



ACTA ACADEMIAE
MODREVIANAЕ

SZTUKA TWORZENIA MIEJSC



POD REDAKCJĄ
STANISŁAWA HRYNIA

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

SZTUKA TWORZENIA
MIEJSC



ACTA ACADEMIAE
MODREVIANAE

SZTUKA TWORZENIA MIEJSC



POD REDAKCJĄ
STANISŁAWA HRYNIA

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

Krakowska Szkoła Wyższa
im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego



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

Recenzja:
prof. dr hab. Elżbieta Pakuła-Kwak

Projekt okładki:
Jędrzej Bobowski

Redaktor prowadzący:
Halina Baszak Jaron

Korekta redakcyjna:
Magdalena Polek



Im. 85031

Yz. 745/449; 69

Copyright© by Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Kraków 2008

ISBN : 978-83-7571-041-0

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 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:
Eikon Plus

Wszystkie materiały ilustracyjne zamieszczone w książce zostały dostarczone przez autorów artykułów i są drukowane wyłącznie na ich odpowiedzialność.

Spis treści

Prof. dr hab. Stanisław Hryn	
Wstęp	7
Wacław Bieniasz	
Globalizm uniwersalizm	9
Andrzej Bojęś	
Technika tworzenia miejsca.....	19
Jacek Czechowicz	
Architektura sakralna Krakowa – sztuka formowania przestrzeni.....	25
Tomasz Hapka	
Miejsce a empatia – metoda personifikacji.....	37
Krzysztof Ingarden	
Matryca przestrzeni	43
Dariusz Juruś	
Buntować, mieszać, zmyślać, czyli sztuka miejsca według Martina Heideggera	49
Małgorzata Kaczmarska	
<i>Chillout</i> , czyli miejsca odpoczynku na targach sztuki	61
Ewa Kułakowska-Bojęś	
Etapy tworzenia miejsca w architekturze	71
Dariusz Kurkiewicz	
Wirtualne wyobrażenia w realnej architekturze a „rzeczywiste” miejsca w cyfrowej przestrzeni.....	81

Zbigniew Łatała Wizualizacja komputerowa jako istotny element sztuki tworzenia nowych miejsc – na przykładzie galerii ProM-7	91
Bonawentura Maciej Pawlicki Wymiar eschatologiczny sztuki tworzenia miejsc jako umiejętność kształtowania wyobraźni i zdeterminowany cel ludzkiej egzystencji	107
Maria Ponikiewska-Arci Architekt – kreator miejsca	121
Tomasz Węclawowicz Fabularyzacja „miejsc” w średniowiecznym Krakowie	131
Piotr Wróbel Lotniska – miejsca na przecięciu dróg powietrznych.....	141
Noty o autorach	163

Wstęp

Istota sztuki tworzenia miejsc jest zawsze związana z kondycją człowieka, jego wyobraźnią, emocjami, wiedzą, wrażliwością estetyczną, stylem myślenia i pamięcią.

Problem tworzenia miejsc w szerokim znaczeniu podlega ciąglej aktualizacji. W dobie globalnej, wielokulturowej przestrzeni informacyjnej i rozchwanianym systemie wartości, warto więc mówić o sztuce tworzenia miejsc w aspekcie formy i funkcji, która w procesie twórczym materializuje się w określonym miejscu i czasie – z odniesieniem do kultury i jej wzorców, wartości, idei, symboli i znaczeń. Indywidualne poszukiwania w konfrontacji z tą globalną przestrzenią jak nigdy dotąd mobilizują twórców do posługiwania się własnym językiem wypowiedzi artystycznej, oddającym ich dziedzictwo kulturowe. Dlatego też warto odnieść się do twórców sięgających do tradycji, którzy przez swoje dzieła dają lekcje współczesności.

Zastanawiamy się bowiem i zadajemy pytania.

Czyż nie zauważamy, że nadmiar informacji, wręcz chaos informacyjny, pozbawia nas zdolności zmysłowego odczuwania, indywidualności, wyjątkowości i niepowtarzalności.

Czy współcześnie tworzy się miejsca, które mają swój wymiar estetyczny i duchową harmonię?

Czy sztuka tworzenia miejsc ustępuje technice budowania miejsc zdominowanych przez cechy unifikacji i standaryzacji?

Czyż współczesność nie dyktuje nam miejsc, do których nie jesteśmy jeszcze przygotowani, a może nigdy nie będziemy. Może współczesny człowiek godzi się na ograniczoną fizycznie maszynę do mieszkania, aby oddać się bez reszty iluzji – wizji niewolnej od urojeń cyberprzestrzeni. Świat zmienia wyobraźnia.

Nowe miejsce – wirtualna przestrzeń, jest w pewnym sensie rodzajem ucieczki przed kultem siły, światem coraz częściej rezygnującym z mądrości i piękna, modlącym się do złotego cielca i jego papierowych znaków, ale też światem, który zapewne w niedalekiej przyszłości, zapagnie duchowego odrodzenia.

Prof. dr hab. Stanisław Hryń

Wacław Bieniasz

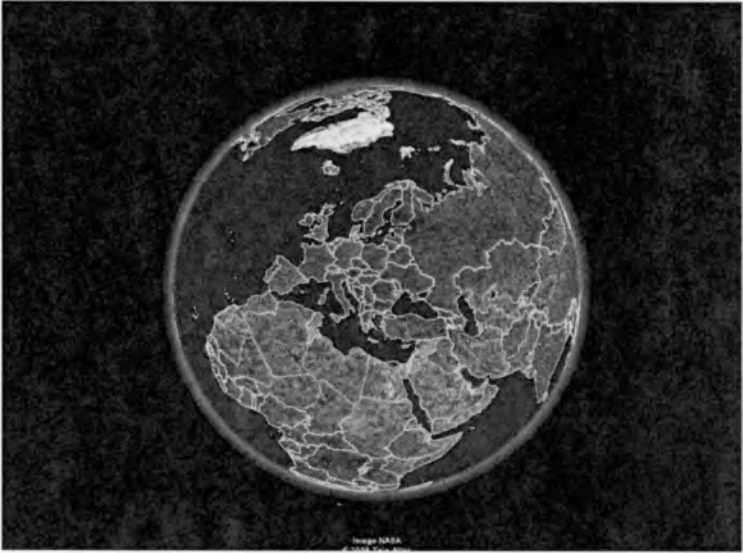
*Die meisten Menschen sterben als Kopien,
obwohl sie als Originale geboren sind.
(Większość ludzi umiera jako kopie,
choć urodzili się jako oryginały).*

Wau Holland
niemiecki dziennikarz i hacker

Globalizm uniwersalizm

Miejsce

W ciągu ostatnich 500 lat miejsce, w którym tworzymy, wbrew pozorom nie powiększyło się, lecz pomniejszyło. Nie ma już tajemniczych „królestw za siedmioma górami i za siedzioma rzekami”. Świat widzialny – **uniwersum** – ograniczył się do kuli – **globu**, a każdy metr kwadratowy jego powierzchni możemy oglądać w Internecie.



Fot. 1. Ziemia



Fot. 2. Kraków



Fot. 3. Kraków – okolice KSW



Fot. 4. Kraków – okolice KSW

Miejsce, w którym tworzymy, stało się bardzo konkretne, do bólu namacalne, skończone, ograniczone i funkcjonujące na zasadzie naczyń połączonych. To, że zaczynamy rozumieć prawa rządzące tym światem-miejscem, nie świadczy o tym, że możemy nimi manipulować lub na nie dowolnie wpływać. Oj chciałoby się niejednemu dać po łapach i zwrócić uwagę: „Nie dotykaj, bo zepsujesz...”

Stwierdzenia w rodzaju „Gdzieś daleko w świecie wojna, a tu nasza wieś spokojna” to przeszłość. Odwracanie się plecami do niektórych problemów nic nie pomoże. Ten świat jest tak skonstruowany, że to, co jest za naszymi plecami, jest właściwie przed nami.

Człowiek oddziałuje na miejsce, w którym przebywa, i je kształtuje – to pewne. Na różnych kontynentach w różnym czasie powstawały różne kultury – dosyć dobrze rozpoznawalne nawet dla niewycwiczonego oka. Różnią się między sobą, ale są tożsame same w sobie. Dlaczego?

12

Przeływ informacji, zasięg!

W obrębie poszczególnych kultur możemy wyróżnić ośrodki „promieniujące” na cały region, który znowu powielił wypracowane przez ośrodek kanony. Nie sądzę, żeby to powielanie było dobrowolne, raczej narzucone jako obowiązujące. A im bardziej było w rezonansie z odbiorcą-człowiekiem jako indywiduum, tym bardziej stawało się powszechne – uniwersalne. I odwrotnie: im mniej było w rezonansie z odbiorcą-człowiekiem jako indywiduum, tym bardziej było narzucone, wymuszone...?

Dzisiejszy globalny zasięg radia, telewizji, telefonu czy w końcu Internetu, tzn. nieograniczony dostęp do informacji, stwarza zupełnie nową sytuację: poszczególne kultury zaczynają tracić swoją autonomię, mieszają się ze sobą, czerpią z siebie nawzajem: „multi-kulti” – jak się mawia w Berlinie. Czasami walczą... walczą między sobą? Nie! Walczą o przetrwanie i miejsce we współczesnym, globalnym świecie.

Uniwersalizm zawęził się do naszego globu,
a globalizm rozprzestrzenił się do jego granic.

Dzisiaj żyjemy na styku uniwersalnych idei i ich globalnych realizacji. I tutaj jest czas na odwrócenie pojęć.

Świat nie jest na zewnątrz, My nim jesteśmy!
Jest w Nas

Walka toczy się o Nas, o Nasze wnętrze, o Nasz wybór (wystarczy tych dużych N...)

Nie należy jednak zapominać o tym, że po drugiej stronie też są tylko ludzie. Walczymy sami ze sobą, dobre, co?

Na czym polega sztuka tworzenia miejsca? Może na nieograniczonej wolności tworzenia?

Wyobraźmy sobie, że po raz pierwszy w życiu pokazano nam łąkę pełną kwiatów i dano nam za zadanie rozwinięcie tego tematu i uzupełnienie go o współgrające z nim elementy. Większość uzupełni o istniejące kwiaty, ci bardziej zdolni wymyślą nowe formy kwiatów, geniusz zaprojektuje motyla, ktoś jednak wpadnie na pomysł kosiarki...

Neograniczona wolność tworzenia pociąga za sobą nieograniczoną wolność niszczenia. Lecz jak ograniczać? Jak wykluczyć kosiarki, nie wykluczając motyli?

Cóż nam pozostaje?

13

Edukacja

Edukacja, edukacja i jeszcze raz edukacja!

Jak?

Za filozofią podzielmy ją na trzy elementy: Logikę, Etykę, Estetykę, albo inaczej, na: Naukę, Moralność, Sztukę. W bezpośrednim odniesieniu do nas, ludzi, te klasyczne suche podziały nabierają nowego sensu:

- To, co jest poza nami i o czym zdobywamy wiedzę.
- To, co jest między nami – etyka i interakcje międzyludzkie.
- To, co jest w nas – nasze indywidualne przeżycia estetyczne.

To, co jest poza nami

To, co jest poza nami i o czym zdobywamy wiedzę – uniwersum, które coraz precyzyjniej określamy za pomocą teorii sprawdzanych doświadczalnie, czyli nauka, jej logika, wiedza w rozumowym jej

znaczeniu. W znaczeniu rozumowym, ponieważ używamy do tego instrumentu, w który jesteśmy wyposażeni – rozumu. Na szczęście dzisiaj nie palą za to na stosach.

W twórczości – opanowanie materiału, rzemiosło, perfekcja wykonania, detal.

To, co jest między nami

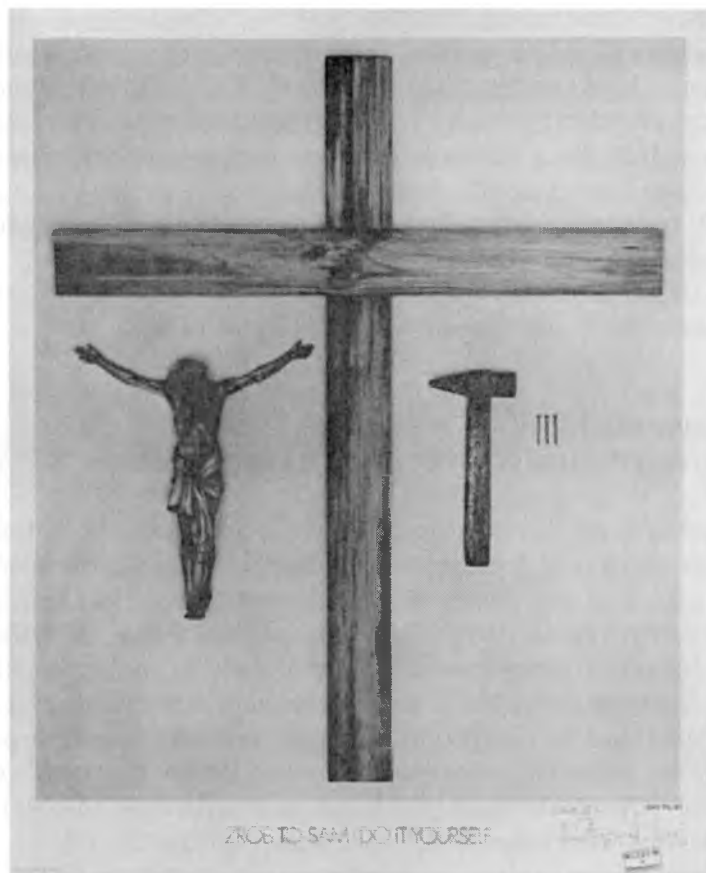
Etyka i interakcje międzyludzkie to najtrudniejszy i najbardziej kontrowersyjny z tematów; można by rzec: jesteśmy na początku, ciągle na początku. Nie skutkują próby odwołania się do Boga i straszenie nim... do Boga? Na Boga! Do którego? Tutaj wprowadzają nas w zakłopotanie religie w swym „wyścigu o wyłączność”. Hans Küng, szwajcarski teolog i duchowny katolicki, dogłębnie przeanalizował wielkie religie świata. Badając, czym się różnią i jakie są w nich podobieństwa, zrozumiał, poczuł konieczność dialogu między nimi. Nie chodzi tu o religioznawstwo w chłodnej naukowej analizie, lecz o coś innego. Nie o globalne rozwiązania religijne, lecz o uniwersalny etos w nich zawarty. W 1995 r. założył Fundację Weltethos („światowy etos; ‘etos tego świata’ ciekawe tłumaczenie z angielskiego – „globalna etyka”) i pozostaje jej prezesem. Na stronie internetowej Fundacji (www.weltethos.org) możemy przeczytać manifest, deklarację, wyjaśnienie jej zamierzeń. Jest to tekst opublikowany po konferencji Parlamentu Światowych Religii, która odbyła się 4 września 1993 r. w Chicago. Nie jest jeszcze dostępny w języku polskim, ale pierwsze zdanie wstępu do tego 16-stronicowego dokumentu powinno niepokoić. Brzmi ono:

„Świat jest w agonii!”

Znowu zaczynamy od straszenia, tym razem jednak jak najbardziej usprawiedliwionego, gdyż czas najwyższy dojść do porozumienia. Nie świat zewnętrzny jest w agonii, lecz nasz świat wewnętrzny, dyktujący nam najbardziej destruktywne, perwersyjne rozwiązania przeciwko myślącym i czującym inaczej.

W twórczości – to właśnie etyka jest wiecznie świeżą pożywką w poszukiwaniu interesującego tematu i umożliwia jego wyjątkowe, szczególne (bo płynące z serca) wyczucie i potraktowanie przez twórców. Do dzisiaj pamiętam, jakie wrażenie wywarł na mnie je-

den z plakatów Geta-Stankiewicza zatytułowany „Zrób to sam – do it yourself”, traktujący o tak dobrze znanym wszystkim temacie w tak zaskakujący sposób.



Fot. 5. Praca na aukcję

To, co jest w nas

Nasza subiektywna, indywidualna, transcendentalna matryca odbioru tego świata. Mam wrażenie, że każdy człowiek ma coś w rodzaju wewnętrznej matrycy, w którą wpasowuje odbitki świata zewnętrznego, a kiedy wpasuje, to: ...mmmm... pełna harmonia. Nie-

stety, nie mamy wiedzy (a przynajmniej większość z nas jej nie ma) na temat tego, jak wygląda nasza wewnętrzna matryca, i po omacku szukamy nowych wrażeń, nie wiedząc, czy to już to, czy może jeszcze nie. Co gorsza, sama matryca zmienia się w czasie, być może od wpasowywania na siłę...

