniczonej ścianami przestrzeni zostało jednak wyjście z tej wydawałoby się niezbyt optymistycznej sytuacji.

– mimowolnej migracji, uzasadnionej politycznie, rasowo i ekonomicznie oraz przesiedlania i wysiedlania ludzi z kraju rodzimego; uznając również, że ustanowienie sprawiedliwego i słusznego międzynarodowego ładu gospodarczego poprzez konieczne zmiany w dziedzinach handlu międzynarodowego, systemów monetarnych, uprzemysłowienia, transferu zasobów, transferu technologii i konsumpcji światowych zasobów jest niezbędne dla rozwoju społeczno-gospodarczego i poprawy stanu osiedli ludzkich, zwłaszcza w krajach rozwijających się”

Najczęściej powtarzającymi się sformułowaniami w preambule są: ubóstwo, bezrobocie, migracja, ochrona środowiska naturalnego człowieka.

Właśnie te treści stanowiły podstawowe źródło inspiracji przy projektowaniu serii plakatów spod znaku habitatu. Charakterystyczne jest to, że problemy te dotyczą nie tylko krajów biednych i rozwijających się, ale także krajów zamożnych. Pozostaje tylko kwestia skali nasilenia tych zjawisk.

2 października 2006 r. w Światowym Dniu Habitatu (World Habitat Day) oficjalnie zainauguowało swą działalność Warszawskie Biuro UN-HABITAT. Biuro powstało w rezultacie umowy między Rządem Rzeczypospolitej Polskiej a Programem Narodów podpisanej 7 kwietnia 2005 r. w Nairobi przez dyrektor wykonawczą Programu Annę K. Tibaijukę oraz podsekretarza stanu w ówczesnym Ministerstwie Infrastruktury RP – Witolda Górskiego. Dyrektorem Biura został Marek Bryx, profesor Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie i były prezes Urzędu Mieszkalnictwa i Rozwoju Miast. Zespół Biura tworzy pięcioro pracowników merytorycznych i administracyjnych.

74



Fotografia 3. Migracja ludności jest obecnie jednym z najbardziej istotnych problemów na świecie. Czynnikiem, który odgrywa decydującą rolę, jest brak mieszkań.

Sztuka spod znaku Habitatu

Trudno sobie doprawdy wyobrazić, aby do tak pięknej i inspirującej idei nie włączyli się również artyści. Istnieje na świecie wiele inicjatyw spod znaku artyści na rzecz habitatu.

Jedną z nich jest inicjatywa Muzeum Narodowego w Szczecinie, które od 1995 r. organizuje Bałtyckie Biennale Sztuki Współczesnej „Habitat”. W 2006 r. Biennale odbyło się po raz szósty. Do udziału w tej międzynarodowej wystawie zostali zaproszeni artyści z wielu krajów, którzy posiłkując się różnymi mediami, dotykają problematyki społecznych, kulturowych i politycznych mechanizmów kształtujących najbliższe otoczenie człowieka. W ramach ubiegłorocznej edycji pokazano wielkoformatowe fotografie samotnych ludzi w przestrzeniach zdominowanych przez osobliwe przedmioty, rozmaite instalacje, rzeźby, obiekty, malarstwo, grafikę *etc.* Wystawa cieszyła się ogromnym powodzeniem.

Myszę, że w tym znakomitym towarzystwie mógłby się znaleźć plakat, który w świecie postrzegany jest jako „polska specjalność”.

Dlaczego plakat?

Plakat zaliczany jest do tzw. grafiki użytkowej. Twórca tego pojęcia, Amerykanin William Addison Dwiggins, w 1922 r. napisał: „Podczas powstawania projektu już na wstępie należy zapomnieć o sztuce i podążyć za instynktem. W grafice najważniejsze jest bowiem stworzenie czytelnego przekazu informacji i dbałość o to, by nic nie umknęło uwagi odbiorcy”.

Według jednego z najznakomitszych znawców plakatu Alaina Weila, plakat „artystyczny jest sztuką z przesłaniem i bez wątpienia najbardziej rozpowszechnioną formą sztuki we wszystkich zakątkach Ziemi”.

W ciągu swojej historii pełnił on różne funkcje od reklamowych do propagandowych. Plakatem zafascynowani byli tak wielcy artyści, jak Jules Cheret czy Henri de Toulouse-Lautrec.

Specyficzną cechą plakatu była i jest aktualność. Artyści zajmujący się jego projektowaniem, szybko reagują i komentują obecną sytuację. Nawet kiedy podlegał ścisłej cenzurze, projektanci starali się przemycić coś więcej.

Jego podstawowe funkcje najkrócej można ująć tak: tłumaczy, zdoła, identyfikuje, wywiera wpływ na otaczający świat.

„Salonem plakatu jest ulica”, powiedział przed laty wielki twórca plakatu prof. Henryk Tomaszewski. Ulica, a więc nieodłączny element miasta, osiedla, domu, mieszkania. A skoro już o mieszkaniu mowa, to natychmiast nasuwa się skojarzenie z habitatem.

Habitat dla ludzkości adresowany jest przede wszystkim do ludzi niezamożnych. Podobnie jest z plakatem. Jest to rodzaj sztuki, który nie wymaga dużych nakładów, a może być znakomitym i uniwersalnym nośnikiem idei, informacji, koncepcji estetycznych.

Podczas swojej stosunkowo krótkiej historii plakat zdołał wypracować swój autonomiczny styl wypowiedzi i mimo swych naturalnych ograniczeń może być (jak każda inna dyscyplina sztuki) równie wrażliwym, elastycznym i pogłębionym instrumentem, wyrażającym stosunek twórcy do otaczającej go rzeczywistości.

Plakat przestał już być tylko suchym przekaznikiem tematu, stał się – przez zawarte w nim refleksje autora – jego interpretatorem i komentatorem.

Ze wszystkich dziedzin sztuki właśnie plakat wydaje się najodpowiedniejszym medium, właśnie z racji swojej powszechności i, co najważniejsze, dostępności.

Kiedy się prześledzi liczbę konkursów, przeglądów i wystaw plakatu organizowanych na całym świecie, to bez wątpienia można mówić o wielkim odrodzeniu się tego medium.

Przyczyn tego zjawiska z pewnością należy upatrywać także w szeroko pojętym rozwoju elektronicznych form realizacji. W ostatnim czasie znacząco zwiększył się wybór oprogramowania graficznego umożliwiającego szybsze projektowanie.

Plakat społeczno-polityczny

Zgodnie z klasycznym podziałem, którego głównym kryterium jest tematyka, wyróżnia się plakat teatralny, filmowy, muzyczny, wystawienniczy, reklamowy, cyrkowy, turystyczno-sportowy i społeczno-polityczny. Ten ostatni rodzaj miał jak do tej pory nie najlepsze konotacje, gdyż kojarzony był z plakatem propagandowym, który służył jedynie słusznym ideom. Ale jego rola gwałtownie się zmieniła, ponieważ dzisiaj stał się głosem sumienia i protestu przeciwko niepokojącym społeczeństwu zjawiskom. Najlepszym tego dowodem jest odradzanie się i powstawanie konkursów wyłącznie o tematyce społeczno-politycznej. Do najbardziej znanych należy konkurs plakatu społeczno-politycznego w Mons (Belgia) oraz w San Francisco (USA).



Fotografia 4. Ekologia czy rozwój? Na tak sformułowane pytanie jest tylko jedna sensowna odpowiedź: Ekologia i rozwój, ale kontrolowany.

W Polsce zostało w ubiegłym roku powołane nowe Międzynarodowe Biennale Plakatu Społeczno-Politycznego w Oświęcimiu.



Fotografia 5. Plakat może wyrażać stosunek autora do programów wyborczych partii walczących w wyborach o władzę.

Współczesny warsztat projektanta

Pierwsze plakaty to były przede wszystkim litografie. Technika, którą w 1798 r. wynalazł Alois Senefelder w Monachium. W nieco ulepszonej formie technikę tę z powodzeniem wykorzystywali wielcy francuscy artyści plakatu.

Obecnie warsztat grafików projektantów plakatów został zdominowany przez media elektroniczne. Bardzo popularny i stosunkowo tani druk cyfrowy spowodował prawdziwy rozkwit sztuki plakatu.

„Klikam, więc jestem” – takie motto umieściło na swoim bilbordzie reklamowym renomowane studio graficzne z Nowego Jorku.

I trudno się dziwić, elektroniczna rewolucja, jaka się dokonała w ciągu kilku ostatnich lat, wyposażyła bowiem projektantów w potężne narzędzie, którym jest komputer wraz z oprogramowaniem. Pozwala on na realizację prawie wszystkich czynności związanych z designem. Począwszy od gromadzenia, edycji, cyfrowego przetwarzania, tworzenia krojów czcionek, a skończywszy na łączeniu obrazu z tekstem. Nowoczesne stacje graficzne umożliwiają wykreowanie niemal wszystkiego, sugerując optymalne rozwiązania, z możliwością natychmiastowego podglądu. Do najbardziej znanych i najchętniej używanych przez projektantów programów należą: Corel Draw do grafiki wektorowej i Adobe Photoshop do grafiki rastrowej. Na rynku jest oczywiście dużo więcej programów, a twórcy oprogramowania prześcigają się, tworząc coraz bardziej wyrafinowane narzędzia i aplikacje.

Na szczęście nawet najlepsze oprogramowanie nie ukryje błędów projektanta, ponieważ zasady oraz pojęcia się nie zmieniły i nadal można odróżnić dobry projekt od złego.



Fotografia 6. Warunkiem harmonijnego rozwoju każdego państwa jest niepodległość i partnerstwo. Polacy z racji swoich doświadczeń doskonale o tym wiedzą.

Podsumowanie

Sztuka utrwałała i nadal utrwała istotę ludzkiej egzystencji. Artysty są wprawdzie bezbronni wobec zła, ale dzięki swoim akcjom propagują ideę solidarności i tolerancji. Łączą społeczne tęsknoty i estetyczne wymogi, wykorzystując do tego celu różne media, w tym plakat.

Mimo że plakat szturmem zdobył największe galerie sztuki na świecie, to jego pierwotnym i naturalnym miejscem ekspozycji jest ulica. Takie umiejscowienie plakatu daje gwarancję dotarcia do dużej grupy odbiorców. To jest ten rodzaj sztuki, który, mówiąc językiem informatycznym, jest najbardziej kompatybilny z ideami zawartymi w habitacie. Jest też obok fotografii najbardziej demokratyczną, choć w pełni wartościową dziedziną sztuki, a przez to dostępną niemal dla każdego. Warto zatem organizować konkursy i wystawy promujące ideę habitatu.

Nowoczesne komputery wraz z oprogramowaniem dostarczyły projektantom nowego narzędzia, co niewątpliwie wzbogaciło, stosowane dotychczas środki wyrazu. Nie należy jednak zapominać, że to tylko narzędzie, reszta jest sprawą wyobraźni, talentu i wrażliwości twórcy.

Bibliografia

- Barnicout J., *Kunst und Plakat. Eine Geschichte des Posters*, Köln 1972.
- Dydo K., *Mistrzowie polskiej sztuki plakatu*, Bielsko-Biała 1995.
- Newark Q., *Design i grafika dzisiaj*, Warszawa 2006.
- Schubert Z., *Plakat Polski 1970–1978 KAW*, Warszawa 1979.
- Tyczkowski K., *Lettera Magica*, Łódź 2005.
- Weil A., *The Poster. A Worldwide Survey and History*, Boston 1985.

Loft – przestrzeń do zamieszkania

Tematem niniejszego artykułu jest stosunkowo nowy i bardzo popularny, ostatnio również w Polsce, trend na adaptację postindustrialnych obiektów i budowa tzw. loftów.

Trend ten zapoczątkowany został w drugiej połowie XX w. w Stanach Zjednoczonych przez zubożałych artystów z Nowego Jorku, którzy zaczęli szukać miejsc mogących połączyć w sobie trzy funkcje – domu, pracowni i sali wystawowej. Idealnymi obiektami spełniającymi tego typu zapotrzebowania okazały się nieczynne, opuszczone XIX-wieczne hale fabryczne i magazyny, którym groziło zniszczenie spowodowane zmianami, jakie zaszły w gospodarce w wyniku powojennej recesji, postępu technologii i wyprowadzaniu przemysłu poza granice miast. Zabudowania pofabryczne początkowo zasiedlane były „na dziko”, gdyż oficjalnie znajdowały się w strefie ekonomicznej, co uniemożliwiało ich legalne zasiedlanie. Dopiero z czasem przeznaczenie tych miejsc zostało zmienione, dając możliwość zorganizowanej rewitalizacji terenów industrialnych. W ten sposób odrodziły się zapomniane hale fabryczne, magazyny, porty w starych dzielnicach wielu amerykańskich, a z czasem i europejskich miast. Przykładem może być SoHo w Nowym Jorku, londyńskie doki czy Kreuzberg w Berlinie. Pierwszymi mieszkańcami loftów byli artyści i studenci, którzy dali początek nowemu stylowi życia, swego rodzaju filozofii. W otwartych, du-

zych pomieszczeniach pofabrycznych hal, często bez udogodnień, mogli doświadczać i robić rzeczy, na które nie pozwalała przestrzeń zwykłego mieszkania.



Fotografia 1. Początki adaptacji wnętrz pofabrycznych na mieszkania (Berlin)

Źródło: Lola Gomez, *Lofts living, working and trading in a loft*, trans. M. Clarke i in., Könnemann 2006.

Lofty były symbolem wolności, swobody twórczej, przestrzeni. Mieszkanie w lofcie było improwizacją, przygodą, sposobem na życie, w którym sztuka stała się integralną częścią codzienności. Lokalizacja w dzielnicach bliskich centrum miast z jednej strony dawała możliwość aktywnego uczestnictwa w życiu miejskim, a z drugiej strony zapewniała dystans. Z czasem zainteresowanie loftami zyskało ogromną popularność i stało się oznaką snobizmu, dziś postindustrialne mieszkania to zarówno miejsce życia artystów, jak i ekskluzywne, o nowoczesnej stylistyce, najdroższe apartamenty.