Można by też powiedzieć, że nasze estetyczne wnętrza są pozamykane i każdy trzyma klucz w kieszeni... Każdy ma inny klucz. Nie ma dwóch takich samych kluczy. Sytuacja pozornie bez wyjścia. Istnieje jednak klucz generalny i nie kto inny, jak twórcy, mają zdolność jego konstruowania, kopiowania.

W twórczości – to twórcy otwierają tym kluczem nasze wnętrza na widzenie piękna i przeżycia estetyczne.

I tu już niedaleka droga od sądów indywidualnych i do sądów powszechnych, tak bowiem rodzi się piękno, czyli...

Uniwersalizm i powszechność przeżyć estetycznych

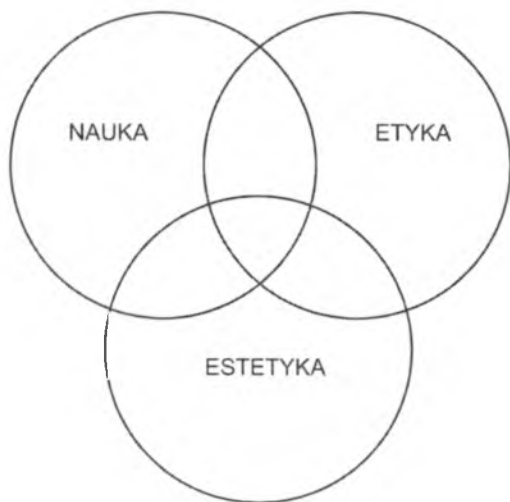
Jeden z niemieckich satyryków – z zawodu fizyk – pokazał w jednym ze swoich programów bardzo pouczające doświadczenie: ustawił cztery metronomy na tę samą częstotliwość, lecz uruchomił je w różnym czasie. Wyglądało to dosyć chaotycznie, „indywidualnie”. Następnie ustawił wszystkie metronomy na podłużnej huśtawce jeden obok drugiego. W dalszym ciągu ruch wszystkich czterech wyglądał bardzo chaotycznie... ale nagle huśtawka zaczęła się powoli kołysać, wpadając w rezonans z metronomami. Z czasem wszystkie kołysały się w jednym rytmie, jak zaczarowane. Po zdjęciu z huśtawki ponownie kołysały się w przesuniętych fazach.

Podobnie jest z nami, tak bardzo jesteśmy zapatrzeni w naszą indywidualność, wyjątkowość i niepowtarzalność, że nie zauważamy, jak na wspólnej, społecznej czy kulturowej huśtawce poruszamy się w tej samej częstotliwości, a nawet w tej samej fazie.

Przedstawiony wyżej trójczłonowy podział edukacji na naukę, etykę i estetykę ma swoje głębsze znaczenie; poszczególne elementy zachodzą na siebie, lecz zawsze próby zawładnięcia, narzucenia, ograniczania ich czy nawet wyjaśniania jednych drugimi okazywa-

ły się błędem. Te próby to najsmutniejsze, czasami najtragiczniejsze karty naszej historii: z jednej strony inkwizycja i płonące stosy, z drugiej prześladowania religijne i kościoły zamieniane w magazyny, a do tego wszystkiego wykorzystanie estetyki jako „sugestywnej” formy przekazu idei.

Ze wspólnego pnia wyrosły rozum i zmysły według Kanta. Dodajmy jeszcze duszę, a otrzymamy pełen obraz „roz-trojenia”, a może „roz-s-trojenia” człowieka. Jak nas „zestroić”? Moim zdaniem podjęte próby rokują powodzenie. Powoli Globalizm i Uniwersalizm zaczynają ze sobą wpaść w rezonans i świat wewnętrznych wyobrażeń harmonizuje z wyobrażeniem zewnętrznego świata.



Fot. 6 . Nauka–etyka–estetyka

Technika tworzenia miejsca

W architekturze miejsce należy rozumieć jako zdefiniowaną przestrzeń lub fragment przestrzeni, która ma spełniać określoną funkcję. Bywa ono przestrzenią zamkniętą lub otwartą, lecz jego utworzenie zawsze wymaga zastosowania określonych technik i materiałów. Na przestrzeni wieków na różnych szerokościach geograficznych stosowano długotrwale empirycznie sprawdzone techniki wykorzystujące materiały takie jak drewno, kamień i ceramika, kształtowane w sposób charakterystyczny przez różne nacje i w zróżnicowanych warunkach klimatycznych. Wieki XIX i XX przyniosły burzliwy rozwój techniczny i technologiczno-materiałowy, do architektury weszły szerokim frontem nowe konstrukcje z metalu, betonu i szkła.

Kształtowanie miejsca w architekturze stało się procesem o nieznanym dotąd możliwościach przestrzennych i estetycznych, a najnowsze badania i wdrożenia ukazują coraz to nowe kierunki rozwoju. Technika tworzenia miejsca w architekturze ewoluuje w kierunku zbliżonym do techniki tworzenia maszyn i pojazdów. Jednocześnie aspekty funkcjonalne i użytkowe każdej przestrzeni – służącej do uzyskania określonego celu, mogą się stawać coraz bliższe realizacji dzięki zmniejszeniu liczby ograniczeń – wynikających z właściwości materiałów i tradycyjnych sposobów ich wykorzystania. Dotyczy to szczególnie nowych zastosowań drewna i szkła, na-

tomiast stosowanie metali stale wnosi do architektury innowacje techniczne i estetyczne.

Analizując zagadnienie techniki tworzenia miejsca w architekturze, należy rozważyć je dwutorowo: z jednej strony pojawia się potrzeba określenia przesłanek rozwoju techniczno-technologicznego w zakresie poszukiwania nowych rozwiązań materiałowych i konstrukcyjnych, a z drugiej strony warto prześledzić ewolucję zastosowań materiałów tradycyjnych, takich jak drewno czy ceramika budowlana lub szkło budowlane.

Prace badawcze dotyczące nowych materiałów i ich wdrożenia są stymulowane kilkoma istotnymi czynnikami, wśród których należy wymienić:

- cechy wytrzymałościowe,
- lekkość,
- odporność na korozję chemiczną i biologiczną,
- podatność na uprzemysłowienie wytwarzania i prefabrykację,
- ognioodporność,
- termoizolacyjność,
- charakterystykę montażu eliminującą czynności scaleniowe „na mokro”,
- kompatybilność z innymi strukturami budowlanymi,
- technologiczność konstrukcyjną,
- podatność na tworzenie struktur kompozytowych,
- innowacje estetyczne,
- koszty.

Niewątpliwie przełomowym etapem w technice budowlanej było zastosowanie żelbetu, który łącząc cechy wytrzymałościowe betonu i stali, utorował nowe drogi dla myśli technicznej i ewoluował w kierunku rozwiązań o niespotykanych uprzednio parametrach osiągniętych dzięki technologii sprężania.

Do przełomowych odkryć w budownictwie należy też zaliczyć konstrukcje prętowe, które umożliwiły optymalne wykorzystanie cech wytrzymałościowych materiałów, „uwalniając je” dzięki postępowi w obliczeniach inżynierskich od ciężaru własnego elementów pełnych.

Przełomem w technice budowlanej stało się także inżynierskie zastosowanie konstrukcji wiszących, znanych od wieków i stosowanych w postaci prymitywnych rozwiązań kładek i mostów z drewna i lin z materiałów organicznych.

Kolejne modyfikacje techniki budowlanej wprowadzane w XIX i XX w. to stosowanie konstrukcji szkieletowych słupowo-belkowych i ramowych, umożliwiających oddzielenie funkcji nośnej od funkcji zamykania przestrzeni ścianami zewnętrznymi i ułatwiających elastyczny podział przestrzeni wewnętrznej.

W dziedzinie budownictwa mieszkaniowego zastąpienie nośnych ścian podłużnych ścianami poprzecznymi stało się standardem technicznym umożliwiającym stosowanie dużych otworów okiennych i loggii.

Zastosowanie metali, począwszy od żeliwa, poprzez stopy żelaza (stal), aż do konstrukcji ze stopów aluminium i tytanu, wywołało dalszy przełom zarówno w zakresie konstrukcji nośnych (słupy, belki, kratownice, liny), jak i w kształtowaniu elewacji, dachów i przegród wewnętrznych, umożliwiając kształtowanie ich prostokreślne i sferyczne, tworząc nową estetykę w architekturze, zacierając granice pomiędzy przegrodą zewnętrzną a zadaszeniem.

Stosowane już dzisiaj szeroko lekkie ściany osłonowe o konstrukcji szkieletowej z różnymi modyfikacjami konstrukcyjnymi i materiałowymi w połączeniu z nowoczesnym oszkleniem lub płytami warstwowymi stały się realizacją idei lekkości i odporności na korozję. Przede wszystkim są elementami wytwarzanymi przemysłowo i montowanymi przy użyciu technik o wysokim stopniu precyzji i sprawności technologicznej. Dzięki badaniom i doświadczeniom osiągnęły one również niezbędną ognioodporność, termoizolacyjność i izolacyjność akustyczną.

Synonimem nowoczesności w technice budowlanej jest obok metali i tworzyw sztucznych zastosowanie szkła budowlanego mineralnego, które przeszło ogromną metamorfozę od tradycyjnej szyby do tzw. oszkleń bezpiecznych ze szkła hartowanego, zbrojonego, klejonego na warstwach folii, oraz szyb o podwyższonej termoizolacyjności, ze specjalnymi powłokami refleksyjnymi nałożonymi na ich powierzchnię, spełniającymi różne role: od ochrony przed przegrzaniem pomieszczeń do ochrony przed stratami ciepłymi.

Materiały tradycyjne, takie jak ceramika budowlana i drewno, weszły na nowe tory rozwoju spełniające coraz lepiej przesłanki nowoczesności i wymagania stawiane tworzywom budowlanym. Tradycyjna cegła pełna ewoluowała w kierunku ceramiki poryzowanej, lżejszej, o lepszej termoizolacyjności i powiększonej gabarytowo.

Drewno, stanowiące swego rodzaju materiał idealny z uwagi na łączenie cech wytrzymałościowych i termoizolacyjnych, dzięki nowym technologiom zachowało pierwotne walory wzbogacone o cechy ognioodporności i odporności na korozję biologiczną. Konstrukcje z drewna klejonego, nowoczesne kratownice i ramy o dużych rozpiętościach stają się elementami coraz chętniej stosowanymi przez architektów i konstruktorów.

Nowoczesna technika tworzenia miejsca w architekturze posiada wiele niezaprzeczalnych zalet: służy osiągnięciu wysokiego standardu i komfortu dla użytkownika, skraca cykl budowy obiektów, umożliwia twórcze kształtowanie formy architektonicznej, pozwala na wydłużenie trwałości fizycznej i estetycznej budynków. Nie można jednak zapomnieć o wynikających z niej unifikacji i standaryzacji (szczególnie detalu architektonicznego), które czyniąc architekturę rezultatem produkcji przemysłowej, zagrażają idei regionalizmu i prowadzą do zaniku pewnych wartości przesądzających o atrakcyjności wielu terenów o wybitnych walorach krajobrazowych i kulturowych.

Ogólny kierunek przemian w budownictwie i architekturze w dobie współczesnej i w porównaniu z czasami minionymi należy określić jako nagły wzrost zastosowania nowych materiałów, technologii wykonawstwa, rodzajów konstrukcji i instalacji związanych z budynkami i ich użytkowaniem. Czy tworzona na tym podkładzie techniki budowlanej architektura potrafiła w pełni wykorzystać nadarzającą się szansę? Na to pytanie można odpowiedzieć następująco: istnieją dzieła architektury, które w pełni wykorzystują nową technikę budowlaną, lecz są one dość nieliczne w porównaniu ze znaczną liczbą realizacji pozostających w tyle. Ten stan rzeczy wpływa na możliwości kształtowania, budowania i tworzenia miejsc, oddziałując znacząco na środowisko twórcze i związane z nim ośrodki decyzyjne.

Bibliografia

Bojeś A., *Architektura budynków z przeszklonymi przegrodami zewnętrznymi typu ściany – dachy*, „Świat Aluminium” 2006, nr 3.

Bojeś A., *Estetyka architektoniczna jako pochodna przemian technologicznych*, Kraków 2007.

Markiewicz P., *Kształtowanie architektury poprzez zmianę rozwiązań budowlanych*, Kraków 2006.

Jacek Czechowicz

Architektura sakralna Krakowa – sztuka formowania przestrzeni

Środowisko naturalne, jako przestrzeń podlegająca ustawicznym przemianom o charakterze samoistnym, stanowi zarazem rozległe podłoże dla „sztucznej” działalności człowieka – w postaci różnorodnych modyfikacji lub uzupełnień o nowe elementy. Obydwa rodzaje tych przeobrażeń prowadzą do przełamania jednorodności przestrzennej – z jednej strony w postaci urozmaiconych form przyrodniczych, z drugiej – odmiennych kreacji urbanistycznych lub architektonicznych. W obydwu obszarach możemy dostrzegać wyraźną lub czasem niezwykle ulotną dominację pewnych miejsc w odniesieniu do otaczającej „reszty” jako ich dopełnienia, czyli tła. Mówimy wtedy o szczególnych walorach lokalnych – zarówno w odniesieniu do tworów naturalnych, zawierających niepowtarzalne piękno osobliwości przyrodniczych, jak i w kontekście efektów ludzkich działań jako świadectwa artyzmu i szczególnego zmysłu twórczego autora formy architektonicznej zbudowanej w przestrzeni. Powstaje równocześnie pytanie, na czym polega ta swoista procedura wytwarzania określonej doskonałości; na ile jest to mechanizm, a w jakiej mierze twórcza intuicja.

W miarę postępu urbanizacji mamy do czynienia z nieustannym wypełnianiem się środowiska formami dodanymi; odniesienie dla

nowych kreacji zaczyna nabierać właściwości coraz bardziej złożonych. Dotychczasowe walory naturalne są stopniowo wypierane na korzyść przestrzeni zbudowanej nieorganicznie skutkiem inwencji człowieka. Wydaje się, że kierunek tej twórczości, przy założeniu dążenia do uzyskania odpowiednio wysokich walorów, wymaga koniecznej umiejętności znalezienia kontekstu pomiędzy charakterem nowej formy a jej otoczeniem. Jest to zagadnienie złożone, zawiera w sobie nie tylko samo założenie harmonijnych uzupełnień, ale także zdolność wyczucia balansu pomiędzy potrzebami integracji i zastosowania odmienności – od spójności aż do całkowitego kontrastu, czyli umiejętność modelowania formy pomiędzy biegunami harmonii i kontrastu względem materii zastanej i dotychczas wykształconej.

Trudno jednoznacznie określić, w czym zawierają się walory tych czy innych dzieł architektury. Często nie są one porównywalne, tym samym nie ma jednolitego wyznacznika doskonałości dla modeli najznamienszych układów przestrzennych. Wartość tych najcenniejszych jest jednak niepodważalna, choć wieloznaczna. Nie wiadomo zatem, skąd zdobyć pewność, że określony zespół architektoniczny posiada lub przynajmniej z czasem uzyska wystarczającą ilość określonych cech szczególnych, które postawią go w rzędzie ponadczasowych, nadając mu rolę szczególną – symbolu miejsca.

Można się tu ponownie posiłkować odniesieniami do środowiska naturalnego, które także posiada swoje specyficzne „miejsca”, powstałe wskutek organicznego, zatem w miarę zrównoważonego rozwoju, pozbawionego czynnika sztucznej ingerencji. W tym ujęciu nowa forma architektoniczna mogłaby analogicznie zawierać element organiczności, zamykający się w możliwości utrzymania równowagi pomiędzy istniejącymi uwarunkowaniami kulturalnymi i środowiskowymi a wprowadzanym elementem dotychczas obcym, zatem nowatorskim. Wyrażałoby się to w zdolności odczuwania szeregu odniesień dla zastanego otoczenia architektonicznego z jego charakterem i wieloletnim dorobkiem kulturalnym i umiejętności łączenia tegoż z pewnym elementem „wyprzedzającym” – formą przynoszącą nową wartość.

Czy tworzenie miejsc jest sztuką? Wiąże się ono zapewne z umiejętnością zastosowania wiedzy, ale może przede wszystkim –

z intuicją, bowiem nie każde miejsce zaplanowane i ukształtowane przez człowieka uzyskuje wystarczającą rangę pozwalającą na istotną, i to wielce pozytywną dominację nad otoczeniem, aby w końcu przejąć rolę w pierwszym rzędzie jego akceptowalnego atrybutu, a następnie istotnego wzorca dla dalszych kreacji.

Architektura sakralna jest szczególną formą kształtowania przestrzeni – zawiera w sobie odbicie danego społeczeństwa, stanowiąc świadectwo unikalnego dorobku wielu epok, znaczący element dziedzictwa narodowego, a także dowód wrażliwości twórczej artystów i mecenasów sztuki w interpretacji pojęcia *sacrum* w przestrzeni kulturowej¹. Powstające w ciągu minionych stuleci świątynie Krakowa reprezentują wartości nie tylko istotne dla miasta, ale także promieniujące znacznie szerzej. Poza funkcją sakralną nieprzerwanie pełnią funkcję szeregu „punktów ciężkości” dla tradycji miejsca, utrzymywania tożsamości oraz trwałego wyrazu ciągłości kulturalnej. Sztuka tworzenia tych miejsc w ciągu wieków zawierała się zapewne w świadomości niebagatelnego i uniwersalnego znaczenia obiektów sakralnych nie tylko dla współczesnych twórców społeczeństw, ale także dla potomnych. Niosła też ze sobą szereg umiejętności zastosowania form charakterystycznych dla danej epoki, świadczących o jej wcześniejszych powiązaniach, a także o nowych dążeniach estetycznych w określonym rozdziale historii. Świadomość owa jest zarazem nieustanną wskazówką dla twórców danej epoki – czasy im współczesne przemijają i w przyszłości będą postrzegane przez pryzmat nowych doświadczeń. Zestawienie dawnych i współczesnych dzieł architektury sakralnej o cechach szczególnych, kształtujących niepowtarzalny wizerunek związanego z nimi najbliższego otoczenia (czyli miejsca „promieniującego” na bliższy lub dalszy dystans), daje szczególny obraz pewnego zróżnicowania (a może ewolucji) podejścia do kreowania charakteru zespołu architektonicznego tej rangi.

Wśród licznych budowli sakralnych Krakowa, od najdawniejszych aż do współczesnych, reprezentujących szeroki zakres form stylistyki architektonicznej, można znaleźć wiele przykładów zamierzonych i skrupulatnie przemyślanych działań twórczych, opartych na niezwykle wyważonym podejściu do zagadnienia formowa-

¹ B.M. Pawlicki, *Sacrum – wrażliwość twórcza artysty*, [w:] *Architektura sakralna w kształtowaniu tożsamości miejsca*, red. E. Przesmycka, Lublin 2006, s. 15–16.

nia przestrzeni, a także na zasadzie spełniania wielu uwarunkowań danej epoki, złożonych z oczekiwań społecznych, wymogów artystycznych, potrzeb kulturalnych oraz skutków określonej polityki. Wiele spośród tych dzieł uzyskało znaczenie szczególne – pełni funkcję najważniejszego elementu „miejsca” związanego z obiektem i mającego znaczenie symboliczne, nieraz o zasięgu ponadlokalnym. Stanowią one świadectwo niezwykle wyważonego, twórczego traktowania skomplikowanych dokonań związanych z kształtowaniem struktury przestrzennej o znamionach ponadczasowości, a zatem uniwersalności myśli twórczej. Poniższe, wybrane z różnych okresów historycznych przykłady świadczą o pewnych jednolitych intencjach autorów, obrazują ich stosunek do tradycji lokalnych, ugruntowanych wartości i zwyczajów.

Szczególnym i niezwykle skrupulatnym traktowaniem pojęcia sztuki formowania miejsc cechuje się kaplica Zygmuntowska na Wawelu. Bartolomeo Berrecci, autor dzieła o charakterze przełomowym, miał świadomość potrzeby spełnienia nowych oczekiwań, nie tylko dworu królewskiego, ale i epoki. Kaplica stała się elementem niebagatelnej kompozycji zespołu wawelskiego. Chociaż stylistyka kaplicy jest nowatorska względem gotyckiej formy katedry, odnosi się wrażenie harmonijnego wpisania obiektu w otoczenie. Zostało to uzyskane poprzez umiejętne wyważenie gabarytów – kaplica na planie renesansowego kwadratu i modelu sześciennego korpusu dzięki odpowiednio wysmukłym proporcjom w pewnej mierze podtrzymała wrażenie gotyckiego wertykalizmu, uzupełnionego o oktogonalny tambur. Twórca połączył tu zatem znane już elementy geometrii gotyku z renesansowymi kompozycjami okręgu i kwadratu. Wskazuje na to również kształt profilu przekroju okiennego w tamburze, który jest niemal takim samym trapezem, jaki tworzy przekrój poziomy okien gotyckich.

Najistotniejszą jednak wartością dzieła jest jego doskonałość, kształtująca szereg wartości źródłowych do dalszych inspiracji. Berrecci nie tylko wykreował zatem dane miejsce, lecz także doprowadził do pewnej integracji kulturalnej dużo większego obszaru, wszędzie tam, gdzie pojawiły się kolejne przetworzenia pierwowzoru kaplicy centralno-kopułowej. Wynika stąd, że ważnym elementem sztuki tworzenia miejsc powinna być świadomość roli impulsu rozwojowego o znaczeniu ponadlokalnym i ponadczasowym.

Zbliżone podejście kompozycyjne, już w epoce baroku, obrazuje znamienne dzieło Jana Trevano, który sfinalizował budowę jezuitckiego kościoła św. Piotra i Pawła. W założeniu świątynia ta, jako architektoniczny wyraz polityki kontrreformacji, musiała spełniać niezbędne kanony kompozycji przestrzennej. Autor, zachowując te kryteria, nie zrezygnował z modyfikacji przestrzennych, wynikających i w tym przypadku z potrzeb utrzymania pewnych odniesień do ugruntowanych dotychczas tradycji budowania. Szczególnie widoczne jest to w porównaniu gabarytów świątyni z jej stanowiącym ówczesny kanon wzorcem – rzymską bazyliką Il Gesù. Stylistyka obydwu obiektów jest niemal identyczna, układ przestrzenny oraz oprawa architektoniczna podobna, lecz w obiekcie krakowskim odczuwa się większe wrażenie lekkości, bardziej przejrzyste rozmieszczenie elementów architektonicznych. Widoczne jest to zwłaszcza w zestawieniu ortogonalnym obydwu fasad.

Nieco odmiennymi intencjami kompozycyjnymi kieruje się inny barokowy twórca – Kacper Bażanka, który do perfekcji opanował sztukę zarówno tworzenia miejsc, jak i dopełniania ich nowymi treściami. Jedną z istotnych wartości cechujących jego dzieła jest ustosunkowanie się do otaczającej przestrzeni, wyrażające się zamierzonym modelowaniem formy uzależnionym od wymogów kompozycyjnych – z pewnego dystansu, który pozwala dostrzec zmieniający się obraz formy architektonicznej w zależności od punktu obserwacji. Jego dwa charakterystyczne dzieła w równym stopniu spełniają te właśnie założenia. Pierwsze z nich – zwieńczenie katedralnej wieży zegarowej, wzniesione na miejscu poprzedniego hełmu renesansowego, ma wszelkie cechy formy dominanty, która dostosowuje się nie tylko do samej wieży czy obiektu katedry, ale także do szerokiego otoczenia – jako najwyżej położona wówczas kompozycja przestrzenna w Krakowie, widziana z wielu miejsc. Geometria rzutu zwieńczenia uwzględnia kwadrat obrysu wieży, lecz dzięki ścięciu narożników autor uzyskał cztery osie symetrii, umożliwiające oglądanie kompozycji z ośmiu ortogonalnych kierunków. Dodatkowy manewr – zastosowanie łuków w płaszczyźnie poziomej – powiększył efekty przestrzenności dla znajdującego się u stóp wieży obserwatora, który ogląda zwieńczenie z bliska – pod ostrym kątem.

Te same rozwiązania przestrzenne Bażanka zastosował w kompozycji fasady kościoła Misjonarzy pw. Nawrócenia św. Pawła. Ponieważ obiekt miał zostać wstawiony w układ pierzejowy ulicy, autor, aby zaakcentować fasadę, posłużył się rzymskim wzorcem zaprojektowanego przez Lorenzo Berniniego kościoła Sant'Andrea al Quirinale z wysuniętą środkową częścią fasady w formie owalnego zadaszenia wejścia, wspartego na przekątniowo ustawionych kolumnach. Bażanka rozwinął ideę konstruowania budowli umożliwiającego wielokierunkową obserwację elewacji przez ukośne załamane detali oprawy architektonicznej wokół otworów w dodatkowych bocznych osiach oraz podkreślenie spójnym profilowaniem archiwolt barokowej niszy w dwu płaszczyznach: pionowej oraz poziomej. Zabiegi te w określonych ustawieniach dały obraz dodatkowych widoków ortogonalnych bądź nowych kompozycji geometrycznych.

30

Szczególnym rozdziałem w historii architektury sakralnej Krakowa jest okres XIX i początku XX w., kiedy projektanci po wielowiekowym okresie dominacji kolejno następujących po sobie stylów architektonicznych rozpoczęli poszukiwania nowych rozwiązań. Znając doświadczenia epok minionych, architekci starali się wykreować nowy sposób organizacji formy, świadomie czerpiąc inspirację z przykładów rodzimych, mając na uwadze wykreowanie i ugruntowanie „stylu narodowego”, który w ich pojęciu stanowiłby odrodzenie i przedłużenie wielowiekowych tradycji sztuki polskiej².

Feliks Księżarski, jeden z najwybitniejszych dziewiętnastowiecznych polskich architektów, zaprojektował na początku drugiej połowy XIX w. kaplicę bł. Bronisławy; poprzednią kaplicę pod tym samym wezwaniem zburzono w 1854 r. z powodu prac fortyfikacyjnych na wzgórzu wokół kopca Kościuszki. W strukturze obwarowań fortecznych okalających kopiec architekt połączył w jedną całość elementy charakterystyczne dla twierdzy oraz obiektu sakralnego. Nie był to jednak odpowiednik kościoła obronnego z ubiegłych epok. W kaplicy Księżarskiego sfera obronności jest tylko pozorna. Stanowi raczej konieczny symbol odniesienia do miejsca, wyrażony elementami o charakterze dekoracyjnym. Archi-

² K. Stefański, *Polska architektura sakralna w poszukiwaniu stylu narodowego*, Łódź 2002, s. 20.

tekt przerwał linię masywnego muru fortecznego formą przypominającą bastion. Jego wysmukła, neogotycka bryła została wielokrotnie załamana i rozczłonkowana wielobokami ścian, skarpami, niszami oraz portalami okien i drzwi. Całość wieńczy ośmioboczne wieżyczki z krenelażami, poprowadzonymi również wzdłuż korony murów. Dodatkową dekorację stanowią detale neogotyckie, a także kwiatonowy fryz oraz akcenty cegieł o kilku barwach. Szczególnie interesujący jest ortogonalny widok kaplicy ze stożkiem kopca w tle – dający niezwykle harmonijny i malowniczy efekt przestrzenny.

W 1925 r. powstała interesująca stylistycznie zakrystia dobudowana do gotyckiego kościoła z pierwszej połowy XV w. w podkrakowskiej Ruszcy. Jej autor – wybitny architekt i konserwator Adolf Szyszko-Bohusz – zaprojektował obiekt przypominający kaplicę kopułową o centralnym układzie. Zakrystia usytuowana jest na osi kościoła przy wschodniej ścianie prezbiterium. Zestawienie dwóch budowli, które dzieli rozpiętość czasowa pięciuset lat, stanowi atrakcyjną konfigurację przeciwstawnych form. Wyraźnie widoczne są dwubiegunowe intencje autora zmierzające zarówno do utrzymania, a nawet podkreślenia kontrastu stylistycznego różnych epok, jak i utrzymania pewnej równowagi kompozycyjnej. Odrębność względem gotyckiego kościoła wyraża się tu w samej formie zakrystii, stanowiącej swobodne przetworzenie centralno-kopułowego wzorca kaplicy; wyraźne kontrasty wywołują też rozwiązania materiałowe i kolorystyczne – jasne płaszczyzny tynkowanych ścian odcinają się znacząco od tła ceglanego wątku murów prezbiterium gotyckiej świątyni. Spójność obydwu obiektów uzyskana została poprzez umieszczenie zakrystii na głównej osi całego założenia, utrzymanie efektu stopniowego pomniejszania się gabarytów zespołu w kierunku prezbiterium, załamanie połączeń dachowych widoczne również w dachach kościoła, a także proporcjonowanie bryły zakrystii, której kontur da się wpisać w obrys strzelistej gotyckiej szczytu. Sama forma obiektu jest w pewnym stopniu swobodnym przetworzeniem wzorów czerpanych z kaplicy Zygmuntońskiej i barokowej przebudowy kościoła św. Wojciecha. Proporcje poszczególnych elementów zostały zmienione w stosunku do pierwowzorów – latarnia uzyskała większy masyw, kopuła łącznie z daszkami okapowymi utrzymuje w pełni rzut ośmioboczny, w miejsce delikatnego profilu pod gzymsem architekt wprowadził

dotatkowe połączenie dachowe wcinające się w ośmioboczny, obniżony tambur kopuły. Dolną część zakrystii stanowi korpus zbudowany na kwadratowym rzucie, wewnątrz doświetlają eliptyczne okna umieszczone na środku ścian akcentowanych w narożnikach boniowaniem.

W latach 1932–1938 wzniesiono na Dębnikach kościół św. Stanisława Kostki. Wacław Krzyżanowski, autor projektu, w jego opisie wyraźnie przedstawił główne intencje, które kierowały jego koncepcją. Według niego, obiekt sakralny jest budowlą niebagatelną, powinien łączyć w sobie takie cechy, jak: mistyka, wzniosłość, uniwersalizm, trwałość oraz znaczenie symboliczne dla współczesnego i następnych pokoleń. Tworzenie miejsca sakralnego powinno wynikać z potrzeby utrzymania ciągłości tradycji historycznych, mieć cechy nieprzemijające i odznaczać się szczególną skrupulatnością w doborze formy, dekoracji i wyposażenia, z koniecznym wykorzystaniem nowych możliwości technicznych. Kościół zbudowano na tradycyjnym planie krzyża łacińskiego. Na skrzyżowaniu transeptu i nawy umieszczona została wieża o rzucie ośmiobocznym, stanowiąca charakterystyczną dominantę Dębnek i jednocześnie wizualne powiązanie z wieżami pobliskiego Wawelu. Kompozycja obiektu wyraźnie eksponuje, na wzór budowli Augusta Perreta Notre-Dame du Raincy, układ żeber konstrukcji żelbetowej; ogólna dyspozycja przestrzenna jest modernistyczna, jakkolwiek nie tak jeszcze czysta jak w zbliżonym formalnie, a wznoszonym w tym samym okresie kościele św. Szczepana³.

W kształtowaniu elewacji dostrzega się nawiązanie do klasycznych stylów: inspiracje gotyckie występują w postaci rytmicznego układu wysmukłych okien i pionowych skarp-słupek pomiędzy nimi, natomiast geometrię baroku (zapożyczoną wyraźnie z zaprojektowanego przez Kacpra Bażankę hełmu przykrywającego wieżę zegarową katedry wawelskiej) uwidacznia kompozycja wieży, którą podzielono także na dwie kondygnacje; przekątniowe ściany dolnej kondygnacji wieńczy półkolisty łuk gzymsu poprowadzony w płaszczyźnie poziomej (fot. 1).

³ J. Czechowicz, *Współczesna architektura sakralna Krakowa – awangarda i tradycja – w poszukiwaniu piękna*, „Czasopismo Techniczne” 2007, z. 6-A, s. 206–207.



Fot. 1. Porównanie form: a) hełm Wieży Zegarowej 1713–1716, Kacper Bażanka, b) wieża kościoła św. Stanisława Kostki 1932–1938, Wacław Krzyżanowski (fot. J. Czechowicz)

W drugiej połowie XX w. wykształcił się specyficzny typ świątyń o nowatorskiej stylistyce. Budowle, nawiązując do wysmukłych płaszczyzn dachu gotyckiego, przypominały swą formą namioty. Główną konstrukcję stanowiły ukośnie ustawione żelbetowe płyty stropodachu podparte układem belek nośnych. Pierwszym z takich obiektów jest zaprojektowany przez Szczepana Bauma i Andrzeja Kuleszę kościół Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny we Władysławowie, konsekrowany w 1961 r. W Krakowie przykład tej stylistyki stanowi kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Łagiewnikach, projektu Antoniego Mazura. Krakowska świątynia, powstała w latach 1972–1982, stanowi jednonawową halę nakrytą dwiema płytami spadzistych dachów. Ściany szczytowe i boczne wypełniono rytmicznymi pasami okiennymi. Całość wieńczy ażurowa iglica dostawionej z boku wieży, zakończonej masywnym krzyżem. Szereg utrudnień technicznych i pewne ograniczenia projektowe wiązały się z koniecznością dostosowania do istniejącego otocze-

nia: świątynia powstawała jako przebudowa dotychczasowej kaplicy (remont kapitalny z wymianą konstrukcji), nad którą wzniesiono główną konstrukcję nawy; od wschodu znajdowała się plebania, natomiast od zachodu – starodrzew parku⁴.