Słowo loft pochodzi z języka islandzkiego i oznacza „powietrze”, „przestrzeń”, „piętro”¹ – tłumaczenie to oddaje całą ideę loftów, czyli przestronnych, niebanalnych mieszkań, których charakterystycz-

¹ *Lofty – mieszkanie i styl życia*, www.streetlife.pl.



Fotografia 2. Wnętrza współczesnych loftów,

Źródło: Lola Gomez, *Lofts living, working and trading in a loft*, op. cit.

nymi elementami są zachowane fragmenty konstrukcji drewnianej lub metalowej, surowe ceglane ściany, duże, nietypowe przeszkle-
nia czy widoczne instalacje.

Charakterystyczną cechą loftów jest przestrzeń uzyskana dzięki powierzchni (często powyżej 200 m²) i wysokości (3,5–4,5 m) oraz konstrukcji budynku opartej na słupach, co pozwala na dowolną aranżację wnętrza.

Oxfordzki słownik języka angielskiego definiuje *loft* jako dużą, zazwyczaj otwartą przestrzeń w budynku przemysłowym czy magazynie; wyraz oznacza też strych, poddasze, gołębnik². Obecnie słowo *loft* jest przypisywane do każdej dużej zrewitalizowanej przestrzeni, której oryginalna struktura została zaadaptowana na potrzeby mieszkaniowe.

Lofty to jeden z najbardziej znanych stylów we współczesnej architekturze, największą popularność zyskały w USA, Niemczech, Francji, Anglii.

W Polsce moda na lofty dopiero się zaczyna, pierwsze tego typu mieszkania powstały w Łodzi i na Śląsku. Najbardziej znany to Bolko Loft zaprojektowany przez Przemysława Łukasika – architekta, który jako pierwszy w Polsce zamieszkał w lofcie. W 2002 r. kupił on i zaadaptował na warunki mieszkalne budynek w starej lampiarni na terenie dawnych Zakładów Górniczo-Hutniczych „Orzeł Biały” w Bytomiu³. Budynek ten wznosi się osiem metrów nad ziemią, spoczywa na potężnych żelbetowych słupach i jest wyjątkowo ciekawym i oryginalnym przykładem adaptacji obiektu przemysłowego na mieszkanie. Trafiał do grona 20 budynków uznanych za ikony polskiej architektury po 1989 r.

² Lola Gomez, *Lofts living, working and trading in a loft*, op. cit., s. 13.

³ *Bolko Loft*, www.lofts.pl.



Fotografia 3–4. Bolko Loft, fot. Juliusz Sokółowski



Fotografia 5–6. Wnętrze Bolko Loftu, fot. medusagroup & redesigned

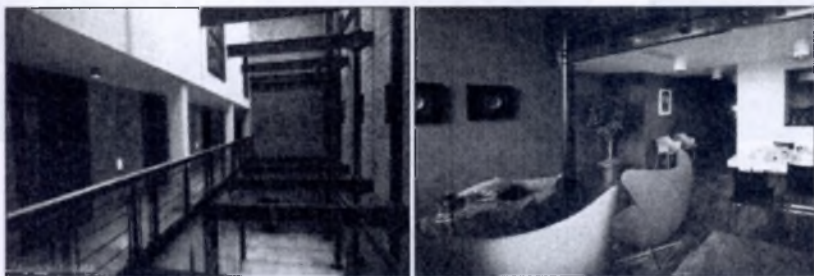
Jego wnętrze mimo adaptacji zachowało swój charakter. Architekt nie zakrył stalowych elementów konstrukcji ani surowego, betonowego sufitu i biegnących po ścianach instalacji, do industrialnej stylistyki nawiązuje również betonowa podłoga. W łoczcie znalazło się także miejsce dla przemysłowych lamp, drzwi, szafek robotniczych i pełniących funkcję dekoracji tabliczek z instrukcjami BHP⁴.

⁴ Loft nie do luzu, www.wiadomosci.o2.pl.

Największym przedsięwzięciem związanym z przebudową fabrycznych budynków na mieszkania jest inwestycja firmy Opal Property Developments w Łodzi, której celem jest rewitalizacja zabytkowej XIX-wiecznej fabryki Karola Scheiblera w historycznej dzielnicy Księży Młyn.



Fotografia 6–7. Fabryka Karola Scheiblera w Łodzi, stan obecny i wizualizacja, fot. materiały inwestora



Fotografia 8–9. Wnętrze Fabryki po adaptacji, fot. Radostaw Józwiak / A

Projekt ten zakłada przywrócenie budynkom pofabrycznym dawnej świetności. Powstanie wyjątkowych, nowoczesnych apartamentów o wysokim standardzie, w których zostaną zachowane XIX-wieczne elementy konstrukcji i wykorzystane zostaną najnowsze technologie i rozwiązania architektoniczne. Zabytkowa fasada fabryki będzie kontrastować z jasnym i przestrzennym wnętrzem zbudowanym z cegły, stali i szkła⁵.

⁵ Sezon na Lofty, www.uscheiblera.pl.

Ciekawostką potwierdzającą ogromną popularność oraz zapotrzebowanie w Polsce na tego typu mieszkania jest fakt, że choć inwestycja zostanie zakończona dopiero w 2008 r., pierwsze mieszkania zostały sprzedane na pniu (400 z nich w ciągu 3 dni!).

Ciekawym projektem zarówno ze względu na lokalizację, jak i koncepcję architektoniczną jest opracowanie adaptacji młyna z pocz. XX w. na Zabłociu w Krakowie na apartamenty przez spółkę Ziarno we współpracy z pracownią architektoniczną Artech z Krakowa.



Fotografia 10–11. Młyn na

Zabłociu (z lewej), fot. Aleksander Trafas i Paweł Kubisztal, wizualizacja adaptacji

Ideą projektu jest maksymalne zachowanie podziału na części technologiczne budynku i budowa około 30 apartamentów o powierzchni od 80 do 250 m², o wysokim standardzie wykończenia z wykorzystaniem i zachowaniem starych filarów, słupów, sklepień. Koncepcja zakłada powstanie mieszkań, których nazwy pokrywają się z pierwotnym przeznaczeniem pomieszczeń młyna, m.in. w hali rur spadowych, wialniach zbożowych, silosach mącznych, pakowni. W niektórych z nich pozostawione zostaną stare urządzenia, które mają jeszcze bardziej podkreślić charakter miejsca⁶. Bogactwo konstrukcji i wyposażenia technicznego nada każdemu z wewnątrz odmienny i niepowtarzalny klimat wynikający z wcześniejszej funkcji danego pomieszczenia, np. magazyn mączny z drewnianymi słupa-

⁶ *Lofty w dawnym młynie na krakowskim Zabłociu*, www.gazeta.dom.pl.

mi podtrzymującymi strop, ukształtowanymi na wzór klasycznych kolumn ze zwieńczeniem w postaci drewnianych głowic, stanie się apartamentem o przestrzennym wnętrzu z symbolicznym podziałem funkcjonalnym z zachowanym w połowie pomieszczenia dawnym stropem, który daje niepowtarzalny rzeźbiarski element dekoracyjny wnętrza; wialnia zbożowa o jasnych betonowych ścianach, słupach i podciągach, zaadaptowana w sposób nieburzący dawnej lekkości i przestrzennej kompozycji, stanie się jasnym, prześwietlonym słońcem, przestronnym wnętrzem⁷.



*Fotografia 12.
Magazyn mączny,
fot. Aleksander Trafas
i Paweł Kubisztal*



*Fotografia 13.
Mieszkanie
w magazynie
mącznym,
fot. Artech*

⁷ *Lofty w starym młynie*, www.gazeta.dom.pl.

Niekonwencjonalnym sposobem na własną przestrzeń do życia jest adaptacja opuszczonych obiektów przemysłowych (hal produkcyjnych, fabryk, magazynów itp.) na lofy. Mają one niepowtarzalny klimat i dają nieograniczone możliwości i swobodę kreowania przestrzeni.

Interesującym projektem habitatu jest tegoroczny dyplom studentki Wydziału Architektury Wnętrz krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, pani Magdaleny Ślusarczyk. Projekt zakłada rewitalizację fragmentu obszaru, który wchodzi w skład ogromnej, kompleksowej zabudowy byłego Zakładu Górniczo-Hutniczego „Sabinów” w Częstochowie i powstanie obiektu mieszkalnego ze strefą użyteczności publicznej i kilkunastoma mieszkaniami.



Fotografia 14–17. Projekt dyplomowy *Habitat*, fot. Magdalena Ślusarczyk

Inspiracją do ich tworzenia są cztery żywioły: ziemia, woda, ogień i powietrze, dające wiele możliwości wykorzystania ich symboliki i wrażeń estetycznych do tworzenia przestrzeni życiowych człowieka. Projekt habitatu zakłada realizację idei kohabitacji – współzamieszkiwania, poprzez stworzenie wzajemnie przenikających się przestrzeni⁸.

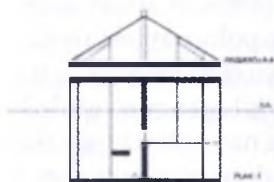
Loft to z jednej strony industrialna przestrzeń, a z drugiej mieszkanie, historia i współczesność. Definicja loftu ma dwojakie znaczenie, jedni uważają za lofy tylko zaadaptowane postindustrialne obiekty, będące najczęściej miejscem życia artystów, inni pomieszczenia odpowiadające jedynie charakterystyce loftu, które przybierają formę ekskluzywnych apartamentów o nowoczesnej stylistyce lub są nowo powstałym obiektem nawiązującym do stylistyki loftów. Pierwotne znaczenie nawiązuje do pewnego stylu życia, naznaczonego artystycznie, określającego loft jako drugie życie fabryk, magazynów, młynów, pomieszczeń pierwotnie służących zu-

⁸ Ślusarczyk, *Habitat*, Akademia Sztuk Pięknych, Kraków 2007 [praca magisterska].

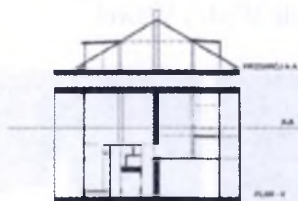
pełnie innemu celowi, podczas gdy to drugie określa tylko pewien typ przestrzeni⁹.

Nawiązując do tej teorii, można moim zdaniem, wykorzystując przestrzeń poddaszy, urządzić mieszkania przypominające klimatem lofty. Od dawna fascynują mnie przestrzenie niezamieszkałych „strychów”, które dają niezwykle wręcz możliwości aranżacji, mają w sobie specyficzny, niepowtarzalny klimat. Chciałam zaprezentować jedną z moich realizacji, która jest adaptacją poddasza w kamienicy przy ul. Krasickiego w Krakowie na mieszkanie o stylistyce loftu.

Dotychczas poddasze było nieużywane. Podczas adaptacji konstrukcja dachu od strony podwórza została podniesiona i dobudowane zostały balkony – dało to możliwość zastosowania dużych płaszczyzn przeszkleń (od podłogi do sufitu) na całej długości ściany. Od strony ulicy zaprojektowane zostały lukarny i dodatkowo w dachu zamontowane zostały okna połaciowe w celu doświetlenia pomieszczeń.



Fotografia 18–21. Stan przed adaptacją, fot. Emilia Malec-Zięba



Fotografia 22–25. Stan w trakcie adaptacji, fot. Emilia Malec-Zięba

Projektowane poddasze składa się z holu wejściowego, który prowadzi do pokoju dziennego z antresolą oraz aneksem kuchennym i tarasem, pokoju do pracy, sypialni, łazienki i pomieszczenia gospodarczego.

⁹ *Lofty – mieszkanie i styl życia*, www.streetlife.pl.

Wnętrze to posiada niepowtarzalny klimat typowy dla przestrzeni poddaszy. Urządzone jest w nowoczesnej stylistyce z zachowaniem i wprowadzeniem elementów charakterystycznych dla loftów.



Fotografia 26–29. Poddasze – wnętrze o stylistyce loftu, fot. Michał Mąsior

90

Wyeksponowane zostały zarówno drewniane elementy konstrukcyjne, jak i fragment ceglanej ściany, na podłogę położony jest parkiet z przemysłowej klepki, a w łazience płytki dające efekt betonowej posadzki i ścian. Zachowana została pełna wysokość tego wnętrza (około 5 m w kalenicy), co dało efekt przestronności, a nad połową mieszkania powstała antresola, różnicując wysokość i dając możliwość spojrzenia z innej perspektywy. Ściana w pokoju dziennym połączonym z kuchnią została prawie w całości przeszklona, przez co wnętrze zyskało przestrzeń oraz niezwykle widok na zakole Wisły i Wawel.



Fotografia 30–32. Poddasze – wnętrze o stylistyce loftu, fot. Michał Mąsior

Loft jako przestrzeń do zamieszkania nie nadaje się dla każdego, to przestrzeń dla tych, którzy nie myślą schematycznie, nie godzą się na typowe rozwiązania architektoniczne, a szukają unikalnego klimatu, ekstrawagancji. W loftach nie ma jednoznacznie ustalonej przestrzeni, przewidywalności, sztampy, bo lofty to mieszkania niekonwencjonalne, przestronne, otwarte, jasne, z ciekawie zaprojektowanym wnętrzem wykorzystującym naturalne walory starej fabryki lub przynajmniej nawiązujące do industrialnego klimatu, a przede wszystkim są to mieszkania z duszą.