Specyficzna geometria o rytmicznych układach wypełniających trójkątne pola szczytów, charakterystycznych, dwuspadowych wysmukłych dachów i pseudowież –kampanili, wpisała się na stałe w obraz stylistyki polskich świątyń tego okresu i stała się wzorcem, czytelnym nawet w formach późniejszych, powstających w następnych latach⁵.

Omówione dzieła architektury sakralnej Krakowa są przykładami indywidualnych podejść twórców różnych epok do zagadnienia kształtowania formy architektonicznej. Pomimo odmiennych uwarunkowań, a także różnych osobowości architektów „sztuka tworzenia miejsc” w ich rozumieniu oznacza uniwersalne pojmowanie procesu twórczego, polegającego na umiejętnym zastosowaniu wiedzy z otwartością na jej uzupełnianie o doświadczenia czerpane z minionych stuleci oraz szeroko rozumianych wartości otoczenia, które jest ważnym odniesieniem dla nowych kreacji.

W tworzeniu architektury istotne znaczenie mają nieuchwytnie nieraz zabiegi i działania na zasadzie skojarzeń i zapożyczeń połączonych z wprowadzaniem nowych elementów. Są to ważne wyznaczniki szeroko pojętej sztuki pozytywnej organizacji przestrzeni, na którą składa się zespół umiejętności twórczych potrzebnych do ukształtowania dzieła niekonwencjonalnego. Forma znamienych dzieł powstałych w minionych epokach jest efektem pracy twórczej zawierającej przestrzenny wyraz autorskiego zamysłu popartego umiejętnością odpowiednich uzupełnień o wartości rodzime. Z tego powodu sztuka tworzenia miejsc zrównoważona jest często sztuką ich dopełniania, nie tyle w celu wyboru pozornie łatwiejszej drogi projektowej, ile utrzymania spójności pomiędzy nowatorstwem i tradycjonalizmem. Poziom artyzmu nie zawsze jest tożsamy ze zindywidualizowaną postawą twórczą, ale wiąże się

⁴ A. Mazur, *Moje kościoły*, Kraków 2003, s. 118–123.

⁵ A. K. Olszewski, *Próba typologii współczesnych kościołów w Polsce*, [w:] *Sacrum i sztuka*, oprac. N. Cieslińska, Kraków 1989, s. 86–92.

z umiejętnością właściwego wpisania się w wielowiekowy ciąg kulturowy epok, ze znalezieniem miejsca odpowiedniego do dodania wartości dotychczas nieznanymi.

Sztuka formowania sakralnej przestrzeni architektonicznej nie jest zapewne działaniem szablonowym, możliwym do ujęcia w ramy definicji. Opisane przykłady wskazują raczej, że możemy określić tylko istotne kierunki postępowania, niezbędne, lecz nie zawsze wystarczające dla wykreowania dzieła na odpowiednio wysokim poziomie artystycznym. Dochodzi do tego konieczność podejmowania decyzji dodatkowych, indywidualnych dla konkretnego dzieła, uzależnionych od specyficznych, miejscowych uwarunkowań, oraz rozumienie ponadczasowości i szczególnej roli architektury sakralnej dla wielu pokoleń. Dlatego też czytelnymi motywami działań ubiegłowiecznych twórców były świadomość przebiegających pomiędzy własnym indywidualizmem a szacunkiem do pozostawionego dorobku poprzedników granic możliwości projektowych i właściwe rozumienie sztuki tworzenia miejsca sakralnego, łączącego w sobie zespół pozornie przeciwstawnych cech, takich jak bieguna duchowości i materii świeckiej⁶.

Sposób pojmowania kreacji przestrzeni w minionych stuleciach, na trwałe „zapisany” w pozostawionych przez ówczesnych twórców dziełach, jest istotną wskazówką dla ich następców – terażniejszość jest przemijająca i będzie oceniana w przyszłości przez nowe pokolenia.

Bibliografia

Architektura sakralna w kształtowaniu tożsamości miejsca, red. E. Przesmycka, Lublin 2006.

Białkiewicz Z., *O potrzebie odtworzenia i redefinicji współczesnych pojęć sacrum i profanum*, [w:] R. Barełkowski, *Sacrum and Profanum of Space/Sacrum i profanum przestrzeni*, Poznań 2007.

Czechowicz J., *Współczesna architektura sakralna Krakowa – awangarda i tradycja – w poszukiwaniu piękna*, „Czasopismo Techniczne” 2007, z. 6–A.

⁶ Z. Białkiewicz, *O potrzebie odtworzenia i redefinicji współczesnych pojęć sacrum i profanum*, [w:] R. Barełkowski, *Sacrum and Profanum of Space/Sacrum i profanum przestrzeni*, Poznań 2007, s. 21–22.

Mazur A., *Moje kościoły*, Kraków 2003.

Olszewski A. K., *Próba typologii współczesnych kościołów w Polsce*, [w:] *Sacrum i sztuka*, oprac. N. Cieślińska, Kraków 1989.

Pawlicki B. M., *Sacrum – wrażliwość twórcza artysty*, [w:] *Architektura sakralna w kształtowaniu tożsamości miejsca*, red. E. Przesmycka, Lublin 2006.

Stefański K., *Polska architektura sakralna w poszukiwaniu stylu narodowego*, Łódź 2002.

Tomasz Hapka

Miejsce a empatia – metoda personifikacji

Architektura rozumiana nie jako przesadna wola formy, lecz jako katalizator procesów, ruchów i powiązań... Jeśli potraktuje się ją poważnie, stawiając na pierwszym planie opracowanie nowych strategii polepszania życia, to do głosu dojdzie, dziś prawie zapomniany, społeczny wymiar architektury¹.

Kristin Ferieiss

Celem niniejszego artykułu jest opracowanie metody analitycznej oraz kryteriów do projektowania Miejsca.

Zgodnie z tezą, jaką przyjąłem w niniejszych rozważaniach, empatię możemy odczuwać wobec Użytkownika, oraz – co jest moją propozycją – w stosunku do Miejsca. Nadanie Miejscu cech osobowych powinno spowodować odejście od jego stereotypowego, przedmiotowego traktowania. Personifikacja Miejsca i przyznanie mu roli partnerskiej w stosunku do Użytkownika mogą zaowocować pełniejszym zrozumieniem zależności – pozytywnie wpłynąć na proces projektowania i użytkowania, czyli na jakość życia.

¹ K. Feireiss, *Architektura i mobilność*, [w:] *Co to jest architektura*, red. A. Bujak, Kraków 2002, s. 89–90.

Odrębność Miejsca to dualizm wnętrza i zewnątrz; granicy pomiędzy nimi. Granicy odczuwalnej w różnym stopniu: ostrej lub rozmytej.

Odrębność Miejsc wymaga zarówno określenia granic, jak i wyodrębnienia punktów orientacyjnych, dominant. Przykładem może być *sacrum*, traktowane jako wnętrze, i dopełniające je *profanum* – zewnątrz.

Miejsca to często obszary o wyjątkowych walorach, wyodrębnione z otoczenia. Użytkownicy decydują o funkcji Miejsca, o tym jak z niego korzystają.

Identyfikacja

Współrzędne fizyczne, mentalne i techniczne Miejsca:

1. Zespół cech fizycznych wyróżniających miejsce z kontekstu, np. obszar, położenie, struktura przestrzenna i geologiczna, barwa, zapach, światło, środowisko wodne, roślinność, sąsiedztwo, materiały.
2. Zespół cech mentalnych, wyobrażenia symboliczne:
 - pamięć wydarzeń, doznań, bodźców, reakcji, historia miejsca,
 - subiektywny obraz form, dominant, detali – bodźce istotne dla konstytucji miejsca, tworzące punkty odniesienia, granice miejsca,
 - szczególne formy zachowań, czynności rytualne, zwyczajowe.
3. Infrastruktura: wyposażenie techniczne, urządzenia i przedmioty, umożliwiające lub wymuszające określone formy zachowań, kontaktów, czynności użytkowników, pozwalające utrzymać określone parametry jakościowe oświetlenia, temperatury, akustyki, wilgotności powietrza itp.

Każde Miejsce istnieje w kontekście. Gwałtowny rozwój cywilizacji może doprowadzić do kataklizmu w skali globalnej. Przewidywane skutki są dramatyczne – zrównoważony rozwój cywilizacyjny to próba ich minimalizacji.

Empatia na poziomie globalnym to czynnik warunkujący pozostałe działania na niższych poziomach.

Nowa jakość życia – wyzwania, nowe możliwości

1. Możliwości adaptacyjne – potrzeby i zagrożenia.
2. Zrozumienie i współdziałanie z siłami Natury.
3. Ciągłość jako wartość.

Należy wobec tego odnotować następujące zalecenia ogólne:

1. Zamiast przedmiotowego – podmiotowe traktowanie środowiska.
2. Ingerencje należy traktować czasowo.
3. Stosowanie kryterium minimalizacji działań.
4. Wykorzystanie istniejących obiektów – recykling.
5. Elastyczność rozwiązań.
6. Odtworzenie zdolności samoregeneracji sił witalnych natury tam, gdzie jest to możliwe.
7. Ograniczenie konsumpcji ziemi – odzyskiwanie terenów zdegradowanych.
8. Planowanie inwestycji w perspektywie średnio- i długoterminowej.
9. Kontrolowanie skutków ekologicznych zarówno realizacji inwestycji, jak i jej eksploatacji – LCA.
10. Po oddaniu obiektu do użytkowania kontynuowanie prac: wprowadzanie usprawnień, usuwanie błędów, analiza inwestycji i jej ocena – podsumowanie i wyciągnięcie wniosków.

Charakterystykę, portret psychologiczny Użytkownika pominę w tym opracowaniu. Zajmę się opisem Miejsca, wprowadzając wstępną propozycję klasyfikacji Miejsc ze względu na:

1. Genezę

- kulturowe – stworzone przez człowieka,
- naturalne – ukształtowane przez naturę
- hybrydowe – częściowo ukształtowane przez człowieka.
-

2. Strukturę

- otwarte – duża elastyczność programowa,
- zamknięte – określony program,
- częściowo otwarte – program częściowo określony.

3. Skalę

- intymne,
- prywatne,
- publiczne,
- masowe.

4. Oddziaływanie

- lokalne,
- miejskie,
- regionalne,
- krajowe,
- kontynentalne.

5. Sensualność

- monosensualne,
- wielopoziomowe,
- przestrzeń wirtualna.

6. Osobowość

- silną,
- chwiejną,
- słabą.

7. Charakter

- ekstrawertyczne,
- introwertyczne.

8. Dynamikę

- zmienne,
- cykliczne,
- stałe.

9. Wystrój

- odświeżony,
- okazjonalny,
- okresowy,
- standardowy,

Większość tych cech ma charakter dynamiczny – zmienny w czasie. Charakterystyka danego miejsca uwzględnia je w różnym stopniu, wskazując na dominujące walory. Przedstawiona propozycja opisu jest znacznie bogatsza i bardziej sugestywna niż te, które nie uwzględniają ładunku emocjonalnego. Kładzie ona nacisk na wartości trudno definiowalne, które decydują o jego, Miejsca, całościowym postrzeganiu.

Co dalej?

Aby wypracowywać optymalne relacje pomiędzy Użytkownikiem i Miejscem, należy ustalić ich wzajemne zależności i oczekiwania. Stworzenie wspólnej płaszczyzny porównawczej to pierwszy krok. Pozwoli ono usunąć sprzeczności, określić hierarchię poszczególnych elementów, wyznaczyć kierunek działań. Proponuję sprawdzenie metody przez poddanie analizie krytycznej znanych Miejsc, a następnie stworzenie listy podstawowych ich typów.

1. Opracowanie metodologii postępowania.
2. Analiza wybranych przykładów.
3. Wyodrębnienie podstawowych typów Miejsc.
4. Ewaluacja.
5. Wstępne użycie metody do celów projektowych.
6. Ocena skuteczności.
7. Wprowadzenie modyfikacji.
8. Wdrożenie.

W wyniku tych analiz powinniśmy otrzymać wytyczne projektowe, stanowiące łącznie z zaleceniami ogólnymi materiał wyjściowy do projektowania.

Podsumowanie

Miejsce „żywe” zmienia się. To struktura dynamiczna, która realizuje potrzeby Użytkowników, reagując na zmiany. Siła ekspresji, oddziaływania zależy od ich charakteru i osobowości. Ubiór, wystrój w danych okolicznościach mogą być stosowne i eleganckie, w innych nieodpowiednie do sytuacji i towarzystwa. Podobnie jak

ludzie, Miejsca chorują: mają kłopoty z oddychaniem, są przemęczone.

Tworzenie Miejsc to sztuka bardzo złożona. Decydujące znaczenie ma etap przedprojektowy – kwerenda, analizy socjologiczne, psychologiczne, historyczne, technologiczne i ekonomiczne. Dopiero na ich podstawie można opracować wytyczne projektowe, program. Proponowana metoda pozwala uzupełnić nowoczesny warsztat projektantów, a ogranicza ryzyko decyzji.

Zmiana paradygmatu to prawdziwe wyzwanie. Możliwości technologiczne sprzyjają lekceważeniu natury i wartości mentalnych. Prezentowany zarys metodologii – nowego podejścia, kładzie nacisk na wartości pozaekonomiczne. Metoda personifikacji pozwala znaleźć dla określonego Użytkownika partnera-Miejsce, z którym będzie się on dobrze czuł, które uzna za przyjazne.

Empatia zarówno decydentów, jak i projektantów w stosunku do Miejsc oraz Użytkowników to warunek powodzenia inwestycji. W każdej przestrzeni można stworzyć mapę Miejsc mających znaczący wpływ na poziom i jakość życia mieszkańców i turystów. Jest prawdopodobne, że metoda personifikacji może być stosowana także w innych sytuacjach.

Warto na koniec przytoczyć słowa Wolfganga Welscha: „Popieram ostrożniejsze planowanie – planowanie, którego celem jest otwartość, zmiana i prowizoryczna interwencja, zamiast prób zaprojektowania wszystkiego i określenia naszej egzystencji z zewnątrz. Takie działanie dławi nas, zamiast pozwolić nam oddychać. W tym sensie stara maksyma *less is more* nadal może mieć sens”².

Bibliografia

Feireiss K., *Architektura i mobilność*, [w:] *Co to jest architektura*, red. A. Bujak, Kraków 2002.

Welsch W., *Przestrzenie dla ludzi*, [w:] *Co to jest architektura*, red. A. Bujak, Kraków 2002.

² W. Welsch, *Przestrzenie dla ludzi*, [w:] *Co to jest architektura...*, s. 190..

Matryca przestrzeni

W porównaniu z reprezentacją rzeczywistość jest przerażająco abstrakcyjna. W rzeczywistym świecie ludzkość, mężczyźni, kobiety, kochankowie, domy itd...., żyją jako bezładna zbiorowość i to wszystko. Świat reprezentacji, w przeciwieństwie do rzeczywistości, nadaje ludzkości człowieczeństwo, mężczyznom – męskość, kobietom – kobiecość, kochankom zaś – bycie czymś więcej niż tylko kochankami, sprawia, że słowo „dom” zaczyna znaczyć coś więcej aniżeli tylko cztery ściany...¹

Yuko Mishima

Ktoś wcześniej czy później zada architektowi kłopotliwe i prowokacyjne pytanie o istotę architektury i zmusi go do sformułowania własnej odpowiedzi. Nie wystarczy wtedy sparafrazować filozofa i zachowując wszelkie proporcje, odpowiedzieć: „Czym jest architektura, dobrze wiem, dopóki mnie o to nie pytasz...” Czym jest to, co zajmuje cię przez lata, jakich wymaga kwalifikacji i predyspozycji, jakim posługuje się językiem, czy posiada swój kod, czy jest sztuką, poezją, na czym polega jego piękno – wymaga to bardziej zdecydowanej odpowiedzi. Podobnie dalsze pytania: jakie są granice architektury i na czym polega ich przekraczanie, wyty-

¹ Yuko Mishima, *Forbidden Colors*, Tokyo 1968, s. 142 (tłum. z ang. K. Ingarden).

czanie nowych ścieżek, czym jest prawdziwa twórczość? I próżno szukać pomocy u innych, którzy już wcześniej formułowali głębokie odpowiedzi na to proste pytanie. Wystarczy bowiem kilka z nich przejrzeć, od Pitagorejczyków i Witruwiusza począwszy, aby stwierdzić, że każda z nich odnosi się do pytania zadanego w innym czasie i w innych okolicznościach. Nie wystarczy utrzymywać, że o harmonii decyduje liczba, a znajomość tajemnic geometrii pozwoli na skonstruowanie katedry. Pytanie o istotę architektury należy do gatunku pytań podstawowych, wymagających stałej aktualizacji. Odpowiedź jest szczególnie ważna, a i trudna dla tworzącego architekta. W przeciwieństwie bowiem do historyka i teoretyka sztuki, architekt nie może odpowiedzieć jedynie teoretycznym wywodem. Swą odpowiedź, aby była wiarygodna i aktualna, musi weryfikować własnymi projektami – one muszą dać właściwą odpowiedź, zgodną z epoką i szerokim kontekstem.

44

Tenże kontekst jest obecnie jednocześnie lokalny i globalny. Problem dla architekta stanowi znalezienie w nim właściwej kulturowej identyfikacji i odniesienia. Młoda generacja poszerzyła w ostatnich kilkunastu latach terytorium swojej akademickiej i zawodowej aktywności. Architekci polscy studiują za granicą i uczestniczą w międzynarodowych warsztatach w Londynie, Paryżu, Zurychu, Amsterdamie, Berlinie, Nagoi... Ich wyobraźnia porusza się swobodnie po internetowej przestrzeni kodów i znaków architektonicznych. Punktami odniesienia ich podróży i eksperymentów architektonicznych stają się jednocześnie konteksty Nowego Jorku, Szanghaju, mazowieckiej czy galicyjskiej wsi i śląskich kopalń. Jest to dla wielu z nich śmiertelna dawka informacyjnego chaosu, zglobalizowanej dezinformacji, rozciągliwego i ułatwionego międzynarodowego języka architektonicznego. Nadmiar tej informacji, której ilości często nie potrafią przetrwać i świadomie wykorzystać do własnej twórczości, której nie da się też może do końca określić – ta elastycznie rozciągliwa i łagodnie bezszwowa *seamless architecture*.

Jednak niektórych ta sytuacja mobilizuje i wtedy może się stać punktem wyjścia do refleksji i poszukiwania czy odnajdywania indywidualnej i pokoleniowej tożsamości. Zderzenie polskiej rzeczywistości architektonicznej z wielokulturową otwartą przestrzenią informacyjną zmusza do zastanowienia się nad swoją własną kondycją – nad własnymi możliwościami i ograniczeniami. Ekspery-

menty formalne i „myślenie globalne” należy odnieść do własnego języka, krajobrazu i historii, a co najważniejsze – do własnej matrycy świata głęboko odcisniętej w naszej psychice. Matrycy tej nie sposób oszukać, implantować, wymienić. Oparcie się na niej w pracy projektowej może uchronić od eksperymentowania w pustce za pomocą języka pozbawionego właściwego poziomu odniesienia. Po zastosowanej kuracji pacjent powinien przeżyć. Znaczy to, że stosowany przez architekta język architektonicznego przekazu, nawet poszukujący i eksperymentalny, powinien być czytelny, zrozumiały i adekwatny do kulturowych okoliczności.

Mam nieodparte wrażenie, że język ten może być zrozumiały dla odbiorcy jedynie wtedy, gdy i dla architekta będzie on zrozumiały i naturalny – będzie językiem jego tożsamości.

Jako ilustrację takich prób pragnę przedstawić projekt będący przykładem poszukiwania architektonicznego języka i związanych z nim metafor.

Pawilon „Wyspiański 2000”, Kraków

W 1998 r. Rada Programowa Festiwalu Kraków 2000 ogłosiła konkurs na projekty festiwalowe mające się odbyć w 2000 r. festiwalu Kraków Europejską Stolicą Kultury. Andrzej Wajda wraz z naszym biurem wystąpił z inicjatywą stworzenia w Krakowie centrum festiwalowego – pawilonu informacyjnego eksponującego witraże, tzw. wawelskie, według kartonów Wyspiańskiego (przedstawiają postaci: Kazimierza Wielkiego, św. Stanisława oraz Henryka Pobożnego).

Projekt pawilonu zgłoszony do konkursu uzyskał nieomal jednomyślną akceptację Rady Programowej Biura Festiwalowego. Skomplikowany proces wielostronnych konsultacji wymagany w historycznym centrum zabytkowego układu urbanistycznego, długi czas formalnego zatwierdzania projektu, poszukiwania funduszy i konieczność wyprzedzającego wykonania badań archeologicznych spowodowały, że dopiero w 2006 r. mogła ruszyć budowa, a budynek zmienił przeznaczenie, stając się centrum informacji miejskiej zamiast informacyjnym centrum festiwalowym.

Budynek wypełnia lukę w tkance starego miasta powstałą po wyburzonym w 1939 roku budynku „Pod Lipką” w narożniku ul. Grodzkiej i pl. Wszystkich Świętych. Jest to miejsce niezwykle eksponowane, położone na „trakcie królewskim”, pomiędzy Rynkiem a Wawelem, w sercu XIII-wiecznego układu lokacyjnego, otoczone zabytkowymi budowlami, od gotyku począwszy. Pomiedzy Rynkiem a wawelskim wzgórzem unosi się także duch Stanisława Wyspiańskiego, jego witraże i polichromie można znaleźć w kościołach: Franciszkanów i Mariackim. Zdefiniowanie właściwej temu historycznemu miejscu kompozycji funkcjonalnej i formalnej budynku oraz ustalenie odpowiedniego poziomu odniesienia do historycznego otoczenia było naszym głównym zadaniem projektowym.

Dwie główne funkcje budynku – informacyjna i związana z ekspozycją witraży – wymagają odrębnego typu wnętrza. Podczas gdy witraże potrzebują wnętrza wysokiego, spokojnego i ciemnego, część publiczna i informacyjna powinny być otwarte, jasne, widoczne z zewnątrz, i – na odwrót – z ich wnętrza powinny być widoczne plac Wszystkich Świętych i budynek pałacu Wielkopolskich (Urząd Miasta). Należało znaleźć rozwiązanie umożliwiające połączenie tych sprzecznych wytycznych. Uznaliśmy, że elewacja musi mieć charakter zmienny – transparentny i zamknięty zarazem. Ponadto jej materiał powinien pozwalać na nawiązanie dialogu z sąsiednimi budynkami, przede wszystkim ceglanyymi gotyckimi kościołami Franciszkanów i Dominikanów. Zastosowanie dużych płaszczyzn szkła proponowane we wczesnej fazie projektu dla obiektu festiwalowego wymagało wobec tego ponownego przemyślenia. To, co mogło być wykorzystane w budynku tymczasowym, nie miało uzasadnienia w wypadku budynku stałego. Uznaliśmy, że za pomocą szklanej elewacji w historycznym kontekście nic nowego ani interesującego nie można powiedzieć. Należało szukać bardziej inspirowanego i odpowiedniego materiału elewacyjnego. Wybór padł na cegłę i wapień, jako że to z tych materiałów budowano Wawel i gotyckie kościoły. Nasza uwaga skupiła się na cegle i tym samym pojawiło się wyzwanie projektowe. Tradycyjna cegła nie spełniała założeń ideowych, jakie przyjęliśmy dla elewacji – nie zapewniała transparentności i zamknięcia jednocześnie. Wymagała daleko idącej transformacji i odejścia od tradycyjnego sposobu łączenia. Za-

projektowaliśmy specjalną formę cegły, o trapezoidalnym przekroju, stworzyliśmy jej prototyp i przetestowaliśmy go w małej cegielni „Ceramsus” na Dolnym Śląsku. Cegła z tradycyjnego układu poziomego zmieniła pozycję na pionową i została zamontowana na stałych pionowych prętach przepuszczonych przez specjalnie zaprojektowany podłużny otwór w każdej cegle. Taki układ tworzy rodzaj zewnętrznej ruchomej kurtyny, zewnętrznych żaluzji zbudowanych z koralików ceglanych. Stworzyliśmy zewnętrzną płaszczyznę ceglana, którą można dowolnie otwierać i zamykać, bowiem pozycja każdej cegły może być regulowana indywidualnie. Mając do dyspozycji taki system oraz – dodatkowo – pełną gamę kolorystyczną typową dla cegły gotyckiej (od ciemnego fioleto po pomarańcz), możemy budować obiekt z materiału charakterystycznego i zrozumiałego w kontekście historycznym. Jednocześnie nowa forma, dostosowana bezwzględnie do potrzeb funkcjonalnych i oświetleniowych wnętrza, jest na wskroś współczesna. Buduje metaforę współczesności pozostającej w ścisłym związku z historią, współczesności wynikającej z reinterpretacji tradycyjnego języka architektury.

Jest to kolejna próba tworzenia współczesnej architektury wynikająca z analizy miejsca i chęci zrozumienia relacji pomiędzy tradycyjnym i współczesnym językiem architektonicznym. Ten współczesny język staramy się formować za pomocą eksperymentów materiałowych i konstruowanych dzięki nim metafor. Moim zdaniem czytelność tych eksperymentów będzie w dużym stopniu zależać od tego, w jakim zakresie nasza osobista „matryca przestrzena” zostanie w nich odnaleziona i zobrazowana.

Bibliografia

Mishima Yuko, *Forbidden Colors*, Tokyo 1968.

Buntować, mieszać, zmyślać, czyli sztuka miejsca według Martina Heideggera

Mottem artykułu mogłyby być słowa Władysława Tatarkiewicza dotyczące Martina Heideggera: „Pisał dziwnie, ciemno, odrażająco. Było to jedną z przyczyn tego, że wzbudził więcej zainteresowania niż uznania”¹.

W artykule próbujemy przeanalizować to, co na temat miejsca, budowania czy zamieszkiwania ma do powiedzenia Heidegger w wykładzie *Budować, mieszkac, myśleć* wygłoszonym w 1951 r. na Uniwersytecie w Darmstadcie. Główna teza tego wykładu głosi, że zamieszkiwanie nie idzie w parze z budowaniem nowych mieszkań, gdyż bezdomność nie jest stanem fizycznym, lecz duchowym. Pustka duchowa, w której żyją powojenni Niemcy, sprawia, że – zdaniem Heideggera – są oni bezdomni. Nie będziemy tu tej tezy kwestionować. Skoncentrujemy się raczej na analizie tekstu – która nie pretenduje jednak do miana wyczerpującej – aby wykazać, że więcej w nim niejasności i sprzeczności niż klarownego wyводу. Taka konstatacja w przypadku Heideggera nie jest oczywiście, z czego zdajmy sobie sprawę, czymś odkrywczym. Dlatego spróbujemy także, przyjmując za podstawę to, co w miarę jasne w tekście tego au-

¹ Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. III, Warszawa 1988, s. 347.

tora, sprawdzić, do jakich wniosków w kwestii zamieszkiwania prowadzi przyjęcie Heideggerowskich założeń.

Heidegger zgodnie z tytułem wykładu zaczyna swoje rozważania od analizy budowania. Ma ono być, według niego, formą tego, co jest. Pojęcie budowania obejmuje zatem jego zdaniem obszar, który zamieszkujemy, budowle (most, hala targowa), nie budowle, ale też nie miejsca do mieszkania (ciężarówka, fabryka) oraz mieszkania (dom).

Istotę budowania i mieszkania „odkrywa” Heidegger, sięgając do języka. Pisze: „Istotę jakiejś rzeczy perswaduje nam mowa, zakładając, że poważamy jej własną istotę”². Kiedy jednak „zaczynamy poważać istotę języka”, okazuje się, że język nie odkrywa nam „tajemnicy bycia”. Nie jest on bowiem w kwestii budowania i zamieszkiwania jasny. Przykładowo w języku polskim „miejsca nie do mieszkania”, ale nie budowle, czyli np. ciężarówka, „dają ludziom schronienie”, ale już w wersji angielskiej „kierowca ciężarówki nie znajduje w niej schronienia”³. Zamieszkiwanie to bycie w przestrzeni, która daje schronienie, podczas gdy mieszkanie to jedynie posiadanie „jakiegoś kąta”⁴. W języku angielskim rodzaj relacji pomiędzy budowlami niemieszkalnymi a człowiekiem oddany jest słowem *to house*, co można by oddać po polsku jako „domowić”, a więc budowle „domowią”, lecz nie dają człowiekowi schronienia. Trochę to dziwne, gdyż wydaje się, że właśnie dom daje człowiekowi schronienie.

Nie jest też jasne, jaka jest relacja pomiędzy „mieszkać” a „zamieszkiwać”. Niektóre sformułowania Heideggera sugerują, że mieszkanie jest czymś różnym od zamieszkiwania, np. „człowiek je [budowle – przyp. D.J.] zamieszkuje, a jednak w nich nie mieszka”⁵, podczas gdy inne sugerują relację tożsamości, np. „Śmiertelni mieszkają, zachowując czworokąt – to znaczy dając wolne pole jego

² M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski, Warszawa 1977, s. 317.

³ Zob. M. Heidegger, *Building, Dwelling, Thinking*, trans. A. Hofstadter, <http://evans-experientialism.freewebspace.com/heidegger7a.htm>.

⁴ Jeśli zastąpilibyśmy wyrażenie „posiadać jakiś kąt” bardziej powszechnym „posiadać własny kąt”, to różnica pomiędzy zamieszkiwaniem a mieszkaniem byłaby prawie niezauważalna; w posiadaniu własnego kąta zawiera się bowiem poczucie bezpieczeństwa, bycia chronionym.

⁵ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć...*, s. 317.

istocie. Zamieszkiwanie zachowuje tedy na czworaki sposób⁶. Te niejasności znaczeniowe są w tym przypadku szczególnie dotkliwe, gdyż dotyczą kluczowych dla zrozumienia tekstu terminów.

Te lingwistyczne uwagi mają przede wszystkim wskazać na to, że nie tak łatwo odkryć prawdę, „poważając jedynie język”. Być może jednak Heideggerowi nie chodziło o język w ogóle, ale o jakiś konkretny język, którego istotę z jakichś nieznanych nam powodów należy „poważać” bardziej. Zobaczmy więc, jak Heidegger odnosi się do swojego ojczystego języka i co z tego wynika.

Okazuje się, że *bauen* – poprzez *buan*, *bhu* i *beo* – to „nasze”, tj. niemieckie, *bin* (*Ich bin*) i *bist* (*Du bist*)⁷. Budować oznacza więc to, jak ja jestem i ty jesteś, czyli sposób, w jaki my, ludzie, jesteśmy na ziemi. Ale w niemieckim, języku „my jesteśmy” to *wir sind*, co nijak już nie pasuje do *bauen*. Zatem mieszkanie jako bycie ograniczałoby się do jednostek – „ja”, „ty”. Zauważmy na marginesie, że w języku francuskim na określenie budowania i bycia mamy dwa zupełnie różne słowa *construire* i *être*.

Jakby tej słownej ekwilibrystyki było jeszcze za mało, okazuje się, że *bauen* oznacza również ‘otaczać opieką’, czyli ‘uprawiać rolę’ (*den Acker bauen*)⁸. Tak więc „budowanie to otaczanie opieką”. Kiedy czekamy na wyjaśnienie tej metafory, Heidegger nie zwleka z odpowiedzią i pisze: „budowanie takie jedynie chroni, chroni mianowicie wzrastanie, które samo z siebie wydaje swoje owoce”⁹. Ale przecież nie każde budowanie jest opieką, np. budowanie statków nie jest. Czym jest? Jest – odpowiada Heidegger – wznoszeniem. Mamy więc budowanie jako opiekę i jako wznoszenie. Kiedy wydaje się, że już zaczynamy coś na wpuł rozumieć, okazuje się, że chociaż otaczanie opieką (kultywowanie) i wznoszenie wysuwają się na plan pierwszy, to nie stanowią jednak o istocie budowania, którą jest zamieszkiwanie: „Właściwy sens budowania, mianowicie

⁶ *Ibidem*, s. 322.

⁷ Nawet zwolennicy Heideggerowskiego myślenia zauważają, że etymologiczne rozważania autora *Sein und Zeit* są „niepewne”. Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice*, Kraków 2006, s. 135.

⁸ W angielskim tłumaczeniu pojawia się obok słowa *bauen* słowo *harren*, które ma się łączyć z uprawianiem roli. Przymiotnik ten znaczy jednak ‘nieurodzajny’ czy też ‘jałowy’ (także w znaczeniu ‘jałowa dyskusja’).