Bibliografia

- Lofty – mieszkanie i styl życia*, www.streetlife.pl.
Lola Gomez, *Lofts living, working and trading in a loft*, Könemann 2006.
Bolko Loft, www.lofts.pl.
Loft nie do loftu, www.wiadomosci.o2.pl.
Sezon na lofty, www.uscheiblera.pl.
Lofty w dawnym młynie na krakowskim Zabłociu, www.gazeta.dom.pl.
Lofty w starym młynie, www.gazeta.dom.pl.
M. Ślusarczyk, *Habitat*, Akademia Sztuk Pięknych, Kraków 2007 [praca magisterska].

Monika Tarnowska-Reszczyńska

Habitat cystersów Uwagi o funkcjach wystroju malarskiego w kapitularku opactwa cystersów w Mogile

Habitat jest pojęciem określającym zespół warunków środowiskowych otaczających wszelkie organizmy żyjące na Ziemi. Składają się na niego zarówno elementy geograficzne i biologiczne środowiska, jak też efekty nieustającej pracy żyjących istot, tworzących coraz doskonalsze i korzystniejsze dla siebie warunki bytu.

Tylko człowiek jest w stanie w pełni świadomie podporządkować sobie otaczającą rzeczywistość dla własnych potrzeb. Oprócz habitatu materialnego, koniecznego do przeżycia, człowiek tworzył również habitat duchowy. Obejmował on świat wyobrażeń, przekonań i określonych zachowań o znaczeniu wykraczającym poza potrzeby materialnej egzystencji. Bardzo ważną jego część tworzyły zawsze wierzenia religijne. Habitat duchowy nadawał wyższy sens wszelkim działaniom i był źródłem motywacji dalszego rozwoju. Pozwalał na odpowiednią interpretację rzeczywistości i na określenie własnego miejsca w porządku wszechświata.

W każdym okresie wśród ludzi pojawiali się zwolennicy nieograniczonego podboju natury oraz osoby pragnące powrotu do życia nieskażonego przemianami cywilizacyjnymi. Jest interesujące, że w naszym kręgu kulturowym, o ile w ich habitacie duchowym

religia odgrywała istotną rolę, zarówno jedni, jak i drudzy powoływali się na idee życia zgodnego z planem boskim. Pierwsi twierdzili, iż człowiek, będąc stworzonym na wzór i podobieństwo Boga, został obdarzony prawem czynienia mu sobie natury podległą, drudzy dążyli do osiągnięcia duchowej, a nie materialnej doskonałości i opierając się doczesnym pokusom, pragnęli żyć ascetycznie, w modlitwie, samotnie lub w niewielkich grupach. Z nich wywodzili się pierwsi mnisi.

Oparta na pierwiastkach duchowych potrzeba modelowania habitatu materialnego ograniczała się u nich wpięrcw do pojedynczego eremu, a w dalszej kolejności cenobium – wspólnego budynku mieszkalnego mnichów, oddzielonego od świata zewnętrznego murami¹.

Powstanie wspólnoty mnichów wywołało z kolei konieczność stworzenia zasad wspólnego ascetycznego życia dla grupy izolujących się od otoczenia osób. Jedna z najstarszych reguł zakonnych, opracowana w początkach średniowiecza przez św. Benedykta z Nursji², stała się podstawą charyzmatu wielu zakonów, poczynając od benedyktynów³. Należy do nich zakon cystersów, szczególnie wspólnota religijna, która powstała w XII w. Stawiała sobie za cel odnowę życia monastycznego i przez długi czas silnie wpływała na duchowość, stosunki społeczne, gospodarkę oraz całą zachodnioeuropejską kulturę. Habitat klasztoru cystersów w ujęciu łączącym oba aspekty będzie odtąd przedmiotem dalszej analizy. Warto na wstępie zauważyć, że w życiu wspólnot religijnych obserwuje-

¹ K. Morajko, *Charyzmat zakonu cystersów*, Kraków 2006, s. 117.

² A. Louf, *Cysterska droga*, Skoczów 2000, t. 1, s. 28.

³ Święty Benedykt po porzuceniu w początkach V w. świeckiego trybu życia wiódł samotny żywot eremity w okolicach Subiaco w środkowych Włoszech. Po pewnym czasie powstała niewielka wspólnota jego uczniów i naśladowców oddzielnie mieszkających na okolicznych wzgórzach. Po założeniu nowej wspólnoty na Monte Cassino św. Benedykt wyznaczył jej członkom cel polegający na skoncentrowaniu się na osobie Chrystusa oraz opracował przepisy regulujące życie w klasztorze wiążące się z modlitwą i nabożeństwami oraz z pracą fizyczną, a potem także umysłową. Święty Benedykt opierał się przy tym na własnym doświadczeniu oraz na regule, zwanej „Regułą Mistrza”, powstałej w środowisku mnichów północnych Włoch lub południowej Galii, wynikającej z doświadczeń wcześniejszych wspólnot. Zmodyfikował dotychczasowe zasady na użytek większej grupy osób wiodących monastyczne życie i akceptujących obecność współbraci. Ustalił codzienne nabożeństwa i modlitwy oraz zakres czasu przeznaczony na pracę. Na czele wspólnoty stał ojciec opat, opiekun i zastępca Chrystusa na ziemi, wybierany dożywotnio. Zakonnicy ślubowali *stabilitas loci*, czyli pozostawanie w tym samym klasztorze przez całe życie. Śluby wieczyste poprzedzał nowicjat, czyli okres próby życia w odosobnieniu. Zob. K. Morajko, *Charyzmat...*, s. 111–113.

my zjawisko stopniowego odchodzenia od idealistycznych założeń twórców reguły utrwalonych w pierwotnym habitacie. Polega ono najczęściej na ograniczaniu udziału w nim wyrzeczeń, ascezy oraz surowych obowiązków na rzecz zaspokajania rosnących potrzeb materialnych, praktycznej wygody oraz korzystania z zalet doczesności. Jednocześnie rodzi się bunt idealistów, potrzeba odnowy i powrotu do źródeł doktryny. Reforma jest z początku mocna i dynamiczna, tworzy nowe formy instytucjonalne cieszące się szerokim uznaniem, aż z upływem czasu sama staje się podatna na pokusy doczesności i krok za krokiem odstępuje od własnych pierwowzorów. Procesom tym nie oparli się kolejno ani benedyktyni, ani cystersi⁴.

Cysterskim prekursorem wystąpienia przeciwko relatywizowaniu dawnych zasad był święty Robert, który w 1098 r. porzucił bogaty benedyktyński klasztor w Molesmes i pragnąc wieść idealne ascetyczne życie zgodne z regułą opracowaną przez św. Benedykta, osiadł wraz z grupą 21 zakonników w bagnistych i odludnych terenach Burgundii w Citeaux (łac. Cistercium)⁵.

Z pewnością nie przewidywał, iż w ciągu zaledwie stu lat jego wspólnota powstała jako wyraz buntu przeciwko dostatniemu życiu w klasztorach opływających we wszelkie dobra materialne, utożsamiana będzie nie tylko z duchowością, ale też zaradnością ekonomiczną i ambicjami ewangelizacyjnej aktywności poza klasztorami, wśród świeckich.

Początkowo nowa siedziba w Citeaux traktowana była jako opactwo „zreformowanych benedyktynów” akcentujących swoją suwerenność od wspólnoty z Molesme programowym ubóstwem i odmiennym strojem. Z inicjatywy kolejnego opata św. Alberyka mnisi zmienili kolor habitów z czarnego na biały, z czarnym szkaplerzem i pasem⁶. Głoszących ideę ascetycznej prostoty cystersów nie ominęło przy tym posądzenie o grzech pychy. Piotr Czcigodny, opat ze słynnego benedyktyńskiego klasztoru w Cluny, w liście do opa-

⁴ Od cystersów wywodzi się zakon trapistów o najsurowszej w katolicyzmie regule.

⁵ Nazwa miejscowości, a później zakonu wywodzi się prawdopodobnie od łacińskiego określenia topograficznego *cis tertium lapidem* (czyli „przy trzecim kamieniu milowym” rzymskiej drogi prowadzącej z Chalons do Langres). Zob. K. Morajko, *Charyzmat...*, s. 120.

⁶ *Ibidem*, s. 124.

ta z Clairvaux sugerował, iż biel habitów cysterskich, kolor chwały i zmartwychwstania, jest nadużyciem, gdyż to czern świadczy o pokorze⁷.

Cystersi przejęli jako programowe hasło benedyktyńskie *ora et labora*. Było ono rozumiane jako kontynuacja boskiego zamysłu udoskonalania świata w modlitewnym skupieniu. Ciężka praca, bez odpoczynku, na który miał przyjść czas w życiu wiecznym, zdobywanie pożywienia i środków na utrzymanie klasztoru, wzorowane na życiu apostołów, stanowiły jednocześnie pokutę za grzech pierworodny. Nieustające zajęcia były obroną przed pokusami atakującymi umysł beczynnym spędzającego czas.

W 1112 r. do klasztoru przybył ze znaczną grupą krewnych i przyjaciół św. Bernard⁸, wybitna osobowość, niezwykle utalentowany organizator, a także filozof, teolog (uznany później za doktora Kościoła) i w pewnym sensie polityk. Wzmocniona wspólnota z Cîteaux rozpoczęła nowy okres istnienia. Za życia św. Bernarda, zwanego drugim ojcem założycielem i twórcą zmodyfikowanej reguły monastycznej, która kładła duży nacisk na kontemplację, nastąpił ogromny wzrost popularności zakonu.

W krótkim czasie powstało wiele nowych klasztorów – filii opactwa macierzystego⁹.

Wszystkie były precyzyjnie zorganizowane, nawet pod względem aranżacji otoczenia i zapewniały wspólnotom cysterskim jednaki habitat, niezależnie od miejsca osiedlenia¹⁰.

⁷ Spór wiązał się z niechęcią do secesjonistów i konkurencją, a obok aspektów doktrynalnych miał też ekonomiczne. Pewne barwy w malarstwie tablicowym, ściennym, iluminatorstwie i farbiarstwie zyskiwały znaczenie boskich lub królewskich, gdy sposób ich otrzymywania był kosztowny lub wymagał specjalnych zabiegów. Mogły to być koszty uzyskiwania pigmentów z rzadkich minerałów, ekstraktów z roślin lub zwierząt. W średniowieczu otrzymywanie białej tkaniny wełnianej, z której szyte były habit, wymagało skomplikowanych czynności bielienia rosą w słoneczne dni lub gotowania i moczenia z dodatkiem różnych minerałów. Nawet te długotrwałe procesy nie dawały czystej i trwałej bieli. Podobne problemy z kolorem dotyczyły habitów benedyktyńskich. Spór dotyczył stroju oficjalnego. W praktyce mnisi, zarówno biali, jak i czarni, ubierali się w prawdziwe kolory pokory – naturalne odcienie wełny owczej. Aby uciąć posądzenia o wywyższanie się nad prostych konwersów – braci zakonnych bez święceń, zakonnicy cysterscy głosili, iż to Matka Boska, ukazawszy się we śnie opatowi Alberykowi, dała mu biały habit. Zob. M. Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, Warszawa 2006, s. 170–172.

⁸ A. Dué, J.M Laboa, *Dzieje 2000 lat Chrześcijaństwa*, Częstochowa 2000, s. 146.

⁹ W sumie w krótkim czasie powstało ich 168, a wśród nich klasztor w Clairvaux, w którym Bernard został opatem.

¹⁰ K. Morajko, *Charyzmat...*, s. 313–317.

Poszczególne ośrodki zakonne kierowane przez zbierającą się corocznie kapitułą generalną zakonu¹¹ składającą się z przełożonych opactw dostawały jednolite wytyczne nie tylko dotyczące interpretacji reguły i sposobu funkcjonowania, ale także co do wzorów budowy, rozbudowy i wyposażenia klasztoru. Były one zgodne, przynajmniej na początku, z wizją artystyczną św. Bernarda, który opracował model klasztoru o wysublimowanej i przepięknej mistycznymi treściami architekturze, gdzie z dala od pokus doczesnego życia realizowane były cele wspólnoty¹².

Klasztory powstające z dala od miast budowane były na planie czworoboku, w którego skład wchodził kościół na planie krzyża łacińskiego, rozumiany jako oratorium – miejsce modlitwy, oraz klasztor – zespół wspólnie użytkowanych pomieszczeń.

Święty Bernard wykazywał niesłychaną podatność na pokusy sztuk plastycznych, co ujawnia się w listach pisanych przez niego do zaprzyjaźnionego opata benedyktyńskiego Wilhelma z Saint Thierry¹³. Zapewne rozpraszany w modlitwie przez światło, kolor i natłok detali wypełniających benedyktyńskie świątynie zaczął głosić surowe zasady dotyczące organizacji tej sfery cysterskiego habitatu. Charyzmatyczny, obdarzony talentem krasomówczym, przekonany o najdoskonalszej formie życia chrześcijańskiego prowadzonej przez jego wspólnotę, atakował przepych wystroju benedyktyńskich kościołów jako przeszkadzający w osiągnięciu skupienia. Przeciwwstawiał mu funkcjonalne, ascetyczne wnętrza, pozbawione malarskiego i rzeźbiarskiego wystroju z jedynym dopuszczonym figuratywnym przedstawieniem – wizerunkiem Chrystusa na krzyżu. Od skromnych wnętrz nie odbiegało postaciami wyposażenie – szaty i paramenty liturgiczne.

Artyści tworzący w środowisku cysterskim pokusę bogatego dekorowania świątyń ograniczyć musieli do ornamentów geometrycznych i roślinnych nierozpraszających skoncentrowanych na modlitwie mnichów.

Należy jednak powiedzieć, że zasady te dotyczą pomieszczeń niedostępnych dla osób świeckich. W kościołach, gdzie prowadzi-

¹¹ *Cystersi ku odnowie. Polska Kongregacja Cystersów*, Kraków 1998, s. 41–42.

¹² A. Dué, *Dzieje 2000 lat...*, s. 146.

¹³ Por. J.A. Spież, *Cystersi a dominikanie w XIII wieku, czyli o współpracy i rywalizacji między zakonami*, [w:] *Cystersi w społeczeństwie Europy Środkowej*, red. A.M. Wyrwa, J. Dobosz, Poznań 2000, s. 754–755.

no działalność duszpasterską, sztuki plastyczne miały ilustrować i propagować zasady wiary.

Po śmierci św. Bernarda, pomimo napomnień kapituły generalnej, poszczególne klasztory zaczęły odchodzić od założycielskiej idei eremicko-cenobickiego życia¹⁴. Wpłynął na to nacisk lokalnych społeczności, fundatorów świeckich i duchownych, a przede wszystkim nagromadzenie majątku i podatność mnichów na atrakcje towarzyszące życiu świeckiemu.

Wkrótce pojawiły się w stosunku do cystersów zarzuty o odsunięciu na dalszy plan idei monastycznego życia w modlitwie na korzyść prac fizycznych kształtujących dostatni habitat, gdzie każdy zakonnik, zgodnie ze swymi umiejętnościami, dawał wkład w utrzymanie i wzbogacanie klasztoru.

Aby nie zaburzyć równowagi między modlitwą a pracą wyznaczoną w Świętej Regule, cystersi byli zmuszeni do zmodyfikowania pierwotnych założeń.

Dotychczasowe główne zajęcia: rolnictwo i hodowla, gwarantowały spokojny byt wspólnoty. Wyprodukowane nadwyżki przeznaczone były na zakup produktów nieosiągalnych własnym przemysłem. Gdy jednak materialny habitat mnichów uległ wzbogaceniu, utrzymanie jego warunków na odpowiednim poziomie wymagało zatrudnienia osób mogących poświęcić się wyłącznie pracy, odciążając zakonników. Do klasztorów przyjmowano więc braci-laików, zwanych konwersami¹⁵. Ci nie składali ślubów, mieszkali w klasztorze, a zarządzając gospodarką, w skład której oprócz rolnictwa i hodowli wchodziła praca budowlana, kuźnie, młyny i inne warsztaty rzemieślnicze, dawali mnichom czas na kontemplację i modlitwę.

Cystersi osiedlający się w wielu krajach europejskich zmuszeni byli do przystosowywania się do różnorodnych warunków klimatycznych, gospodarczych i ludnościowych. Zapraszające ich duchowieństwo bądź możnowładcy oczekiwali oprócz pozytywnego wpływu na okoliczną gospodarkę podjęcia działalności liturgicznej i duszpasterskiej.

¹⁴ M. Kutzner, *Czy cystersi spełnili rolę pionierów sztuki gotyckiej?*, [w:] *Historia i kultura cystersów w dawnej Polsce i ich europejskie związki*, red. J. Strzelczyk, Poznań 1987, s. 405.

¹⁵ J. Kłoczowski, *Cystersi w Europie Środkowoschodniej wieków średnich*, [w:] *Cystersi w społeczeństwie Europy Środkowej...*, s. 29.

Zakonnicy rozszerzali zakres swoich powinności, prowadząc opiekę duchową wśród zakonów żeńskich, angażując się w wyprawy krzyżowe, działalność misyjną, duszpasterską, a od XVII w. również w prowadzenie parafii.

W miarę powiększania się wspólnoty, budowania klasztorów filialnych oraz podejmowania nowych zadań zrezygnowano przy zakładaniu cenobiów z pierwotnego warunku oddalenia od siedzib ludzkich.

Doskonale opracowane, dopuszczające modyfikacje, zasady organizacyjne, wypracowane bogactwo oraz wielki prestiż zakonu, stawały cystersów wysoko w hierarchii politycznej państw. Wzorem był ojciec duchowości cysterskiej – św. Bernard, który zerwał z zamknięciem swoich poprzedników i zajął się nie tylko sprawami czysto kościelnymi, lecz też politycznymi.

Idee mu przyświecające początkowo bliskie były dążeniom pierwszych chrześcijańskich anachoretów. Św. Bernard otworzył i przygotował mnichów na różnorodność potrzeb chrześcijańskiego świata, wyznaczając jednocześnie ściśle zasady działania, by nie zatracić tego, co najważniejsze – przekształcenia zakonnika w „nowego człowieka” naśladującego swym życiem Mistrza – „ubogiego Chrystusa”. Dalszą ewolucję dyktowały już czynniki bardziej praktyczne, a mniej mistyczne.

Zjawisko to dotyczyło również Polski, gdzie do końca XIII w. powstało 25 opactw. Jan Długosz w *Annales seu Cronicae inditi Regni Poloniae* pisze o jednym z nich, w Mogile pod Krakowem, iż „dbając o krzewienie pobożności, obfituje w rzeczy doczesne”¹⁶.

Na wspomniane powyżej żyzne podkrakowskie tereny, cystersi przybyli z inicjatywy Iwona Odrowąża w 1222 r. Osiedlając się po rezygnacji z pierwotnego usytuowania w Kacicach nieopodal miasta, na szlaku transportowym i handlowym, mnisi świadomie zdecydowali się na stały kontakt z ludnością, wykluczając izolację nakazaną w pierwotnym modelu życia.

Najpierw w Mogile powstał kościół, a później zabudowania klasztorne. Wszystko zostało zrealizowane zgodnie z cysterską regułą i kanonem piękna, w skromności i funkcjonalności zakonnego habitatu (fot. 1)¹⁷.

¹⁶ H. Chłopocka, *Fundacje cysterskie w Polsce średniowiecznej*, [w:] *Historia i kultura cystersów w dawnej Polsce i ich europejskie związki*, red. J. Strzelczyk, Poznań 1987, s. 11.

¹⁷ Obecny kształt kompleksu klasztorowego jest wynikiem odbudowy po wielkim pożarze w 1708 r., zachowuje jednak pierwotne założenie wokół kwadratowego wirydarza.



Z najstarszej części, pochodzącej z pierwszej fazy budowy opactwa, zachował się kapitularz (fot. 2), określany przez mnichów „najdoskonalszym wnętrzem klasztoru”. Odbywają się w nim zebrania kapituły, składane są śluby wieczyste, czytana jest reguła, odprawiane modlitwy za zmarłych. Wnętrze Mogiły i jego wystrój tworzą należytą oprawę dla rozgrywających się tam uroczystości.

Jednym z elementów wystroju, który wiele mówi o duchowym habitacie cystersów w czasach, gdy byli już dalecy od dosłownego stosowania zasad pierwotnej reguły, ale ciągle jej świadomi ja-

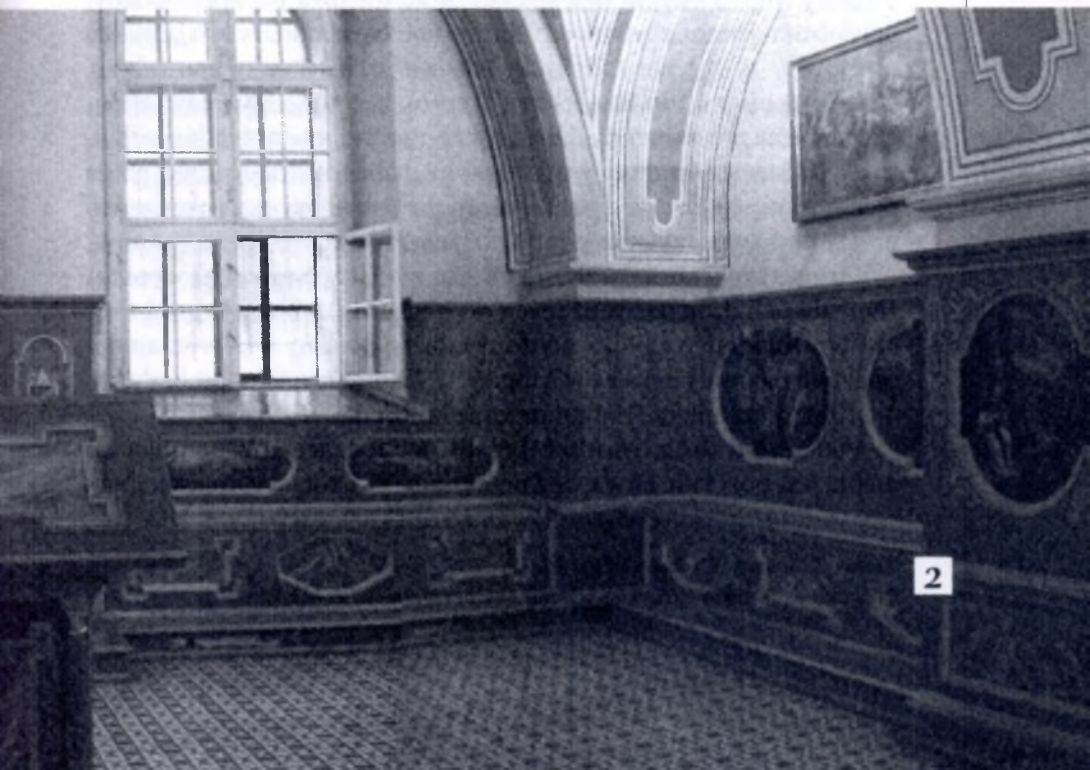


ko założonej wartości, za którą stał autorytet Ojców Założycieli, jest pochodzący z drugiej połowy XVII w. cykl dziesięciu obrazów umieszczonych w otaczających ściany zapleckach ław¹⁸. Autor przedstawił na nich moralitetowe sceny z życia cysterskiego zakonnika, w swym ascetycznym życiu narażanego na częste kuszenia i ataki szatana.

Opatrzność Boska zaznaczona na nich jako promienie wychodzące z rozstępujących się w górze chmur oraz asystujący mnichowi aniołowie chronią go zawsze przed zwątpieniem i groźbą złego wyboru. Towarzyszący w modlitwie i chroniący od diabelskich rążów ułatwiają mu życie, czynią je bezpieczniejszym. Są niewątpliwie mistyczną częścią habitatu zakonnika cystersa.

Pierwszy obraz (fot. 3), znajdujący się w płycinie zaplecka ławy po lewej stronie od wejścia położonego na wprost tronu opata, pokazuje cysterskiego mnicha ubranego w kukulę, stróż chórowy przysługujący zakonnikom po święceniach wieczystych, okazującego nabożne uwielbienie Chrystusowi i odsuwającego ziemskie pokusy.

¹⁸ I. Kołodziejczyk wysuwa hipotezę, iż autorem cyklu obrazów był brat Stanisław, zamordowany przez Kozaków w 1657 r. Zob. I. Kołodziejczyk, *Mogila. Opactwo cystersów*, Kraków 1992, s. 66.





Zmartwychwstały Chrystus otoczony jest narzędziami swej męki. U jego stóp leżą: krzyż, włócznia, gąbka z octem, gwoździe, obcęgi, stoi też kolumna do biczowania.

Biały mnich eleganckim gestem dłoni odsuwa od siebie pokusy ucieleśnione przez zbyt kownie ubraną kobietę z monarszym jabłkiem na głowie – symbolem ziemskiej władzy¹⁹ i kielichem wina w dłoni. Na stojącej u jej stóp kosztownej skrzyni, zapewne zawierającej bogactwa, leży przewrócony dzban i skrzypce – elementy radosnej biesiady. Kobiecie towarzyszy ptasiogłowy diabeł. Autor, malując go na pierwszym planie, daje oglądającemu już „od pierwszego wejrzenia” prosty kod do odczytania symboliki nagromadzonych przedmiotów.

Drugi z kolei obraz przedstawia medytującego mnicha i wyobrażenie dwóch dróg prowadzących do Boga (fot. 4, 5). Cysters ubrany jest w strój identyczny jak noszony dzisiaj, opisany w „Zwyczajniku opactwa ojców cystersów w Mogile”: „Naszym strojem jest biały habit, czarny szkaplerz i cingulum oraz koloratka”²⁰.

Pierwsza z dróg, wiodąca prosto od siedzącego zakonnika ku niebu, jest pozornie łatwa, bez przeszkód. W istocie wymaga jednak

¹⁹ *Leksykon symboli*, Warszawa 1992, s. 53.

²⁰ K. Jackiewicz, *Modus vivendi. Zwyczajnik opactwa ojców cystersów w Krakowie Mogile*, Kraków Mogiła 1983, s. 9.



pokonania wielu trudności. Symbolizują je cierniowe gałęzie płące się po bokach. W symbolice chrześcijańskiej cierniowe gałęzie oznaczają szyderstwa i cierpienie zadane Chrystusowi. Do korony cierniowej Chrystusa bezpośrednio nawiązywały tonsury mnichów²¹.

Drogę poniżej, krętą, lecz zapewne dla wielu bardziej pociągającą, bo usłaną kwiatami przemijających i nietrwałych ziemskich sukcesów, malarz przesunął bliżej piekielnej otchłani.

Wprawdzie i ona ma finał w niebie, lecz u jej początku leży rozzerwana ognistym wybuchem kula ziemską – jabłko monarsze. Wskazujący palcem na ogień szatan, wychylający się z piekielnego zaru daje do zrozumienia, iż wojny niosące ze sobą zło i grzech mogą łatwo zepchnąć człowieka do jego królestwa²².

²¹ *Leksykon...*, s. 24–25.

²² Sam św. Bernard, zgodnie z ówczesnym stanowiskiem Kościoła, akceptował wojnę w obronie wiary chrześcijańskiej, jako słuszną i sprawiedliwą. W jego czasach zagrożeniem dla chrześcijańskiego świata byli Turcy seldżuczcy zajmujący stopniowo Ziemię Świętą. Dla wyparcia ich z miejsc świętych papież Urban II ogłosił pierwszą krucjatę (1095), zbrojną wyprawę chrześcijańskiego rycerstwa, której odpustami i błogosławieństwami nadano charakter pielgrzymki. Dzięki płomiennym kazaniom św. Bernarda zorganizowana została w 1147 r. druga krucjata z udziałem króla francuskiego i niemieckiego. Twórca reguły cysterskiej zachęcał oddanych wierze rycerzy, by stali się „wykonawcami woli Bożej, zabijając złoczyńców” (czyli niewiernych).