⁹ M. Heidegger, *Budować, mieszkac, myśleć...*, s. 319.

zamieszkiwanie, popada w zapomnienie"¹⁰. Otaczanie opieką (kultywowanie) i wznoszenie są z jednej strony tylko czynnościami, za które cofa się budowanie jako zamieszkiwanie a z drugiej oznaczają budowanie jako zamieszkiwanie (Heidegger pisze dalej, że opieka i wznoszenie są budowaniem w sensie węższym)¹¹. Stąd Heidegger wyciąga już „prosty” wniosek, że budowanie musi oznaczać zamieszkiwanie, gdyż to właśnie ten sens skrywa się za powierzchownym otaczaniem opieką i wznoszeniem. Założenie, które przyjmuje tu Heidegger, brzmi: oryginalne znaczenie to to, które uległo zapomnieniu. Wydaje się ono jednak problematyczne, gdyż zawsze można zapytać, czy przypadkiem nie istnieje jeszcze bardziej zapomniane znaczenie słowa *bauen*, to, o którym zapomniął sam Heidegger, niewystarczająco głęboko sięgając w przeszłość. Być może wtedy okazałoby się, że w staro-staro-saksońskim *bauen* znaczyło np. ‘iść na skróty z wyciągniętą przed siebie prawą ręką’

52

Na czym więc polega istota zamieszkiwania?¹² Tu znowu sięga Heidegger do języka starosaksońskiego, aby odkryć dla nas znaczenie słów *wuon* i *wunian*, które mają być przodkami słowa *wohnen*, oznaczającego: ‘być zaspokojonym’, ‘być wprowadzonym w spokój i pozostawać w nim’. Od spokoju przechodzi Heidegger do pokoju. Pojawia się więc natychmiast słowo *Friede*, a potem *das Freie*, *das Frye*, następnie *Freien* – czyli „zachowywać”. I oto wiemy już, na czym polega istota zamieszkiwania. „Zamieszkiwać – pisze Heidegger – to być wprowadzonym w spokój (*Frieden*), znaczy: pozostawać ogrodzonym w przestrzeni tego, co jest *fry*, tzn. w wolną przestrzeń (*das Freie*), która zachowuje wszystko, dając wolne pole jego istocie”¹³.

Zamieszkanie rozumiane jako zachowywanie wykorzystuje Heidegger w słynnej koncepcji „czworokąta”, na który składają się stanowiące jedno: Ziemia, Niebo, Istoty Boskie i Śmiertelni. Eksplicacja tych pojęć jest albo banalna: „śmiertelni są ludźmi, bowiem

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, s. 323.

¹² „Zamieszkiwanie – jak komentuje myśl Heideggera Hanna Buczyńska-Garewicz – dokonuje się wtedy, gdy człowiek, stojąc w prawdzie bycia, wypowiada tę prawdę, gdy pozwala mówić byciu przez siebie, gdy w swojej mowie ukazuje nieskrytość bycia”. Zob. H. Buczyńska-Garewicz, *op. cit.*, s. 158.

¹³ *Ibidem*, s. 321.

mogą umierać”, albo niejasna: „wyczekując Istot Boskich, przeciwstawiają im to, co niewyczekiwane. Czekają na znaki ich nadejścia i nie zapoznają znamion ich braku”¹⁴. Czworokąt ten ma być zachowywany, chroniony w swojej istocie. Okazuje się jednak, że to zachowywanie odbywa się poprzez rzeczy. „I właśnie w rzeczach – pisze Heidegger – przy których przebywają śmiertelni, zamieszkiwanie jako zachowanie przechowuje czworokąt”¹⁵. Co to z kolei oznacza? Oznacza, że zachowanie czworokąta odbywa się poprzez wprowadzenie jego istoty w rzeczy. Ale z kolei rzeczy same muszą być pozostawione w swej istocie, aby mogły zachować czworokąt. Rzeczy według Heideggera to te, które samodzielnie rosną (natura) i te, które nie rosną samodzielnie. Pierwsze wymagają do zachowania swej istoty opieki, drugie – rozmysłu we wznoszeniu. Jeśli tak się dzieje, wtedy one zachowują istotę czworokąta, czyli: ratowanie Ziemi, zgodę na Niebo, oczekiwanie Istot Boskich i posłuszeństwo istocie Śmiertelnych.

Od budowania jako zamieszkiwania przechodzi Heidegger do odpowiedzi na pytanie o to, czym właściwie jest „budowanie pomyślane z perspektywy istoty zamieszkiwania”¹⁶. Tu od razu zastrzega, że budowanie będzie rozumiał, jako wznoszenie, a więc – dodajmy już od siebie – nie jako otaczanie opieką¹⁷.

Przykładową budowlą analizowaną przez Heideggera jest most. Most jako rzecz, która „sama nie rośnie”, ma zgodnie z wcześniejszym poglądem zachowywać w sobie czworokąt. I oczywiście to robi. Zobaczmy jak. Skupia Ziemię, gdyż łączy ze sobą okolice: brzegi wraz z przyległościami. Skupia Niebo, gdyż jest gotowy na jego kaprysy pogodowe oraz częściowo bierze Niebo na siebie. Skupia Śmiertelnych, którzy są zawsze w drodze do swojego ostatniego mostu. Skupia Istoty Boskie bezpośrednio, gdy jest na nim figura świętego, lub pośrednio, gdy nie ma na nim takiej figurki¹⁸. (Czy z równą wiarą w to, co pisze, próbowałby Heidegger zanalizować pod ką-

¹⁴ *Ibidem*, s. 322.

¹⁵ *Ibidem*, s. 323.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Wcześniej pisał, że zarówno otaczanie opieką, jak i wznoszenie to jedynie powierzchowne sensory budowania.

¹⁸ *Ibidem*, s. 325.

tem zachowania czworokąta bar szybkiej obsługi McDonald? Znając jego stosunek do techniki i nowoczesności, należałoby odpowiedzieć, że nie). Most – twierdzi w konkluzji Heidegger – jest rzeczą i jako rzecz poprzedza miejsce. To nie rzecz pojawia się w jakimś miejscu – tak brzmi jedna z kluczowych myśli Heideggera – lecz miejsce pojawia się dzięki rzeczy. Most jest jednak rzeczą szczególnego rodzaju, gdyż „zapewnia czworokątowi osadzenie w pewnej siedzibie”. Most musi być więc jednocześnie i rzeczą, i miejscem, gdyż „tylko to, co samo jest miejscem, może być dla kogoś siedzibą”¹⁹. Skoro most zapewnia siedzibę, musi być miejscem. Miejsce powstaje więc, kiedy pojawia się most, który jest także miejscem.

Nie każda rzecz jednak jest w ten sposób miejscem (w jaki inny sposób rzeczy mogą być miejscami, Heidegger już nie pisze). A jeśli jest, to udziela ona przestrzeni. Rzecz, która jest miejscem „na sposób mostu”, udziela więc przestrzeni²⁰. Heidegger nie dopowiada już, dlaczego most udziela przestrzeni, czym jest siedziba i czym różni się ona od miejsca. Można by myśleć, że siedziba to przestrzeń. Tak jednak nie jest, gdyż – jak się za chwilę okaże – siedziba i przestrzeń to różne rzeczy. Choć pewności mieć nie można, gdyż most zapewnia [czworokątowi] osadzenie w pewnej siedzibie i „udziela przestrzeni”. Czemu udziela przestrzeni? Być może czworokątowi. Wyjaśnia się to, gdy Heidegger pisze, że budowle (np. most) zapewniają czworokątowi usadowienie w jakiejś siedzibie, która z kolei przyznaje przestrzeń²¹. Okazuje się więc, że to siedziba przyznaje przestrzeń. Wcześniej jednak Heidegger pisał, że to rzecz-most udziela przestrzeni, która z kolei zapewnia osadzenie czworokątowi w pewnej siedzibie. Ale jeśli siedziba przyznaje przestrzeń, to jest ona rzeczą-mostem, który zapewnia czworokątowi osadzenie w pewnej siedzibie, czyli rzeczy-moście. Rzecz-most zapewnia zatem czworokątowi osadzenie w sobie samym. W innym miejscu Heidegger pisze, że miejsce obdarza siedzibą, urządzając zarazem tę siedzibę jako przestrzenie. Czy to oznacza, że mogą istnieć siedziby, które nie są urządzone jako przestrzenie? Czy siedziba składa się z wielu przestrzeni? A jeśli tak, to czy do ich urządzenia potrzeb-

¹⁹ *Ibidem*, s. 326.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, s. 327.

ne jest wiele miejsc, czy – jak sugeruje Heidegger – wystarczy jedno? Na te pytania trudno znaleźć odpowiedź u Heideggera²².

Następnie przechodzi Heidegger do analizy przestrzeni. Przestrzeń (*Raum*) jest czymś ograniczonym przez miejsce, np. przez most. Przez to ograniczenie przestrzenie otrzymują swoją istotę. Heidegger odwołuje się tu znowuż do etymologii. Mamy więc *Rum*, czyli obszar zwolniony dla osady, obozu, i greckie *peras*, czyli granicę. Dla Heideggera „granica nie jest czymś, przy czym coś się kończy”, lecz przy czym „zaczyna być sobą”²³. Co to może znaczyć? Oczywiście wiele. Intencja Heideggera wydaje się następująca: jeśli coś jest ograniczone, to jest określone, nie przechodzi w coś innego, a więc jest od tego innego różne, a jak już jest różne, to znaczy, że jest sobą. Przy takim rozumieniu ograniczenie jest więc jedynie warunkiem koniecznym „istotowości” rzeczy; bez ograniczenia rzeczy nie mogłyby nawet „zaczynać być sobą”. Wydaje się jednak, że granica rzeczy nie może być warunkiem wystarczającym jej „istotowości”, gdyż ograniczenie nie mówi nic o tym, co w środku. Granicą mojego ciała jest jego przestrzenny kontur, ale nie on stanowi o mojej istocie.

Rzeczy-miejsca zapewniające osadzenie w jakieś siedzibie to budowle, które – o czym już była mowa – zapewniają czworokątowi usadowienie w jakiejś siedzibie przyznającej przestrzeń. W jakim stosunku, – pyta teraz Heidegger – są do siebie miejsce i przestrzeń? Albo zakłada, że wiemy, jak się ma do tych dwóch pojęć pojęcie siedziby, albo uważa je za niezbyt ważne, albo ma jeszcze jakieś inne powody, których nam jednak nie ujawnia. Przestrzeń, której udziela most, zawiera różne obszary – pisze Heidegger. Obszary (mamy rozumieć, że chodzi o pewne powierzchnie) są oznaczane przez punkty, które dzieli „dająca się wymierzyć odległość”. Mogą być one mniej lub bardziej oddalone od mostu. Czym jest odległość? Wydaje się, że wiemy. Okazuje się jednak, że i tu Heidegger potrafi nas skonsternować. Pisze on bowiem, że odległość (po grecku *stadion*) jest zawsze ustępowana (*eingeräumt*), powstaje bowiem przez ustępowanie punktów na pewną odległość. Jeśli więc chcemy się dowiedzieć, co znaczy odległość, to Heidegger spieszy

²² Heidegger pisze, że miejsce może być siedzibą dla kogoś, a nie czegoś, a most jest siedzibą dla czworokąta. Stąd można by wysunąć logiczny wniosek, że czworokąt jest „kims”, a nie „czymś”.

²³ *Ibidem*, s. 326.

ju. Relację pomiędzy człowiekiem, miejscem i przestrzenią przedstawia Heidegger następująco: „Związek człowieka z miejscem i poprzez miejsca z przestrzeniami polega na zamieszkiwaniu”²⁹.

Most jako rzecz-miejsce nie tylko, jak się okazuje, zapewnia czworokątowi osadzenie w pewnej siedzibie, czyli przyznaje przestrzeń, ale także czyni to na dwa sposoby: „dopuszcza go i urządza”. Takie miejsca dają schronienie, choć nie muszą być mieszkaniami w węższym tego słowa znaczeniu. Takie rzeczy – pisze dalej Heidegger – są „wydobywane” przez budowanie. Budowanie wznosi miejsca i budowle oraz wydobywa miejsca. Budowanie okazuje się więc wydobywaniem, a dalej wprowadzaniem. Nie jest już ono przede wszystkim, o czym pisał Heidegger parę stron wcześniej, otaczaniem opieką, wznoszeniem czy zamieszkiwaniem – jest wydobywaniem, czyli po grecku *tiktein*. *Tiktein* przechodzi w *tekne*, a „technika” ma oznaczać z kolei ‘zjawić się jako obecne’. Nie na tym jednak – mówi Heidegger – polega istota budowania. „Istotą budowania jest, że daje ono mieszkać”³⁰. Ale skoro mieszkać to zaledwie posiadać jakiś kąt, to czy taka budowla jak stacja transformatorowa, która niewątpliwie jest czymś wybudowanym, daje mieszkać? A jeśli tak, to na czym polegałoby w tym wypadku mieszkanie?

Architektoniczną (Heidegger nie używa tego terminu) egzemplifikacją zawilego dyskursu jest opis chaty w Szwarzwaldzie, którą – jak się okazuje – „budowało chłopskie zamieszkiwanie”³¹. „Dom – pisze Heidegger – urządziła tu moc otwierania rzeczy dla prostoty Ziemi i Nieba, Istot Boskich i Śmiertelnych. Postawiła ona zagrodę na osłoniętym od wiatru, południowym zboczu góry, pośród hał, w pobliżu źródła. Dała mu szerokoskrzydły gontowy dach, stosownie ukośny, by mógł udźwignąć ciężary śniegu, nisko opadający, by chronić izby przed burzami w długie zimowe noce. Nie zapomniała o kącie ze świętymi obrazami nad wspólnym stołem, przyznała w izbach uświęcone miejsce połogowi i ‘drzewu zmarłych’ (*Totenbaum*) – tak w tamtych stronach nazywają trumnę – i w ten sposób różnym porom życia wytyczyła pod jednym dachem tor ich wędrówki przez czas. Zagrodę tę zbudowało rękodzieło, które samo

²⁹ *Ibidem*, s. 330.

³⁰ *Ibidem*, s. 332. Znowu nie mamy jasności, czy chodzi o zamieszkiwanie czy „mieszkanie.

³¹ *Ibidem*, s. 333.

miało źródło w zamieszkiwaniu i używa jeszcze swych narzędzi i przyborów jako rzeczy”³². Szwarzwaldzki chłop zamieszkuje swoją chatę nie dlatego jednak, że znalazł w niej schronienie, lecz dlatego, że dał schronienie byciu. Jest to konkluzja wykraczająca poza sam tekst wykładu, lecz nie poza doktrynę Heideggera.

W podsumowaniu należałoby oddać głos Herbertowi Spiegelbergowi, który pisze: „Oczywista intencja Heideggera, by czytelnika obudzić, a nawet nim wstrząsnąć, by skłonić go do realizowania własnej wyjątkowości, zbyt często nie doznawała spełnienia. Urabianie słów nowych, nadawanie słowom istniejących sensów innych niż te, jakie mają one w języku współczesnym i potocznym, naginanie wyrazów do znaczeń dosłownych bez względu na to, czy jest to etymologicznie uzasadnione, czy nie, pozbawienie czytelnika niezbędnych objaśnień w płaszczyźnie semantyki języka – wszystko to może dawać odbiorcom bezkrytycznym poczucie jakiegoś pół-rozumienia, a w bardziej krytycznych – wzbudzać niechęć lub wrogość”³³.

Spróbujmy jednak, nie bacząc za zawiloci, sprzeczności i niejasności Heideggerowskiego dyskursu, wydobyć istotę koncepcji autora *Sein und Zeit*. Może się bowiem okazać, że za niejasną strukturą kryje się głęboka myśl – w tym wypadku dotycząca zamieszkiwania, budowania i miejsca. Zobaczmy więc, do jakich wniosków prowadzi rozumienie budowania jako zamieszkiwania, czyli „myślenia bycia”³⁴.

Po pierwsze, Heidegger w swojej koncepcji przeciwstawia myślenie technice. Technika nie myśli, więc nie pomaga, lecz utrudnia czy wręcz uniemożliwia zamieszkiwanie. Przebija tu nostalgia za czymś, co minione, tradycyjne czy nawet prymitywne. Wydaje się, że taki sentymentalizm Heideggera, połączony z postulatem kontemplatywnego stosunku do miejsca prowadzi do wykluczenia zamieszkiwania miejsc współczesnych. Oznaczałoby to, że nie można „istotowo myśleć” na przykład architektury high-techu. Czyżby więc zamieszkiwanie rozumiane jako „istotowe myślenie prawdy o bycie” kończyło się na architekturze XIX wieku?