Trzeci obraz przedstawia mnicha studiującego w samotności Pismo Święte przed swoją pustelnią (fot. 6). W oddali, na skałach, widać podobne domki i ich mieszkańców.

Połączenie samotności i wspólnoty to jedna z cech charakterystycznych idealnego cysterskiego życia. W takich surowych warunkach żyli pierwsi mnisi po przeniesieniu się z benedyktyńskiego opactwa w dzikie okolice Citeaux.

Później klasztor ze wspólnymi pomieszczeniami: kapitułarzem – miejscem modlitw i zebrań, refektarzem – jadalnią i dormitorium – sypialnią, łączył pogrążonych w indywidualnych rozmyślaniach zakonników. *Dormitorium*²³, miejsce wspólnego odpoczynku, było wielkim pomieszczeniem o wręcz koszarowej organizacji, gdzie kosztem niewygody i braku intymności ograniczonej do własnego posłania mnich miał zagwarantowane poczucie bezpieczeństwa. W klasztorach już od XII w. pojawiają się przepierzenia między posłaniami, początkowo potępiane przez władze kościelne. Następnym etapem w procesie wydzielania się miejsc prywatnych poszczególnych mnichów było zamknięcie kabin aż do wykształcenia pojedynczych cel.

²³ R.M. Kunkel, *Dormitoria mnichów w małopolskich klasztorach cysterskich. Pierwotna forma architektoniczna i przebudowy*, [w:] *Cystersi w społeczeństwie Europy Środkowej...*, s. 565–566.



Dla ludzi średniowiecza sen, moment czasowej utraty świadomości, odsłaniał człowieka i czynił bezbronny. Co dopiero sen poza klasztorem w otwartej przestrzeni. Ten narażał na realne niebezpieczeństwo ingerencji szatana. Dlatego życie pustelnika postrzegane było jako wyraz skrajnego umartwienia i wystawiania się na nieustające ataki sił piekielnych. Ten niepewny habitat wyzwał silną wiarę w istnienie sił nadprzyrodzonych, działających zgodnie z wolą bożą i stojących po jego stronie.

„Nasz” mnich nie jest sam. Pogrążony w modlitwie osłaniany jest przez dwie postaci krzyżujące nad jego głową swoje atrybuty. Pierwsza, ubrana na biało, z wieńcem oliwnym na głowie i gałęzią oliwną w dłoni symbolizuje pokój i obronę. Druga postać, w czerwonej szacie – to anioł. Ma na głowie hełm, symbol siły i skutecznej ochrony, a w dłoniach trzyma liście palmowe. Malownicze otoczenie sprzyja kontemplacji.

Następny obraz ukazuje modlącego się na kłęczkach mnicha, z bogato zdobioną skrzynią przy kolanach, opromienionego światłością płynącą z nieba, znad szczytu zalesionej góry (fot. 7, 8). Dwa wysokie drzewa flankujące środkową, pierwszoplanową kompozycję to pal-

my daktylowe. Palma²⁴, sprężysta, trudna do złamania, od starożytności symbolizowała wytrwałość, a w sztuce chrześcijańskiej jej liście znaczyły zwycięstwo nad śmiercią i zmartwychwstanie. Drzewa te stanowią zaskakujący element w jednorodnym w całym cyklu pejzażu, zdecydowanie przedstawiającym umiarkowaną strefę klimatyczną. Treści symboliczne, jakie ze sobą niosą, mają pełne uzasadnienie w ilustracji ascetycznego życia cysterskiego mnicha.

Kolejny, piąty obraz to prawdopodobnie moment składania ślubów wieczystych przed Chrystusem. Zdarzeniu asystują aniołowie oraz diabły (fot. 9).



Na wszystkich obrazach malarz umieścił diabły o fantastycznych zwierzęcych łbach, nie pozostawiając czasu na domysły, po której stronie swego dzieła zilustrował kuszenie i wciąganie w sidła grzechu zastawione przez szatana.

Ciekawa scena rozgrywa się na drugim planie. Jest to walka uzbrojonego w siekiere nowicjusza z diabłem.

Osoba pragnąca wstąpić do zakonu przechodzi kolejne próby, udowadniając siłę ducha i wytrwanie w postanowieniu przestrzegania reguł panujących za klauzurą.

²⁴ *Leksykon...*, s. 116–117.

Na początku jest postulantem. Nie nosi jeszcze stroju zakonnego, życie za murami klasztorными we wspólnocie ma służyć weryfikacji decyzji o wstąpieniu do zakonu.

Następnie po zaakceptowaniu przez wspólnotę postulant rozpoczyna roczny okres nowicjatu. Sądząc po ubiorze, na który składa się biały habit i krótki biały szkaplerz, przedstawiony na drugim planie mnich jest nowicjuszem. Dopiero złożenie profesji czasowej upoważniało do noszenia długiego czarnego szkaplerza.

Leżący na stole przed Chrystusem dokument jest prawdopodobnie kartą z tekstem ślubów odczytanych i podpisanych przez mnicha cysterskiego.

Kolejne przedstawienie, po drugiej stronie tronu opackiego, z grupy obrazów po prawej stronie od wejścia do kapitułarza, ma czytelną wymowę. Uświadamia widzowi nieustającą ingerencję niebian na



ziemi nękaną przez szatana (fot. 10). Modlącego się mnicha anioł stróż osłania tarczą przed strzałami grzechu. Na dalszym planie z pomocą anielskich hufców gaszone są płomienie buchające z piekieł.

Na następnym, siódmym obrazie, stojący przy nowicjuszu anioł, używając wagi, obrazowo tłumaczy drogę do nieba (fot. 11, 12, 13). Otwiera się ona, gdy ciężar dobrych uczynków ukazanych tu pod postacią anioła w zbroi przeważa grzechy wyobrażone jako diabeł strzelający z łuku.



108



Za zakonikiem pnie się ku górze stroma skała. Jest to często stosowany przez malarza element krajobrazu, który symbolizuje Chrystusa²⁵.

W opisywanej serii obrazów skała często znajduje się w najbliższym otoczeniu mnicha, wchodząc w jasność między chmurami, łączy sferę nieba z ziemią.

Kolejny, ósmy obraz, tchnie spokojem. Malarz nie zaznaczył piekielnego zagrożenia ani presji podejmowania moralnego wyboru. Podobnie jak obraz pochodzący z przeciwległej ściany, z punktu widzenia szukającego odosobnienia mnicha współtworzy idealny modlitewny habitat (fot. 14).

Zagłębiany w lekturze, siedzący na skraju lasu przy ścieżce cysters, modląc się, spogląda na zrobiony, zapewne przez siebie, prosty krzyż z gałęzi. Piękne otoczenie sprzyja skupieniu nieprzerywanemu ingerencją sług szatana.

²⁵ *Leksykon...*, s. 144.



Na zaplecku kolejnej ławy scena podzielona jest na dwie części: zła i dobra. Granicę stanowi rozpadlina w ziemi, z której wygląda otoczony ogniem diabeł (fot. 15, 16).



Kontakt mnicha i jego anioła stróża wskazuje na pełną szacunku bliską zażyłość. Sprawiają wrażenie dyskutujących o pobożnych sprawach. Tu również autor umieścił za ich plecami skałę-opokę sięgającą nieba.

Przeciwwagą do nabożnej atmosfery prawej części obrazu jest skrawek ziemi odcięty rozpadliną. Na ciemnym tle wnętrza jaskini rozgrywa się scena, na którą diabeł patrzy z ukontentowaniem.

Otyły mężczyzna, klęcząc, pije z kufła przed kobietą symbolizującą grzech opilstwa. Stojąca obok niej druga postać kusi sakiewką z pieniędzmi, inna, z jabłkiem królewskim na głowie, uosabia ziemskie pożądanie władzy, podobnie jak klęcząca osoba na pierwszym planie z królewskim berłem w dłoniach.

Ostatni z cyklu, dziesiąty obraz, również zawiera w centrum kompozycji parę – mnicha z aniołem. Klęczący zakonnik czyta z podawanej przez swego opiekuna księgi. Unosząc prawą dłoń, wygląda, jakby składał przysięgę (fot. 17, 18, 19).



Za jego plecami klęczy grupa rozmodlonych osób. Jedna z nich – mężczyzna – trzyma, a raczej podaje niewielką figurkę. Prawdopodobnie jest to pogański bożek, którego wyrzekają się nawróceni.

Cystersi żyjący zgodnie z przekształconą regułą św. Benedykta nakazującą mnichom podział dnia między modlitwę, pracę fizyczną i wypoczynek, nie byli w pierwotnym założeniu zakonem misyjnym. Zakładając jednak coraz więcej nowych klasztorów, wpraw w pobliżu macierzystej siedziby w Citeaux, w samym sercu Francji, a następnie coraz dalej, rozprzestrzeniając się na ziemie innych państw, ciężką pracą wpływali na rozwój gospodarczy terenów wokół swoich siedzib, a działalnością religijną, wychodząc poza samą modlitwę i ascezę, służyli jednocześnie ewangelizacji. Wiadomości o tym pochodzą także z ziem polskich²⁶.

Przedstawieni na obrazie nawróceni, rezygnując z dawnego bożka, dostają od aniołów „narzędzia” nowej wiary: różaniec i obraz Matki Boskiej.

I tu, podobnie jak na wcześniejszych obrazach, dobro staje się czytelniejsze, gdy zestawione z grzechem. Gorszące sceny rozgrywają się w otoczonej płomieniami jaskini, w obecności diabła. Tam to trzej mężczyźni składają ofiarę diabłu z worka pieniędzy, kufla i nieprawomyślnych ksiąg. Aniołowie umieszczeni w górnej części obrazu być może lecą z pomocą do trwających w grzechu nieszczęśników, by ratować ich dusze przed szatanem?

Umieszczenie opisanych dziesięciu obrazów w reprezentacyjnym pomieszczeniu miało przypominać członkom wspólnoty, iż jedynie ascetyczne życie zgodne z treścią złożonych ślubów oraz modlitwa i kontemplacja dają siłę w odpieraniu ataków szatana.

Kod symboli wykorzystanych przez autora w cyklu obrazów to również część duchowego habitatu. W danej epoce czytelny jest bezpośrednio, pozatekstowo, łatwiej niż słowo; działa szybciej i nie wymaga wysiłku intelektualnego, jest więc łatwiej i szerzej dostępny.

²⁶ W liście skierowanym przez biskupa krakowskiego Mateusza do św. Bernarda (1146/1147 r.) zawarta jest prośba o pomoc w nawracaniu „schizmatyków” na terenie Rusi, a także w umacnianiu nieugruntowanej jeszcze wiary katolickiej w Polsce i Czechach. Zob. B. Kürbis, *Cystersi w kulturze polskiego średniowiecza*, [w:] *Historia i kultura cystersów w dawnej Polsce i ich europejskie związki*, red. J. Strzelczyk, Poznań 1987, s. 322, 324. Zdecydowanie misyjny charakter miała działalność cystersów w Prusach, na ziemiach litewskich i nad Zatoką Ryską podejmowana od początku XIII wieku. Doszło tam nawet do rywalizacji z nowo powstałym, a wywodzącym się ze wspólnej tradycji, zakonem kaznodziejskim dominikanów. Zob. J. Pobierski, *Aspekty terytorialne cysterskiej misji w Prusach*, [w:] *Cystersi w społeczeństwie Europy Środkowej...*, s. 251–269.

Fakt wymalowania i umieszczenia obrazów w najbliższym otoczeniu, nawet pod pretekstem wzmocnienia ducha ascezy, świadczy o tym, jak daleko od pierwszych surowych nakazów dotyczących idealnego surowego habitatu odeszli cysterscy mnisi.

Nie należy traktować tego jak zarzut. Siła duchowości cysterskiej tkwi w opieraniu się na tradycji, która jak żywy organizm podlega ewolucji poprzez adaptowanie się w nowych warunkach i przyjmowanie nowych elementów. Kurczowe trzymanie się założeń określających raz na zawsze otoczenie, zawartych w pierwszej benedyktyńskiej regule zakonnej, nie pozwoliłoby na blisko dziewięćsetletnie istnienie i rozwój w różnorodnych warunkach geograficznych i politycznych²⁷.

Rozprzestrzeniający się po Europie w XII w. cystersi o wiele wieków wyprzedzili współcześnie sprecyzowane oczekiwania, wtapiając się i współtworząc kulturę materialną i duchową wielu krajów. A może współcześnie dopiero precyzuje się to, co od zawsze było tajemnicą naturalnych przemian zapewniających trwałość i aktualność?

²⁷ Konstytucja Soboru Watykańskiego II dotycząca życia konsekrowanego zakłada zresztą, że obowiązki wspólnot powinny odpowiadać potrzebom współczesnego społeczeństwa i że w ich właściwym rozpoznaniu wyraża się odnowa instytucji.

Piotr Wróbel

Fotoobraz habitatu

Fotografia – źródło obiektywnej wiedzy czy subiektywna interpretacja zbudowanego środowiska życia człowieka?

Główną tezę wystąpienia można streścić w zdaniu: nasza wiedza o habitacie ma charakter przede wszystkim wizualny, zaś główną część tej wiedzy stanowią fotoobrazy. Na początku zostaną przedstawione definicje i pojęcia, na których oparty jest wywód. Następnie zostanie przedstawiona propozycja klasyfikacji i opisu strategii prezentacyjnych w fotografii obrazującej habitat. Kontekst rozważań stanowić będzie historia odwzorowań środowiska zbudowanego w sztuce.