Po drugie, okazuje się, że kategoria „myślenia prawdy bytu” nie

³² M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć...*, s. 332–333.

³³ H. Spiegelberg, *The Phenomenological Movement*, t. I, Haga 1965, s. 351, za: M. Warnock, *Egzystencjalizm*, s. 86.

³⁴ Zakładamy tu, trochę nawet wbrew naszym wcześniejszym analizom wskazującym na niejasność stanowiska Heideggera, że budowanie oznacza zamieszkiwanie.

czyni człowieka tak myślącego zadomowionym w jednym miejscu. Mieszkanie takiego człowieka jest bowiem rozproszone po świecie; zamieszkuje on (duchowo) kilka miejsc jednocześnie, wszędzie tam, gdzie czuje się u siebie. Bycie u siebie oznacza oswojenie poprzez zrozumienie istoty danego miejsca.

Po trzecie, paradoksalnie, Heidegger czyni nas bezdomnymi, każąc nam myśleć o zamieszkiwaniu w kategoriach ogólnych (Ziemia, Niebo, Śmiertelni i Istoty Boskie), zamiast w szczegółowych („mój dom”, „moja ulica”, „moje miasto”, „mój kraj”).

Po czwarte, Heidegger każe nam w ogóle myśleć nie na sposób techniczny czy instrumentalny, lecz kontemplacyjny. Kontemplacyjność myślenia jest warunkiem zamieszkiwania. Kontemplacja wymaga jednak czasu i skupienia. Kto tego nie posiada, staje się bezdomnym.

Po piąte wreszcie, okazuje się, że bezdomnym staje się także ktoś, kto posiadając czas i możliwość skupienia, nie jest w stanie „istotowo przemyśleć bycia”; że szansę na bycie człowieka na ziemi, czyli zamieszkiwanie, mają tylko ci, którzy w wyniku kontemplacji „potrafią zrozumieć bycie”. Bezdomność jest więc nierozumnością – nie w sensie nieracjonalności czy irracjonalności, lecz w sensie niemożności odkrycia prawdy bytu. Zamieszkują więc tylko ci, którzy rozumieją. Reszta nie.

Bibliografia

Buczyńska-Garewicz H., *Miejsca, strony, okolice*, Kraków 2006.

Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski, Warszawa 1977.

Heidegger M., *Building, Dwelling, Thinking*, trans. A. Hofstadter, <http://evans-experientialism.freewebspace.com/heidegger7a.htm>.

Spiegelberg H., *The Phenomenological Movement*, t. I, Haga 1965.

Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. III, Warszawa 1988.

Warnock M., *Egzystencjalizm*, tłum. M. Michowicz, Warszawa 2005.

Małgorzata Kaczmarska

Chillout, czyli miejsca odpoczynku na targach sztuki

Targi sztuki zawierają w sobie trzy podstawowe elementy wydarzenia artystycznego. Pierwszy to prezentacja dzieł sztuki przez konkretne galerie w celach handlowych. Drugi to spotkanie kulturalne osób zainteresowanych targami, nie tylko na tle profesjonalnym, ale także miłośników sztuki. Trzeci to stwarzanie okazji do ujawnienia tej działalności rozmaitych władz i organizacji, która jest związana ze sztuką i jej promowaniem. Własne przestrzenie wystawiennicze prezentują instytucje publiczne i prywatne, od muzeów po prasę, pokazując swoje zbiory, ale i efekty konkursów artystycznych na profesjonalnym poziomie, które służą tworzeniu ich kolekcji. Jest wiele ekspozycji zbiorów sztuki należących do dużych firm, które szczególnie chętnie na targach pozyskują nowe eksponaty. Dzięki tak dużym możliwościom, jakie oferuje tego typu impreza, staje się ona wspaniałym spotkaniem, przede wszystkim kulturalnym, umożliwiającym zainteresowanym wymianę różnorodnych doświadczeń.

Charakterystycznym przykładem targów sztuki są organizowane od 1982 r. prestiżowe międzynarodowe targi sztuki współczesnej ARCO (Feria Internacional de Arte Contemporáneo) w Madrycie. Uczestniczy w nich zwykle około 300 galerii z ponad 30 krajów,

62

prezentując prace około 3500 artystów. Targi trwają do sześciu dni, goszcząc w tym czasie ponad 200 tys. zwiedzających. Oprócz profesjonalistów i miłośników sztuki impreza przyciąga mieszkańców stolicy, którzy spędzają tutaj swój sobotni lub niedzielny czas wolny; przybywają turyści i liczna młodzież – ARCO stało się miejscem, gdzie się dobrze bawią i gdzie ich zdaniem warto być. Uczestnik targów oczekuje, że podczas kupowania, oglądania czy tylko uczestniczenia w tym modnym wydarzeniu towarzyskim będzie miał możliwość odpoczynku. Organizatorzy powinni zapewnić publiczności odpowiednie miejsca. Zwykle ogranicza się to do kilku barów i restauracji usytuowanych w pobliżu przestrzeni ekspozycyjnych. Wraz ze wzrostem popularności imprezy i wobec masowego zainteresowania targami młodej publiczności przestały wystarczać tradycyjne ławeczki, przeciętne kawiarenki, quick bary czy restauracje. W 2002 r. po raz pierwszy projekt targowej przestrzeni wzbogacono o nietypowe rozwiązania przestrzenne związane z miejscami przeznaczonymi wyłącznie do odpoczynku. Odpowiadało to współcześnie rozwijającej się na całym świecie koncepcji kultury hołdującej przyjemności i komfortowi.

Relaks i odpoczynek są możliwe, co ważniejsze, pożądane, prawie wszędzie – od zwykłego sklepu z odzieżą, księgarni, przez muzea i galerie, na targach każdego rodzaju kończąc. Tworzy się zatem specjalne przestrzenie służące regeneracji sił – coraz bardziej wyrefinowane lub nawet ekscentryczne. Miejsca te, w Madrycie nazwane *chillout*¹, zdominowały przestrzeń wystawienniczą. Przestrzenie wypoczynku potraktowano bardzo poważnie. Co roku ogłaszany jest konkurs na projekt architektury efemerycznej związanej z relaksem. Organizatorzy ARCO uważają, że awangardowe pomysły reprezentujące tę kolejną dyscyplinę artystyczną wpisują się doskonale w charakter targów sztuki. Impreza staje się polem próby do najnowszych, eksperymentalnych rozwiązań architektury efemerycznej. Konkurs kierowany jest do studentów wybranego wydziału architektury w Hiszpanii i w kraju, który w danym roku został zaproszony do prezentacji sztuki rodzimej. Zwycięzców wybiera się z jednej i drugiej grupy. Tym samym zapewnia się studentom możliwość realizacji projektu i konfrontacji wizji z rzeczywistością. Rów-

¹ *Najczęściej chillout* [wym. czilaut] – muzyka o spokojnym, relaksującym brzmieniu, <http://sjp.pwn.pl/haslo.php?id=3028349>.

nolegle bada się społeczny odbiór niezwyklej pomysłuj architektonicznych poprzez obserwację reakcji zwiedzających.

Podczas targuj, które odbyły się w 2003 r., publiczność miała do dyspozycji 14 różnie zaaranżowanych miejsc odpoczynku. Chillouty umieszczono strategicznie pomiędzy korytarzami z boksami galerii, tak że można się w nich było również oddawać refleksji czy nawet studiowaniu prac z otaczających je galerii. Większość z nich zaprojektowano jako miejsca interaktywne, umożliwiające zwiedzającym autoekspresję, co w tym kontekście mogło skłaniać do swoistego dialogu z dziełami umieszczonymi wokół.

Największym powodzeniem cieszyły się efektowne „moskitier”². Olbrzymie, pionowo ustawione tuby z prawie przezroczystego materiału, z zapachem i dźwiękiem, tworzące nieco klaustrofobiczne, ale za to bardzo intymne wnętrza, w których mieściło się w pozycji leżącej kilka osób. Tuż obok jeden z głównych ciąguj pieszych wypełniała niemal w całości sztuczna murawa. Zwiedzający masowo kładli się na niej i siadali. Entuzjastyczną reakcją publiczności prowokowała przestrzeń *chillout*, w której umieszczono przezroczyste plastikowe fotele. Zostały wypełnione gazem, który sprawiał, że zwolnione przez użytkownika, unosiły się w powietrzu w kierunku olbrzymich granatowych balonuj. Równie chętnie zajmowano miejsca na gigantycznym czerwonym łóżku z dużą liczbą poduszek, już „ludzkiego” formatu. Przypominało to olbrzymi kojec z ludźmi rozmawiającymi przez telefony komórkowe, jedzącymi podwieczerek i odbywającymi sjętę.

Poza ogólnodostępnym terenem targuj, w sali przeznaczonej dla uczestnikuj Międzynarodowego Forum Ekspertuj Sztuki Współczesnej, kolekcjoneruj oraz zwiedzających z wejściówką VIP-a, zrealizowano projekt *chillout* nazwany *El fascinante aroma de manzana*³. Odnosił się do architektury pejzażu. Wygląd podłogi pomieszczenia, a co za tym idzie wrażenie całości, ulegał zmianie w zależności od liczby użytkownikuj, ich energii, temperamentu oraz rozmieszczenia. Pomiedzy transparentne membrany podłogi

² Zwycięski projekt, którego autorami byli Julen Garcia Asua i Nieves Merayo, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM).

³ Projekt stworzyli Raquel Buj Garcia, Esaú Ascota Pérez, Pedro Colón de Carvajal Salis, Mauro Gil Fournier i Miguel Jaenicke pod opieką pedagogiczną José Ballesterosa – zajął drugie miejsce w konkursie.

wpuszczono specjalny żel o jasnozielonym zabarwieniu. Użytkownicy pomieszczenia własną obecnością i aktywnością, zatem naciskiem na podłogę, prowokowali efekt przemieszczania się żelu pomiędzy błonami podłogi, doświadczając całkowicie nowej formy wypoczynku.

Reakcja społeczna na powstanie miejsc chilloutowych była zaskakująco gwałtowna. Wokół projektów rozgorzała gorąca dyskusja. W opinii części właścicieli galerii przestrzeniom przeznaczonym do relaksu nadano zbyt duże znaczenie. W rezultacie, według niektórych, „zniweczyły one wielką misję ścian” i „są jak rzeźby, wprowadzając w błąd publiczność”. Niektórzy są zdania, że przygotować miejsce do wypoczynku, gdzie „cztery ławki byłyby wystarczające”, to jedno, przygotować „miejsce na imprezę” – drugie.

Chillouty przyciągały szczególnie licznie młodych ludzi – amatorów sztuki, którzy na razie nie reprezentowali klasy kupującej. Zmęczeni i głodni gromadzili się w miejscach do tego przeznaczonych. Rozmawiali, odpoczywali, jedli i dobrze się bawili. Z punktu widzenia niezadowolonych właścicieli galerii, zwykle tych, które sąsiadowały z chilloutami, relaksujący się tuż obok ludzie nadmierne hałasowali, przeszkadzając w negocjacjach i sprzedaży. Twierdzili, że zaszło nieporozumienie, gdyż przestrzeń służąca targom o określonej klasie i poziomie nie jest parkiem atrakcji, jak ją niektórzy traktują. Kilku galerzystów zdecydowało się wprost powiedzieć, że postrzegają chillouty jako „zanieczyszczenie wizualne”. Faktem jest, że swoim awangardowym wzornictwem część chilloutów przyciągała wzrok i mogło to wyglądać niemal jak rywalizacja przestrzeni sakralnej – poświęconej sztuce, z przestrzenią ludyczną – przeznaczoną do odpoczynku, a nawet zabawy. Zadawano sobie pytanie, czy – mimo widocznego zadowolenia odpoczywającej publiczności – to jednak wystawiana sztuka nie powinna być esencją targów. Oczywiście nie wszyscy właściciele galerii byli podobnego zdania. Wielu z nich dostrzegało pozytywny charakter przestrzeni *chillout* jako miejsc łączących sztukę i rozrywkę ze znaczącym efektem edukacyjnym. Doceniali oni oryginalność pomysłu i estetykę projektów, a nawet ich bronili, zwracając uwagę, że ten, kto przychodzi na targi, aby zobaczyć sztukę, będzie to robił, a poziom ARCO pozostanie taki sam z przestrzeniami *chillout* czy bez nich.

Podczas następnej edycji targów planowanie miejsc relaksu nabrało jeszcze większego rozmachu. W konkursie wzięło udział prawie 160 projektów. Honorowym uczestnikiem ARCO w 2004 r. była Grecja, co skłoniło organizatorów do sugestii, aby projekty chilloutów miały odniesienie do kultury śródziemnomorskiej i jej architektury. Największym powodzeniem wśród publiczności cieszył się zwycięski grecki projekt *Under the sea... I see light*⁴. Praca była metaforą najważniejszego symbolu greckiej kultury – morza. Na powierzchni 180 m² przestrzeń wypełniona materiałem w kolorze ultramaryny tworzyła dwa płany: powierzchnię „płynną” i częściowo transparentną, którą rzeźbiły sinusoidalne linie, oraz plan wysoki, podniesiony na wysokość 2,5 m, gdzie delikatne przeslizgiwanie się światła przypominało morskie fale. Projekt podkreślał płynność i fluidalność jako cechy idealne do wypoczynku. Płynność linii nawiązywała też do powierzchni morza w delikatnym świetle. Mimo że instalacja została wykonana ze sztywnego materiału, zwiedzający mógł bez trudu wybrać jak najlepiej dostosowany do jego anatomii fragment i oddać się relaksowi.



Fot. 1. Chrysokona Mavrou i Grigorios Stavridakis, *Under the sea... I see light*

Źródło: wszystkie fotografie pochodzą z archiwum autorki, M. Kaczmarskiej.

⁴ Autorzy projektu: Chrysokona Mavrou i Grigorios Stavridakis.

Całkowicie inne spojrzenie na kwestię wypoczynku w warunkach targów sztuki prezentował hiszpański zwycięski projekt *la nada*⁵. Pośród nadmiaru wrażeń wizualnych oferował przestrzeń wolną od elementów drażniących zmysł wzroku: „nic” (*la nada*). Aby mogła powstać, skonstruowano dwie symetryczne białe płaszczyzny, odznaczające się pośród ciemnego lub kolorowego otoczenia. Jedna z nich leżała bezpośrednio na podłodze, druga, identyczna, została zawieszona w odległości około 4 m nad pierwszą i pełniła funkcję sufitu. Nad nią umieszczono źródła jednorodnie oświetlającego białego światła, które łagodnie przenikało przez gładką powierzchnię. Projekt zajmował 236,25 m². Wyróżniał się konceptualnym podejściem do problemu oraz nawiązaniem dialogu z miejscem, dla którego został zaprojektowany. Mimo to nie cieszył się dużą popularnością.

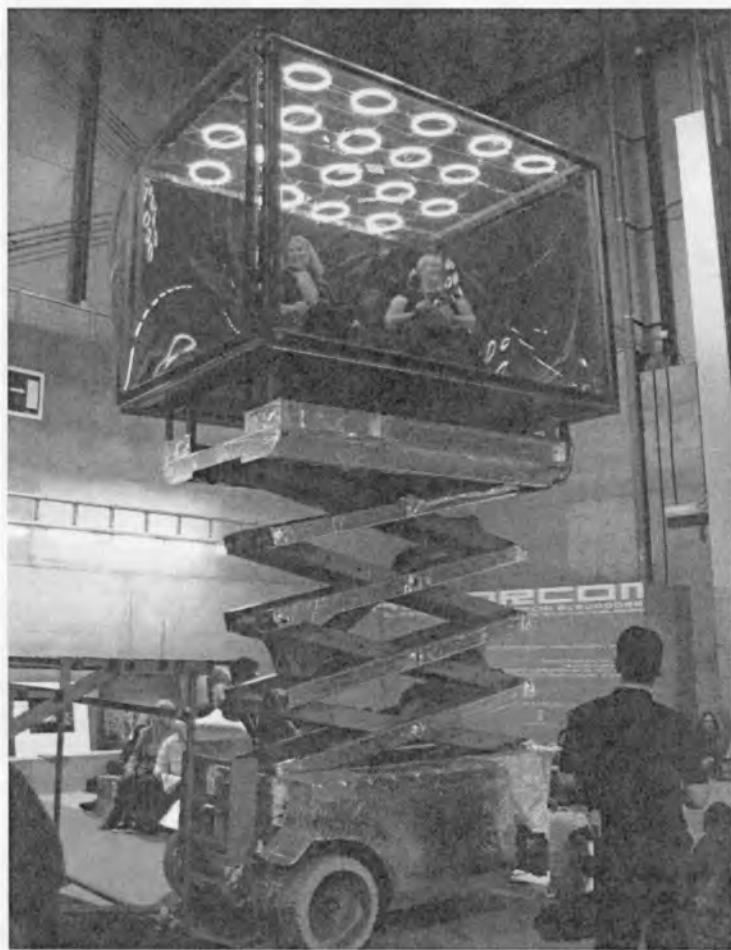


Fot. 2. José Antonio González Casares, *la nada*

Pomysłem *chillout* zwracającym powszechną uwagę i budzącym duże zainteresowanie zwiedzających była instalacja *El arte co-*

⁵ Projekt autorstwa José Antonio González Casares, opiekunem był Ubaldo García Torrente.