Niniejsze wystąpienie ma charakter szkicu do większej kompozycji. Stąd wynika także nierówne rozłożenie akcentów i skupienie uwagi na wybranych wątkach. Podobnie dobór przykładów i autorów ma charakter mozaikowej układanki, a nie systematycznego wykładu. Ta większa kompozycja, o której wspomniano, to *fotografia architektoniczna* – temat, który zajmuje autora od wielu lat, z jego podstawowym motywem: *fotografia nie tylko odbija wizerunek architektury, ale też ją współtworzy, innymi słowy, fotografia jest jednocześnie zwierciadłem i źródłem architektury.*

Definicje

1. Ludzki habitat, inaczej ludzkie środowisko życia obejmuje miejsca zamieszkania, pracy i wypoczynku zarówno w skali jednostki, jak i zbiorowości. Stąd też habitat to dom, ale także całe miasta, obszary czy regiony w skali geograficznej, a od regionów już niedaleko do Ziemi – planety. Habitat to cały ludzki świat, w wymiarze fizycznym i społecznym, tak więc opisanie habitatu to ni mniej, ni więcej, tylko opisanie świata.

2. Bardzo pomocne w tym opisie jest pojęcie środowiska zbudowanego, które odnosi się do otoczenia stworzonego przez człowieka. Określa ono pewną całość, której nie sposób zdefiniować, posługując się jednym z wielu języków współtwórców tego środowiska: planistów-urbanistów, polityków, władz administracyjnych, inżynierów projektujących szlaki transportowe, zapewniających dostawę wody i energii, utylizację śmieci, projektantów technologii przemysłowych, projektantów wnętrz, krajobrazu itd. Wiele problemów, z którymi spotykają się mieszkańcy – użytkownicy środowiska zbudowanego, znajduje się na swego rodzaju polach niczych, gdyż są to miejsca przecięcia kompetencji i zakresów zainteresowań tradycyjnie rozumianych, wspomnianych wyżej profesji. Zatem pojęcie środowiska zbudowanego obejmuje szerszy zakres zjawisk aniżeli architektura. Mając na uwadze i w pamięci powyższe rozróżnienie, na potrzeby niniejszego artykułu pojęcia te będą używane wymiennie.

3. Fotografia architektoniczna – jako przedmiot badań jest już określona, a jej zakres skonkretyzowany¹. Fotografia architektoniczna to część fotografii skupionej na architekturze. Jej centrum stanowią fotografie powstające na zamówienie architektów, wydawnictw, krytyków i historyków. Tę część nazywam roboczo „fotografią ar-

1 Literatura przedmiotu, według opinii i ku nieskrywanemu zdziwieniu samych badaczy, nie jest zbyt rozległa. Do podstawowych pozycji, do których udało się dotrzeć autorowi, należą: pionierska praca R. Pare, *Photography and Architecture, 1839–1939*, Montreal 1982; C. Robinson i J. Herschman, *Architecture Transformed: A history of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, New York 1987 (pierwsze wyczerpujące opracowanie problematyki fotoobrazu architektonicznego); J. Shulman, *Architecture and Its Photography*, New York 1998, oraz tego samego autora, uznanego fotografa architektury: *Photographing Architecture And Interiors*, Los Angeles 2000; R. Elwalla *Building with Light. The International History of Architectural Photography*, Merrell Publishers Limited, we współpracy z Royal Institute of British Architects, 2004, to do tej pory najbardziej aktualna i kompetentna historia gatunku (książkę zamykają fotografie z r. 2000). W polskiej literaturze jak dotąd brak opracowań w tym zakresie.

chitektury dla architektów”. Poza tą sferą rozciąga się obszar, który umownie nazywam „fotografią architektury dla wszystkich”. Mieszczą się w nim pozostałe fotoobrazy architektury. Podział ma charakter umowny, bo przecież obie strefy nie są obszarami zastrzeżonymi, odbywa się pomiędzy nimi nieustanny ruch i wymiana.

Poszerzenie pola zainteresowań poza zestaw uznanych artystów fotografików interpretujących dzieła architektury jest pociągający, ale i niebezpieczny. Pociągający, bo wyczuwamy, że ważny obraz architektury istnieje poza oznaczonym, skodyfikowanym nurtem. Jest on o tyle może ważniejszy, bo w pewien sposób prawdziwszy – ukazuje inne aspekty codziennej koegzystencji architektury i jej użytkownika, w sposób nieupozowany, mniej obciążony skonwencjonalizowanymi regułami prezentacji. Niebezpieczny zaś, bo grozi pograżeniem się w bezmiar widoków, na których pojawia się jakakolwiek część środowiska zbudowanego, gdzie zakres problematyki pokrywa się w znacznej części z prawie całym obszarem fotografii.

Problemy związane z klasyfikacją fotografii dobrze określiła Naomi Rosenblum autorka *Historii fotografii światowej*, stwierdzając, że „nie da się przeprowadzać kategoriycznych podziałów, ponieważ każda fotografia sprzeciwia się próbom zbytowego ograniczania jej natury”².

W odniesieniu do habitatu rozumianego jako środowisko zbudowane, „fotografia architektury dla architektów” wydaje się mniej efektywnym środkiem dokumentacji. Ze względu na swoje ściśle określone cele polegające na kreacji fotoobrazu architektury jako wyemancypowanej sztuki nie jest ona zainteresowana relacjonowaniem np. konfliktu pomiędzy środowiskiem zbudowanym a jego mieszkańcami. Architektura fotografowana „dla architektów”, wy-preparowana ze środowiskowego kontekstu i poddana estetycznej manipulacji traci z reguły walor autentyczności antropologicznego dokumentu.

Jeśli terminem „fotografia architektoniczna” objąć także fotografię amatorską i wszelką fotografię z architekturą w tle, to pole semantyczne tego pojęcia będzie zakreślone zbyt szeroko i straci swoją użyteczną funkcję jako oznaczenie pewnego konkretnego. Jednak szersze spojrzenie na zjawisko architektonicznego fotoobrazu i wyjście poza skodyfikowany, „kanoniczny” zestaw uznanych foto-

² N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, Bielsko-Biała 2005, s. 341.

grafii wydaje się poznawczo bardzo obiecujące. Sformułować zatem można postulat potrzeby badań nad fotoobrazem środowiska zbudowanego jako poszerzonej formuły fotografii architektonicznej.

Kultura wizualna

Podjmując temat ze świadomością, że kultura jest złożonym systemem, w którym poszczególne dające się wyodrębnić elementy pozostają w złożonych związkach wzajemnego oddziaływania, można z góry, bez przeprowadzania dowodu założyć, że fotoobraz nie tylko odbija widok architektury, ale także, po wprowadzeniu go do obiegu, w jakiś sposób na nią wpływa. Wpływ ten nie jest, rzecz jasna, symetryczny, bowiem nie samym obrazem architektura żyje. Jednak dominujące i stale wzrastające, i jak się wydaje, niewspółmierne, nadwartościowe znaczenie aspektu wizualnego warte jest refleksji. W pewnym sensie architektura stała się zakładnikiem obrazu, a nawet – wedle niektórych pesymistycznie zorientowanych autorów – zaprzędając się mu, straciła część swojej suwerenności.

Obraz architektury jest obrazem zapośredniczonym, transformowanym przez twórców obrazów perswadującym odbiorcom określony sposób widzenia. Nawiązując do wspomnianej hipotezy o znaczeniu fotoobrazu dla architektury, można przytoczyć zdanie filozofa fotografii Vilema Flussera: „Obrazy techniczne to nie lustra, lecz projektory. Projektują one znaczenia na złudnych powierzchniach i te projekcje mają się dla odbiorcy stać projektami życia. Ludzie mają się kierować tymi projektami. W każdym razie w taki właśnie sposób obrazy techniczne funkcjonują dzisiaj, i na tej drodze powstało społeczeństwo, w którym ludzie nie skupiają się już wokół problemów, lecz wokół obrazów technicznych”³. Ta krytyczna diagnoza jest ogólna, dotyczy więc także architektury, a moim zdaniem architektury w szczególności. Kontrast i napięcie pomiędzy wykreowanym sztucznym światem architektury zmediatyzowanej, sprowadzonej do ikony z jednej strony, a jej wynikające z natury rzeczy absolutne uwikłanie w materię z drugiej strony, jest czymś, co w naszych czasach osiągnęło wymiar zastanawiający.

³ V. Flusser, *Ins Universum der technischen Bilder*, Getynga 1985, s. 45, za: B. von Brauchitisch, *Mała historia fotografii*, Warszawa 2004, s. 258.

Wizualne kontinuum

Ciągłość procesu skupiania uwagi na architekturze / środowisku zbudowanym oraz technik ich odwzorowań i zapisu

Fenomen fotografii nie istnieje w odosobnieniu, jest częścią pewnego kontinuum obrazowania. W historii kultury wizualnej można znaleźć miejsca świadczące o ciągłości przechodzenia jednego medium w drugie, gdzie granice znaczone przez teoretyków/historyków ulegają zatarciu. Pojmowanie fotografii jako swoistego *deus ex machina* w sztuce jest daleko idącym uproszczeniem.

Posługując się radykalnym skrótem, możemy mówić o trzech etapach rozwoju przedstawień środowiska zbudowanego.

Etap 1, nazwijmy go przedfotograficznym, to okres, kiedy w malarstwie europejskim początkowo radzono sobie nawet bez widoków budowli, umieszczając bohaterów przedstawień w niebiańskiej przestrzeni złotego tła. Z czasem architektura nabierała znaczenia jako scenografia dla zjawisk nadprzyrodzonych. Pozostając ciągle na drugim planie, środowisko zbudowane stopniowo nabierało znaczenia, by w końcu zyskać samodzielność. Architekturę – wytwór ludzkiej kultury uznano ostatecznie za obiekt godny odwzorowania, utrwalenia i kontemplacji. Widoki budowli, ruin i panoramy miast weszły do stałego repertuaru klasycznych tematów.

Etap 2, epoka fotografii. Wraz z opanowaniem technologii utrwalania obrazu (za początek uznaje się rok 1839), zaczęła się epoka wielkiego opisanie świata za pomocą fotoobrazu. Środowisko zbudowane – jako nieruchome, wytrwale pozujące do długich ekspozycji świetnie nadawało się do fotografowania. Również później, gdy problemy techniczne pokonano, nie odwrócono oczu od budowli; wręcz przeciwnie: fotoobrazy oprócz funkcji estetycznych i namysłu nad kulturą zaczęły także pełnić funkcje dokumentu i materiału naukowo-badawczego.

Etap 3, epoka obrazu cyfrowego to czas, w którym żyjemy. Oprócz wielorakich funkcji pełnionych już w poprzedniej epoce fotografia i jej hybrydowe odmiany wydają się coraz bardziej odchodzić od rejestracji i zapisu, zrywać z zasadą dostarczania w miarę pewnej analogii świata i zmierzać w stronę kreowania światów alternatywnych. Obecnie poprzez technologie cyfrowe fotogra-

fia przechodzi do kreacji, do wytwarzania obrazów nieistniejących w naturze, natomiast ciągle jeszcze posługuje się konwencjami „starej” fotografii, do których odczytywania przywykliśmy.

Powyższy podział jest intelektualną operacją na wielkim historycznym materiale. Wspomniane punkty ciągłości, np. pomiędzy etapem 1 i 2, to proces doskonalenia technik odwzorowania obrazu architektury. Perspektywa wykresowa, a później ciemnie optyczne i pudła perspektywiczne *camera obscura* były używane przez wielu malarzy i rysowników od dawna (Johannes Vermer, Frans Post, Emanuel de Witte, Antonio Canal, Bernardo Belotto) i tylko kwestią czasu było wynalezienie sposobu ich utrwalenia. Udane próby Daguerra wywołały zrozumiałą konfuzję, ale szybko wymusiły coś w rodzaju zdolności przystosowawczych w sztuce i ostatecznie, choć nie bez oporów, fotografii przyznano prawo do suwerennego bytu.

Należy także wskazać na istnienie ścisłego związku pomiędzy sztuką rysunku i technik graficznych, dla których fotografia była przez pewien czas zaledwie źródłem informacji, wzorca i niczym więcej jak tylko wysokiej jakości matrycą, którą transformowano na nośnik, którego wielokrotnienie technicznie opanowano wcześniej niż powielanie fotografii w druku.

Inny, umykający uwadze dowód ciągłości to przenoszenie wypracowanych konwencji obrazowania z malarstwa i grafiki do fotografii. Nie było przypadkiem, że wielu wczesnych fotografów było malarzami, którzy szkołę widzenia przeszli na akademiach, lub było po prostu wrażliwymi miłośnikami sztuki. Dzisiaj także skłonni jesteśmy nie zauważać, że produkowane komputerowo obrazy posiłkują się estetyką właściwą fotografii. Dzieje się tak dlatego, że fotografia posiada niezwykle zdolności perswazji i kamuflażu – widoki fotografów bierzemy za obrazy zobiektywizowane, uważamy za swoje sposoby postrzegania, utożsamiając się ze sposobami widzenia aparatów⁴.

⁴ *On the Origins of Architectural Photography*, [w:] *Origins, Imitation, Convention: Representation In the Visual Arts*, Jamesa S. Ackermana, The MIT Press, 2002, to wnikliwe studium początków fotografii architektonicznej poruszające zagadnienia kształtowania się fotografii architektonicznej jako dającego się wyodrębnić gatunku, wskazuje na skonwencjonalizowane modele reprezentacji architektury przejęte od wcześniejszych środków przekazu (malarstwo, grafika). Autor wylicza funkcje fotografii, jakie zarysowały się u jej początków: inwentaryzacja motywów, inspirujący zasób wzorów, bezpośredni wpływ na rozwój i upowszechnianie stylów historyzujących, wskazuje także na rolę fotografii w rozwoju badań komparatystycznych i studiów historycznych, odnotowuje pierwsze zastosowania w prezentacji dokońca architektury współczesnej i jej analiz krytycznych oraz zastosowania fotograficznego obrazu w tworzeniu portfolio twórców.

Wiedza pochodząca z widzenia

Znaczną część wiedzy o środowisku życia człowieka czerpiemy z fotoobrazów. Mówi się nawet, że aż 80% naszej wiedzy zawdzięczamy zmysłowi wzroku. Obrazy dostarczają wiedzy, zapewniają orientację w świecie, porządkują i strukturyzują bodźce docierające do naszych zmysłów, dają oparcie dla naszych sądów, poglądów, przekonań. Jak powiedział kiedyś John Berger: „To, co możemy zobaczyć, zawsze było i zawsze będzie głównym źródłem naszej wiedzy o świecie. Nasze postawy wywodzą się z tego, co widzimy”⁵. W świetle przytoczonej opinii przeglądanie albumów i czasopism wypełnionych obrazami, będące rutynowym zajęciem i formą edukacji architektów, nabiera zgoła odmiennego sensu. Okazuje się, że wbrew pozorom jest to rodzaj czytania tekstów kulturowych. Oczywiście osobną kwestią jest stopień opanowania czytania i rozumienia języka obrazu. Zależy to już od tak zwanych kompetencji kulturowych odbiorcy. W języku potocznym funkcjonują dezawuuujące określenia „pisma obrazkowego” czy „oglądania obrazków”. Ta zdrobniąca forma akcentuje rzekomo infantylny, niedojrzały aspekt aktywności. Tymczasem mamy tu do czynienia z ćwiczeniami w czytaniu zakodowanych koncepcji przestrzeni, kulturą wizualnego przekazu, budowaniem wizualnej wyobraźni.

119

Fotografia jako subiektywnie nacechowane narzędzie opisu środowiska zbudowanego

Fenomen fotografii polega na przewrotnej strategii kamuflażu – pod pozorem obiektywnego, kierującego się logiką maszyny i praw fizyki procesu odwzorowania ukrywa się przekaz niosący wielki ładunek interpretacji i perswazji. Retoryka przekazu zawartego w fotoobrazie wymaga precyzyjnej analizy. Naiwne zawierzenie fotoobrazowi kończy się uwiedzeniem w krainę świata skonstruowanego. Fotografia potocznie uważana jest za techniczny zapis rzeczywistości, gwarantując tym samym jej obiektywność. Tymczasem fotoobrazy niosą przekaz już ukształtowany, ukierunkowany, wstępnie obrobiony. Jest on przedmiotem dalszych operacji i manipulacji naszej wyobraźni.

⁵ Za: S. Kerstin, *Realizm*, Taschen 2006, s. 25.

Proces kanonizacji/ikonizacji wybranych fotoobrazów

Mimo że od chwili wynalezienia fotografii wykonano niezliczoną ilość zdjęć, tylko część z nich zachowano i zgromadzono w wielkich kolekcjach. Poprzez wielokrotne reprodukowanie / powtarzanie tylko ograniczonej ich liczby, niektóre stały się ikonami. Stanowią one bibliotekę fotoobrazów – budują nasz zbiorowy metaobraz, zbiorową wyobraźnię wizualną współczesnych społeczeństw. Są oparciem dla refleksji i refleksją samą w sobie, są rodzajem wizualnej ontologii bytu. Na podstawie przeglądu owej biblioteki obrazów fotograficznych można spróbować określić pewną liczbę typów strategii prezentacyjnych.

120

Człowiek – architektura

W fotograficznych reprezentacjach środowiska zbudowanego pokazujących relacje człowiek – architektura wyróżnić można szereg postaw i odpowiadających im strategii prezentacyjnych. Dwie pierwsze, oparte na czytelnej opozycji, to postawa krytyczna i afirmatywna. Krytyka środowiska zbudowanego ma rodowód i charakter społeczny. Afirmacja natomiast z reguły dotyczy pojmowanego pozytywnie dziedzictwa kulturowego oraz prezentacji architektury jako sztuki. Postawa analityczna i kontemplacyjna są sobie bardzo bliskie, a różnice często niewielkie, jednakże zdaniem autora warne zaznaczenia. Podstawą analizy jest pewnego rodzaju nastawienie racjonalizujące, rozbiór elementów obrazu na części składowe, np. refleksja nad zjawiskami budowania obrazów, ich percepcji i ról, jakie pełnią w kulturze. Kontemplacja środowiska zbudowanego poprzez obraz to rodzaj filozoficznej deliberacji zawieszającej niejako uwarunkowania społeczne i ideologiczne, skłonna sytuować architekturę w kontekście natury.

Architektura jako miejsce cierpienia i alienacji – postawa krytyczna

„Fotografia jako niedrogi środek wiernego (jak przypuszczano) odzwierciedlenia wizualnych faktów, zmuszona była do włączenia się w kampanię prowadzoną przez reformatorów w krajach uprzemysłowionych w XIX w. na rzecz polepszenia niesprawiedliwych warunków społecznych. Mimo iż potencjalne możliwości wykorzystania fotografii do tych celów znane były już od momentu jej wynalezienia, to jednak charakterystyczna forma społecznej dokumentacji rozwinęła się dopiero pod koniec XIX w. Fotografia społeczna przyjęła znany nam dzisiaj kształt w momencie pojawienia się ruchu reformatorskiego wraz z wynalezieniem niedrogiego sposobu mechanicznej reprodukcji fotografii”⁶.

Definicja dokumentu społecznego nie jest jednoznaczna, bo w gruncie rzeczy dokumentem jest każda nieprzetworzona fotografia możliwie wiernie oddająca rzeczywistość. Do r. 1880 wszystkie zdjęcia nieupozowane, pozbawione ingerencji fotografa nazywano dokumentem. „Dokumentalny” oznacza zatem raczej pewien styl i podejście. Rozwijał się on już pod koniec XIX w., by pełnię osiągnąć w latach 30. XX w. W dzisiejszym rozumieniu dokumentem społecznym są w zasadzie wszystkie fotografie pokazujące ludzi, bo dzięki metodom rozwiniętym przez socjologię i antropologię kulturową, z każdej z nich można wywieść jakąś wiedzę na temat społecznych ról i relacji, w jakich pozostawał fotografowany obiekt, warunków życia, mieszkania i pracy, pewnego stanu świadomości wynikających z przyjętych konwencji i schematów.

Dokumentalne fotografie opłakanych warunków życia mieszkańców miast przemysłowych z pewnością były natchnieniem dla ruchu nowoczesnego w architekturze. Ich siła przekonywania musiała skłaniać do poszukiwania rozwiązań palących problemów masowego mieszkalnictwa. Dzisiaj obrazy ubogich przedmieść wokół wielkich metropolii na całym świecie pełnią podobną funkcję, jednakże postawić należy pytanie, czy aby ich ilość nie powoduje znieczulenia? Czy dla przykładu coroczna porcja obrazów niedoli mieszkańców slumsów czy dzielnic nielegalnych imigrantów prezentowana na World Press Foto ma jeszcze jakieś znaczenie poza

⁶ N. Rosenblum, *op. cit.*, s. 341.

tw. wymiarem estetycznym, czy jest tylko, czy może aż artystycznym świadectwem prawdy? Susan Sontag, klasyk analizy obrazu fotograficznego, powiada: „Chronieni od przeciwności losu członkowie klasy średniej zamieszkujący bardziej bogate zakątki świata, gdzie robi się i ogląda większość zdjęć, dowiadują się o okropnościach świata głównie dzięki aparatom fotograficznym; zdjęcia potrafią niepokoić, więc niepokoją. Ale tendencja estetyzująca jest tak silna, że środek przekazu, który wywołuje niepokój, doprowadza zarazem do jego rozładowania”⁷.

Architektura jako naturalne środowisko życia człowieka – postawa afirmatywna

Pełna afirmacja współczesnej architektury bez zastrzeżeń obecna jest w zasadzie tylko na fotografii architektury dla architektów i na fotoobrazach architektury starej. Widoki starych miast są rodzajem rekapitulacji – powtórzeniem i zapamiętywaniem, odtwarzaniem kulturowego kapitału.

Poza tymi terytoriami fotografia pełni jakby funkcję mediatora pomiędzy zwaśnionymi stronami: budowniczego i użytkownika. Jednak łatwego optymizmu z fotografii czerpać nie sposób. Nowe miasta to raczej problem i nieustające zadanie – są powszechnie nieakceptowane, są przedmiotem krytyki i kontestacji. Oczywiście nie należy utożsamiać krytycyzmu z totalną negacją. Fotografia z reguły wydobywa tzw. ukryte lub trudne piękno. Są to obrazy niosące jakąś formę ukojenia, pozwalają dostrzec rodzaj harmonii i równowagi w widokach współczesnych ludzkich siedlisk. Ulotne, delikatne piękno dostrzeżone przez obiektyw pomaga akceptować środowisko, łagodzi napięcie i oswaja brzydotę, pełni więc funkcje terapeutyczne. Poprzez opis pomaga zrozumieć.

Fotografowanie wielopoziomowego skrzyżowania autostrad i eksponowanie odbitki jako wielkoformatowego obrazu w galerii powtarza odwieczny rytuał przenoszenia codzienności w obszar sztuki. Nieznośny banał z sąsiedztwa przekształcony w obraz, fragment materii ukształtowanej dla pełnienia czysto użytecznej funkcji, wyrwany z kontekstu i oglądany jako czysta forma lub metafora,

⁷ S. Sontag, *O fotografii*, Warszawa 1985, s. 105.

stwarza szansę na minimum akceptacji. „Świadomość, że rzeczywistość trzeba ciągle poddawać koniecznym korektom, sprawia, że rzeczywistość postrzegamy jako niedoskonałą i że cierpimy z tego powodu”⁸. Człowiek, porównując swoje dzieła do ideału, jakim jest twórczość natury, skłonny jest do nadmiernego krytycyzmu. Kompleks świętości i cierpienie z powodu niedoskonałości moralnej na początku epoki nowoczesnej został zastąpiony kompleksem natury. Odrzucanie własnych wytworów, zarzucanie im niedoskonałości, a często obracanie się przeciw swojemu wytwórcy wymaga środków zaradczych. Ich funkcje spełniają wszelkie środki estetyzujące, w tym fotografia.

Julius Shulman – jeden ze współtwórców wielkiego wizualnego mitu XX w., obrazu architektury Los Angeles i okolic, ukształtował w znacznej mierze wizerunek American Dream. Ten pozytywny obraz modernistycznej architektury, w której harmonijnych ramach miało spełnić się marzenie o szczęśliwym życiu: wielka modernistyczna idea wymyślona przez Europejczyków na chwilę urzeczywistniła się w południowej Kalifornii. Amerykańska wersja afirmacji racjonalistycznej architektury poprzez obraz została w pewien sposób, określoną drogą, przejęta przez Europę. Także przez kraje tzw. obozu socjalistycznego, gdzie stała się częścią oficjalnej propagandy. Już po kilkunastu latach przerodziła się jednak w swoje zaprzeczenie; miejsce słonecznych osiedli w zieleni zastąpił dramatyczny obraz ponurych blokowisk. Blok, który miał być realizacją na masową skalę dostępnego mieszkania gwarantującego humanitarne standardy, zamienił się w synonim architektury niechcianej. Na fotografiach jawi się jako historyczny świadek, nieomal ruina z dawnych czasów świadcząca o nieudanym społecznym eksperymencie. Koło się zamknęło i miejsce ciasnych podwórek wielkomiejskich kamienic inspirujących do walki o lepsze warunki zamieszkiwania pierwszych modernistów, zajął blok – jako miejsce cierpienia i alienacji.

⁸ *Ibidem*, s. 91.

Architektura jako sztuczny świat zbudowany – postawa analityczna Fotografia inscenizowana. Świat jako model

Wraz z malejącym autorytetem fotografii jako dokumentu (przypomnijmy – rozkwit dokumentu fotograficznego miał miejsce w latach 30. XX w.) w latach 80. zaczął się proces dekonstrukcji i autoanalizy. Manipulacja atrapami świata i niejako powoływanie do życia ich zmyślonych równoważników w fotografii objawiła się w twórczości pseudodokumentalisty Fontcuberty. W swoim *Herbarium* (1985) parodiował precyzyjne zdjęcia roślin Karla Blossfelda fotografowane pieczołowicie z intencją odkrywania *Praform sztuki* (1928). Metodę tę przeniósł w obszar architektury m.in. Holender Edwin Zwakman. Dekoracje filmowe i wszelkiego rodzaju atrapy, tekturowe światy imitujące rzeczywistość zostały przeniesione do sztuki i stały się obiektem zamyślenia widza. Wyrafinowanie realistycznych fotografii modeli polega tutaj na podwójnej grze – z jednej strony, na pierwszy rzut oka złudzenie jest niemal całkowite, jednak odkrywane po chwili skupienia pozostawione ślady fabrykacji ściągają wzrok do poziomu „czytania atrapy”, by po chwili, gdy świadomie podejmujemy grę i poddamy się przyjemności ulegania iluzji – na powrót przenosimy się w rzeczywistość uludy. Jest to zjawisko opisane w psychologii widzenia jako uzupełnianie brakujących elementów obrazu w miejscach, gdzie wzrok zauważa luki – niedoskonałość symulacji, aktywnie dopełniając go posiadaniem doświadczeniem wizualnym. Tak więc na przemian widzimy błyszczące wody zatoki i kawałek folii odbijającej dobrze ustawione światło, szeregi budynków, by po chwili odkryć zaledwie układ klocków⁹.

Model odgrywa w architekturze szczególną rolę, mówi się o pracy na modelu. Wydaje się nawet, że jest on bardziej pierwotny niż rysunek i skuteczniejszy jako metoda projektowa i sposób nauczania. Z rzeczywistością budowlą łączy go bowiem trójwymiarowość i materialność. Model jest prototypem architektury i w zależności od przyjętej skali może się do niej dowolnie zbliżać. Różnica polega jednak na tym, że o ile model, zwłaszcza roboczy, jest dla architekta na-

⁹ Podobnie dzieje się z czytaniem tekstu; po jego opanowaniu, kiedy przechodzimy w tryb automatyczny, ważne stają się pierwsze i ostatnie litery. Po literach przedstawionych przebiegamy wzrokiem, właściwie odczytując dane słowo.

rzędziem budowania i rozpoznawania struktury, sposobem na symulacje i sprawdzanie rozwiązań przestrzenno-formalnych, model na fotografiach Zwakmana jest pretekstem do prowadzenia dyskursu na temat obrazów wypełniających naszą ikonosferę. Nie jest też sztuką, którą artysta chciałby ukryć; przeciwnie: fotograficzne dokumentacje preparowania scen zdają się równie ważne jak sam efekt końcowy. Zwakman dotrzymuje niepisanej umowy między artystą a odbiorcą polegającej na tym, że pozorny świat obrazu zawiera rozpoznawalne znaczniki wskazujące na jego sztuczność. Celem nie jest oszustwo, ale podjęcie dialogu na temat percepcji wzrokowej.

We współczesnej architekturze można odnotować zjawisko ruchu odwrotnego do tradycyjnego: od zamysłu/konceptu poprzez rysunkowy zapis, sprawdzenie na modelu i przekazanie do realizacji. Ten odwrotny kierunek biegnie od modelu poprzez jego obraz wprost do architektury. Obraz w sposób niepodzielny modeluje architekturę, projekt jest w zasadzie odwzorowaniem wytworzonego obrazu. Spreparowany obraz staje się decydującym pierwotnym i autonomicznym źródłem. Klasycznym reprezentantem takiej postawy jest Austriak Gerald Zugmann, który fotografuje również architekturę realną, ale znany jest głównie z ożywiania martwej natury makiet. Na jego stronie internetowej można obejrzeć zdjęcia modeli, które według opinii Christiana Redera przekształcił w architekturę jeszcze przed ich zbudowaniem¹⁰. Być może nawet nigdy nie zaistnieją w pełnym wymiarze, jednak za pomocą fotoobrazu już zostały wprowadzone do intelektualnego obiegu architektury. Obrazy Zugmanna są typowymi „fotografiami dla architektów”, muszą być czytane wedle architektonicznego kodu, nie mają w sobie nic z imitowania rzeczywistości, odwołują się wyłącznie do wewnętrznego dyskursu „fachowców”.

Architektura jako wytwór natury tworzącej – postawa kontemplacyjna

Architektura na fotografii to często architektura bezludna. Rzecz charakterystyczna – brak ludzi skłonni jesteśmy nazywać pustką. Jest to oczywiście pustka znacząca – architektura pozbawiona sztafażu sprzyja koncentracji uwagi na niej samej.

¹⁰ <http://www.zugmann.com/>.

Obraz bezludnej architektury, bez śladów użytkowania, bez żadnej aktywności na jej tle nie jest wynalazkiem współczesności. Habitat bez mieszkańców może się wydawać zjawiskiem paradoksalnym, jednak źródła tej konwencji – strategii prezentacyjnej sięgają renesansu. Stopniowa emancypacja architektury i krajobrazu miejskiego jako godnego uwiecznienia i kontemplacji doprowadziła do wykształcenia konwencji samodzielnego obrazu architektury. Wtedy to uwaga widza skupiona zostaje po raz pierwszy bez reszty na budowlach, a tym samym na geniuszu natury tworzącej. Chociaż w wypadku „Miasta idealnego” – obrazu przypisywanego Lucianowi Laurinie – chodzi o projekt, możemy mówić o narodzinach uniwersalnego typu przedstawienia. Na obrazie widzimy scenę miejską, której aktorem jest dzieło architektury. Nie wiadomo dokładnie, czy jest to model dla architektów, demonstracja perspektywy, utopia humanisty czy makieta teatralna. Ten cudownie świetlisty wizerunek budowli pozostaje fascynującą zagadką i zarazem pośrednim punktem odniesienia dla fotografii architektury prezentującej postawę kontemplacyjną.

Widok uznany za pierwszą fotografię (ściślej: heliografię) Nicephora Nipcea pokazuje architekturę bezludną. Nie ma na niej człowieka, jednak nie jest to jeszcze świadomy zabieg artystyczny, ale skutek nieczułego materiału, gdyż czas naświetlania wynosił ponoć aż 8 godzin. Nawet gdyby w polu widzenia pierwszego obiektywu pojawił się człowiek, jego naturalna ruchliwość uniemożliwiłaby rejestrację. Na pierwszym dagerotypie jest już inaczej; Boulevard du Temple, zdjęty przez Daguerre'a około 1838 r., był miejscem tętniącym życiem i ruchliwym, ale pierwszy aparat jego produkcji podczas długiej ekspozycji zarejestrował zaledwie jedną sylwetkę człowieka (jedną lub dwie – w zależności od interpretacji). Reszta, zapewne kilkadziesiąt osób, przeszła tamtego dnia zbyt szybko, aby pozostawić swój ślad na płycie. Niektórzy widzą na obrazie postać z nogą opartą na pompie, inni zaś człowieka, który korzysta z usług pucybuta. Poza tym widoczne są tylko domy, drzewa i ich cienie. Za sprawą niedoskonałości techniki powstał surrealistyczny obraz o niezwyklej aurze, który można wielorako zinterpretować, np. jako obraz samotności człowieka pośród swoich wytworów albo jako socjologiczny zapis relacji międzyludzkich rozgrywających się w miejskiej scenerii – dominacji lub współpracy, w zależności od przyjmowanego punktu widzenia.

Do prototypów fotograficznego obrazu pustej architektury należy dzieło (około 10 000 fotografii) wielkiego inwentaryzatora widoków Paryża przełomu wieków Eugene Atgeta. Edouard Pontremoli w *Nadmiarze widzialnego*, fenomenologicznej analizie fotogeniczności, tak komentuje jego twórczość: „Nasz wzrok dostrzega rzeczy nagie, bez osłonek i bez otaczającej je atmosfery. Te nieludzkie widoki Paryża są nasycone jaskrawą obcością. Chciałoby się rzec, że ich twórca skupił się na pustce. (...) Ale czy te obrazy spustoszenia, w których brak obecności człowieka, nie są jednak w dziwny sposób wypełnione? Postrzega się tu nie tyle apel o zaludnienie, zachętę wobec nieobecnych śmiertelników, ile wszechogarniający i samowystarczalny obiektywizm świata osamotnionego. Potwierdzenie znajduje tutaj nie brak, lecz raczej obojętność i autarkia tego miejsca. Pejzaż miejski obejmuje wszelkie ślady pobytu człowieka, ale potrafi przedstawić je na kliszy jako zbędne pozostałości¹¹. A Walter Benjamin zauważa: „Miasto na tych zdjęciach jest opróżnione niczym mieszkanie, czekające na nowego lokatora”¹².

Jeśli w tej skonwencjonalizowanej pustce pojawia się już jakaś postać, to niejako przypadkiem, jakby niechący weszła w kadr albo wpisano jej obraz do fotografii tylko dla zobrazowania skali albo wzmocnienia wrażenia pustki i alienacji. Ten rodzaj spojrzenia odnosi się do malarstwa metafizycznego de Chirico. Ciekawe, jak wielu fotografików i krytyków odwołuje się do jego obrazów, chociażby Andreas Gursky lub krytycy piszący o Gabrieli Basilico, Bogdanie Konopce. Bez wątpienia de Chirico stworzył rodzaj bodaj najważniejszego kanonu fotografii architektury. „Na fotografiach Basilico człowiek jest nieobecny, a o jego egzystencji świadczą jedynie relikty anty-miejsc, jakie po sobie pozostawił. U Basilica uwielbienie dla krajobrazu miejskiego, w którym jak w soczewce skupia się historia, wiąże się z nieobecnością tych, którzy tę historię tworzą, piszą i wspominają”¹³. Sam fotograf mówi: „Krok po kroku zastąpiłem »decydujący moment« fotoreportażu »gnuśnym spojrzeniem«, tak jakbym chciał ogarnąć wszystkie szczegóły, aż po wzajemne powiązania rzeczy, jakie pejzaż odsłania przy bliższej obserwacji”¹⁴. Można to wyjaśnić ja-

¹¹ E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego*, Gdańsk 2006, s. 47.

¹² *Ibidem*, s. 48.

¹³ B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, Warszawa 2004, s. 258.

¹⁴ *Ibidem*, s. 241.

ko przesytnymi technicznymi możliwościami ekspozycji w krótkim czasie – zdjęć migawkowych, momentalnych. Dagerotyp, który powstawał w większym technicznym skupieniu, w czasie dłuższej ekspozycji rejestrował wielką ilość detali widocznych dopiero pod szkłem powiększającym. Nadawał się więc do powolnego studiowania.

Paradoksalnie, miasta będące uosobieniem dynamicznych procesów życia ludzkiej cywilizacji chętnie są pokazywane w konwencji martwej natury, może nawet w typie *vanitas*. Przeważnie są to widoki w jasnym słońcu poranka, zanim nastąpi przebudzenie i ulice i place zaludnią się. Pewną odmianą tej konwencji są widoki miasta w nocy, kiedy możemy się domyślać, że jego mieszkańcy pogrążeni są we śnie, a światło naturalne zastąpione jest przez sztuczne, co nadaje tym obrazom jeszcze bardziej zjawiskowy charakter. Rozwojowi tej strategii prezentacji sprzyjał zapewne równoległy wzrost czułości rejestrującego sprzętu oraz natężenia sztucznego światła rozświetlającego puste miasta.

Podobną, choć nieco inną strategię stosują tzw. nowi dokumentaliści. Ich beznamienne wpatrywanie się w budynki, bez zbędnych zabiegów formalnych i technicznych, jakby trwanie w bezruchu, bez poruszania oczu/obiektywu to rodzaj współczesnej kontemplacji środowiska zbudowanego. Statycznie, często ortogonalnie zdjęte elewacje są jakby zliczane, porównywane, rozważane na nowo.

Sformułowana w pierwszym zdaniu teza, że nasza wiedza o habitacie znajduje oparcie w obrazach, nie została postawiona ani przewrotnie, ani prowokacyjnie i nie jest też li tylko eseistyczną retoryką. Dyskusji może podlegać jedynie główne znaczenie, jakie przypisano wizualności. Obraz fotograficzny przynależny zarówno do świata nauki, jak i sztuki, wytworzony za pomocą aparatu zaliczanego do rodziny przyrządów naukowych wzmacniających widzenie, tak jak okulary, luneta, teleskop czy mikroskop, posiada cechy uniwersalnej, powszechnie zrozumiałej – przynajmniej w zasadniczej swojej warstwie – metody eksploracji świata. Szczęśliwie łącząc wymogi naukowego poznania z możliwościami estetycznego porządkowania zjawisk, fotografia zaczyna być uznawana za poważne narzędzie i przedmiot badań, np. przez socjologię wizualną¹⁵. Paradoksalnie,

¹⁵ W Polsce jedną z pierwszych analiz możliwości zastosowań fotografii w badaniach socjologicznych podjął P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2005.

wszechobecna fotografia, pozostaje ciągle do końca nierozpoznanym, a w przypadku architektury także nie w pełni jeszcze docenionym i zbadanym fenomenem. Dokładnie odtworzone, odporne na działanie czasu – przynajmniej tego mierzonego ludzką skalą, ślady materii pozostają nadal przezroczyście.



Fotografia 1. Na krakowskiej ulicy. Fot. Piotr Wróbel



Fotografia 2. W paryskim metrze. Fot. Piotr Wróbel



Fotografia 3. Louis Jacques Mande Daguerre, Boulevard du Temple, Paryż, ok. 1838.



Dagerotyp – fragment



Fotografia 4. Pod Wielkim Łukiem 1. Fot. Piotr Wróbel



Fotografia 5. Pod Wielkim Łukiem 2. Fot. Piotr Wróbel



Fotografia 6. Taj view.
Fot. Bartosz Haduch



Fotografia 7. Chandigarh cricket.
Fot. Bartosz Haduch



Fotografia 8. Rzym. Fot. Piotr Wróbel



Fotografia 9, 10. Kraków. Fot. Piotr Wróbel



Fotografia 11. Paryż. Fot. Piotr Wróbel



Fotografia 12. Rzym. Fot. Piotr Wróbel

Noty o autorach

mgr inż. architekt Wacław Bieniasz
BNA – Biuro Architektoniczne

dr hab. inż. architekt prof. KSW Andrzej Bojeś
Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

dr hab. prof. SGH Marek Bryx
Kierownik Katedry Inwestycji i Nieruchomości, Dyrektor
Warszawskiego Biura Programu Narodów Zjednoczonych
do spraw Osiedli Ludzkich UN-HABITAT

prof. dr hab. Stanisław Hryń
Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych;
Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie,
Wydział Architektury Wnętrz

dr Dariusz Juruś
Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

dr Ewa Krawczak
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie,
Instytut Socjologii

dr inż. architekt Ewa Kułakowska-Bojeś
Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

dr inż. Zbigniew Latała
Politechnika Krakowska, Instytut Informatyki Stosowanej;
Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

prof. KSW dr Emilia Malec-Zięba
Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

mgr Monika Tarnowska-Reszczyńska
Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

prof. KSW dr inż. architekt Piotr Wróbel
Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych





Biblioteka Krakowskiej Akademii
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Czytelnia

KA 72

Dnr. 69884

OFICyna
WYDAWNICZA



ISBN: 978-83-89823-59-5