*mo experiencia elevadora*⁶. Zaprezentowano obiekt wypoczynku w postaci mobilnego prostopadłościanu. Wznosił się ponad boksy wystawiennicze, co zapewniało panoramiczny widok wnętrza pawilonu targowego i odmienną perspektywę w postrzeganiu targowej rzeczywistości. W prostopadłościanie wygodnie mieściły się dwie osoby.



Fot. 3. *Open Source Architecture* – Angel Borrego, *El arte como experiencia elevadora*

⁶ Projekt studia *Open Source Architecture* – Angel Borrego.

W ramach projektu nazwanego *Bulevares*⁷ powstały realizacje typu *chillout* pokazujące ARCO inaczej. Przestrzeń targową dostrzeżono jako metaforę miasta i nawiązano do traktowania przestrzeni w projektowaniu urbanistycznym. ARCO stało się efemerycznym miastem sztuki współczesnej, podzielonym na kwartały, gdzie galerie prezentują swoje oferty, i na arterie, przez które przemieszcza się publiczność. Bulwary zaplanowano jako fragmenty tego specyficznego miasta, jakim jest ARCO – miejsca, w których można odetchnąć na chwilę od rytmu i prędkości charakterystycznych dla aktywności miejskiej, gdzie można usiąść, odpocząć, przeczytać lub zwyczajnie kontemplować to, co się przed chwilą zobaczyło, lub to, co się dzieje naokoło, pozostając z boku. Zatem podstawowa funkcja bulwarów była publiczna, zbiorowa i polegała na zorganizowaniu satysfakcjonującej strefy odpoczynku dla zwiedzających i wystawiających.

68

Projekt *Bulevares* pokazuje, że stosunkowo prosta idea tworzenia na terenie hal targowych efemerycznej architektury związanej z miejscami odpoczynku ewoluowała z czasem. Okazało się, że sztuka eksponowana i sztuka tworzona w związku ze sztuką wystawianą, czyli *chillouty*, mogą harmonijnie współistnieć, a nawet się uzupełniać. Protesty ze strony wystawców ograniczyły w następnej edycji targów ekspansję przestrzeni wypoczynku, ale nie wpłynęły na wartościowanie przez organizatorów tej nowej formy realizacji artystycznych. Nadal przypisuje się im ogromne znaczenie. Równoległe do nazwy *chillout* zaczęto stosować nową: *arch lab*, która ma nawiązywać do laboratorium architektury, za jakie organizatorzy uważają projekty architektury efemerycznej. Do realizacji podczas XXIV edycji targów wybrano tylko kilka projektów. Charakteryzowała je konkretna, ograniczona przestrzeń, jaką zajmowały (np. 110 m² i 126,5 m² – zwycięskie pomysły).

⁷ Bulwary ARCO tworzyło 9 projektów rozdzielonych pomiędzy 2 pawilony ekspozycyjne. W pierwszym znajdowały się: *Pisándose los talones* Pedro Feduchi, *Parte II* ekipy Stone Designs, *Bulespecular* Alberto Marcos i *Necesitaba un descanso* Javier Sol. W drugim pawilonie znajdowało się 5 kolejnych bulwarów: *Cajón de sastré!!!* Borja Álvarez i Alejandra Martínez de la Riva, *Caliente, caliente* Marta Rodríguez Ariño i Pedro de Miguel, *The next big thing* Francisco Ortigosa, *Zaratustra* Carlos Fernández Hoyos i *Siéntete* Ignacio Valero i José Celestino.



Fot. 4. Jeden z projektów Bulevares

Przestrzenie *chillout* zaczęto też wykorzystywać w nowych celach. Projekt *Avión*⁸ zakładał sprowadzenie na teren przy halach targowych samolotu. Można w nim było wypoczywać i oglądać wydarzenia taneczno-artystyczne. Powrócono też do klasycznej koncepcji odpoczynku, proponując różne rozwiązania z ławkami⁹, np.

⁸ Projekt autorstwa Eduardo Cajala we współpracy z ekipą TEN-T+TDI.

⁹ Projekt *Bancos Traviesos* autorstwa ekipy TABLE.

długimi (13–16 m), wykonanymi z drewna i pokrytymi wygiętą, plastikową, przezroczystą formą.

Dotychczasowe odważne aranżacje wewnątrz targowych wynikały z naturalnej potrzeby zapewnienia licznym zwiedzającym odpowiedniego miejsca do wypoczynku. Naturalny jest również powrót do korzeni. Poprzez realizacje typu *chillout* ciekawie rozwija się trend architektury efemerycznej. Niewątpliwie znacznie ożywiły one atmosferę surowych dotychczas hal targowych, w których prezentowano atrakcyjną, eksperymentalną sztukę najnowsza, ale w wydzielonych przestrzeniach. Większość przestrzeni *chillout* to efekt rozwiązań konkursowych, dlatego same w sobie reprezentują rodzaj sztuki. Ponadto prowokują widza do spontanicznego zachowania, co zbliża go do happeningu. Publiczność ma możliwość spędzenia czasu i w atrakcyjnej formie, i w szlachetnym otoczeniu.

Bibliografia

Kaczmarska M., *ARCO 2000*, „Art & Business” 2000, 4.

Kaczmarska M., *XXII ARCO – MADRYT 2003*, „Art & Business” 2003, 4.

Kaczmarska M., *Mało nas. 23. edycja Targów Sztuki Współczesnej ARCO w Madrycie*, „Art & Business” 2004, 4.

Lindemann A., *Coleccionar Arte Contemporáneo*, Kolonia 2006.

ABC Cultural, nr 577.

ABC InfoARCO'03.

Descubrir el Arte, nr 48.

El Correo del ARCO, nr 3, 5, 6.

El Mundo, nr 4822.

EXIT Express.

La Razon, nr 1552.

Materiały prasowe ARCO.

Etapy tworzenia miejsca w architekturze

Na powstawanie miejsca w architekturze składają się cztery etapy, których identyfikacja i właściwe zrozumienie decydują o jakości efektu procesu twórczego. Etapy te to:

- opracowanie koncepcji architektonicznej obiektu w postaci projektu stanowiącego wizję przestrzenną (funkcjonalną, formalną i konstrukcyjną) zamierzenia,
- proces formalno-prawny poprzedzający realizację obiektu,
- budowa, czyli materialna realizacja projektu z wykorzystaniem różnorodnych materiałów i technik,
- organizacja wnętrza, wyposażenie w urządzenia i elementy dekoracyjne dokonywane według koncepcji projektanta lub indywidualnie przez użytkownika miejsca.

W potocznym rozumieniu etap pierwszy uważany jest za sedno twórczości architektonicznej, lecz pomiędzy poszczególnymi etapami istnieją silne powiązania i sprzężenia zwrotne. Także ocena dzieła architektonicznego bywa nieprawidłowa, gdyż adresowana jest do autora projektu z pominięciem znaczących oddziaływań pozostałych trzech etapów, w których bierze udział wiele osób i znaczącą rolę odgrywają czynniki niezależne od projektanta, np. przepisy prawa, opinie i decyzje różnych organów, uwarunkowania finanso-

we, standardy techniczne wykonawstwa, presja społeczna itp.

Analizując etap pierwszy tworzenia miejsca w architekturze, należy zwrócić uwagę na prawidłowość realizacji cyklu: analiza potrzeb – formułowanie problemu projektowego przybierającego za zwyczaj postać zbioru wariantów zaspokojenia potrzeby – opis zadania projektowego.

Genezę wszelkich działań twórczych powinna niewątpliwie stanowić analiza potrzeby, którą w wyniku kolejnych działań należy zaspokoić, gdyż to od jej identyfikacji zależą celowość i jakość kolejnych kroków. Sposób zaspokojenia potrzeby i zdefiniowanie zadania projektowego przesądzają o prawidłowości tworzenia „miejsca w architekturze”.

Należy wyraźnie zaznaczyć, że to, jak potrzeba zostanie zrozumiana, znacznie szerzej oddziałuje na jakość procesu projektowania i bardziej znacząco wpływa na środowisko niż np. wadliwie zaprogramowane zadanie projektowe.

Potrzeby w odniesieniu do miejsca w architekturze mogą być zindywidualizowane, a więc łatwiejsze do poznania (np. obiekt – miejsce dla konkretnego użytkownika) lub kwalifikowane na podstawie analiz (np. obiekty na sprzedaż lub wynajem)¹.

Tworzenie miejsca na etapie koncepcji architektonicznej jest działaniem złożonym i wielopłaszczyznowym, gdyż prawidłowość funkcjonalna musi być zmaterializowana technicznie (konstrukcja, budownictwo) i estetycznie. Liczba alternatywnych rozwiązań polegających na powiązaniu funkcji z formą i konstrukcją jest prawie nieograniczona. Na rys. 1 i 2 pokazano wycinkowy przykład zmienności tych relacji dla małego obiektu mieszkalnego².

¹ E. Kułakowska-Bojeś, *Beneficjenci budownictwa mieszkaniowego a społeczna rola architekta jako kreatora i twórcy*, Kraków 2007.

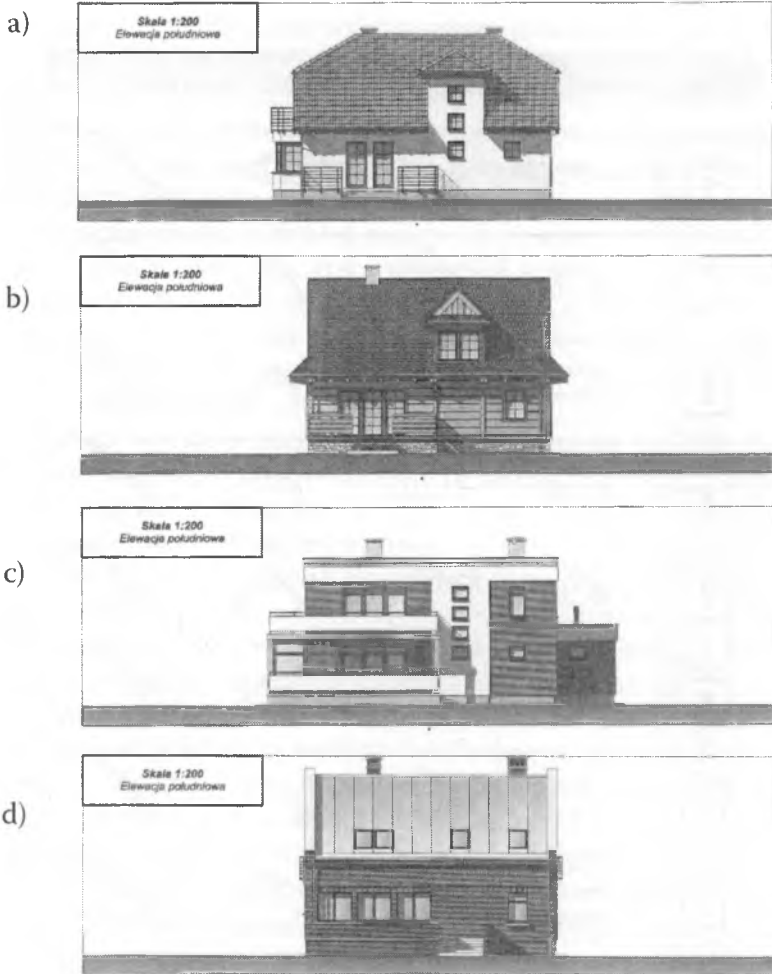
² P. Markiewicz, *Kształtowanie architektury poprzez zmianę rozwiązań budowlanych*, Kraków 2006; (rys. 1, s. 84; rys 2 kompilacja ss. 110,116, 128 146).

ZESTAWIENIE ZASTOSOWANYCH ROZWIĄZAŃ PRZEKRYCIA BUDYNKU

nr projektu	bryła dachu	konstrukcja	termoizolacja	odwodnienie
projekt 1				
projekt 2				
projekt 3				
projekt 4				
projekt 5				
projekt 6				
projekt 7				
projekt 8				
projekt 9				

Rys. 1. Kształtowanie przekrycia a charakter miejsca

Źródło: P. Markiewicz, *Kształtowanie architektury poprzez zmianę rozwiązań budowlanych*, Kraków 2006, s. 84.



Rys. 2. Charakter miejsca a technika wykonania

Źródło: P. Markiewicz, *Kształtowanie architektury poprzez zmianę rozwiązań budowlanych*, Kraków 2006, kompilacja ss. 110(b), 116 (a), 128 (d), 146 (c).

Opracowanie koncepcji architektonicznej jest zadaniem prostszym dla miejsc o ściśle zdefiniowanej technologii, takich jak obiekty przemysłowe, handlowe, dydaktyczne, lecznicze itp., gdyż relacje funkcjonalne można w tym przypadku uznać za ustalone, natomiast kreacja projektowa dotyczy w zasadzie formy i konstrukcji.

Na pierwszym i czwartym etapie tworzenia miejsca w architekturze należy podkreślić wybory kolorystyczne, niestety zbyt często traktowane powierzchownie i niefachowo.

Agata Kwiatkowska-Lubańska³ informuje o wynikach najnowszych badań dotyczących preferencji w zakresie barw, które wykazują, że ulegają one cyklicznym zmianom, a pierwsze prognozy kolorystyczne pojawiają się z dwuletnim wyprzedzeniem. Do światowych zrzeszeń projektantów zajmujących się kolorem należą m.in. takie organizacje, jak International Colour Authority w Londynie, Color Association of the United States i inne.

Jeżeli miejsce tworzone przez architekta ma zostać zrealizowane zgodnie z jego zamierzeniem, to dokumentacja projektowa musi zawierać znacznie więcej informacji niż te, które wymagane są przepisami prawa dotyczącymi pozwolenia na budowę.

Miejsce w architekturze powinno spełniać wiele warunków, odpowiadać aktualnym upodobaniom estetycznym użytkowników i stwarzać właściwy nastrój, np. dla wypoczynku, pracy, rozrywki, kultu, aktywności fizycznej, percepcji wzrokowej i słuchowej, zapewniać bezpieczeństwo użytkowania, prawidłowe warunki eksploatacji itp.

Pojawia się w tym kontekście potrzeba wyróżnienia dwóch rodzajów kreacji miejsca w architekturze: pierwszy można nazwać kreacją zamkniętą w sensie zdefiniowania przez autora projektu wszelkich szczegółów, a drugi – kreacją otwartą na dalszą aranżację przez przyszłego użytkownika.

Z kreacją otwartą mamy coraz częściej do czynienia w odniesieniu do budynków biurowych, handlowych i produkcyjnych, w przypadku których podział przestrzeni użytkowej i sposób jej urządzenia pozostają w gestii użytkownika i jego zmiennych potrzeb, a do tego celu wykorzystywane są najnowsze rozwiązania techniczne, takie jak przestawne ściany działowe, sufity podwieszane itp.

Kreacje zamknięte – stanowiące ambicję wielu architektów – są niewątpliwie właściwe w odniesieniu do obiektów sakralnych i kulturalnych oraz do kompleksowych założeń urbanistycznych.

³ A. Kwiatkowska, *Prognozowanie trendów barwnych*, Kwartalnik Krajowej Izby Architektów, 2007, nr 2.

Bywają również akceptowane jako projekty usługowe (hotele, gastronomia) i wystawiennicze.

Stosowanie ideologii „dzieła skończonego” w odniesieniu do obiektów mieszkaniowych, chronionych prawnie ustawą o prawie autorskim⁴, nasuwa szereg wątpliwości, gdyż dotyczy tworzenia miejsca służącego do samorealizacji jednej osoby lub rodziny, a aspiracje w tej dziedzinie bywają bardzo różne i są zmienne w czasie. Bywa więc, że nabywca budynku mieszkalnego decyduje się na jego rozbiórkę (prawem dozwoloną), nie mogąc dojść do porozumienia z projektantem obiektu w kwestii dostosowania tego miejsca do własnych potrzeb i oczekiwań.

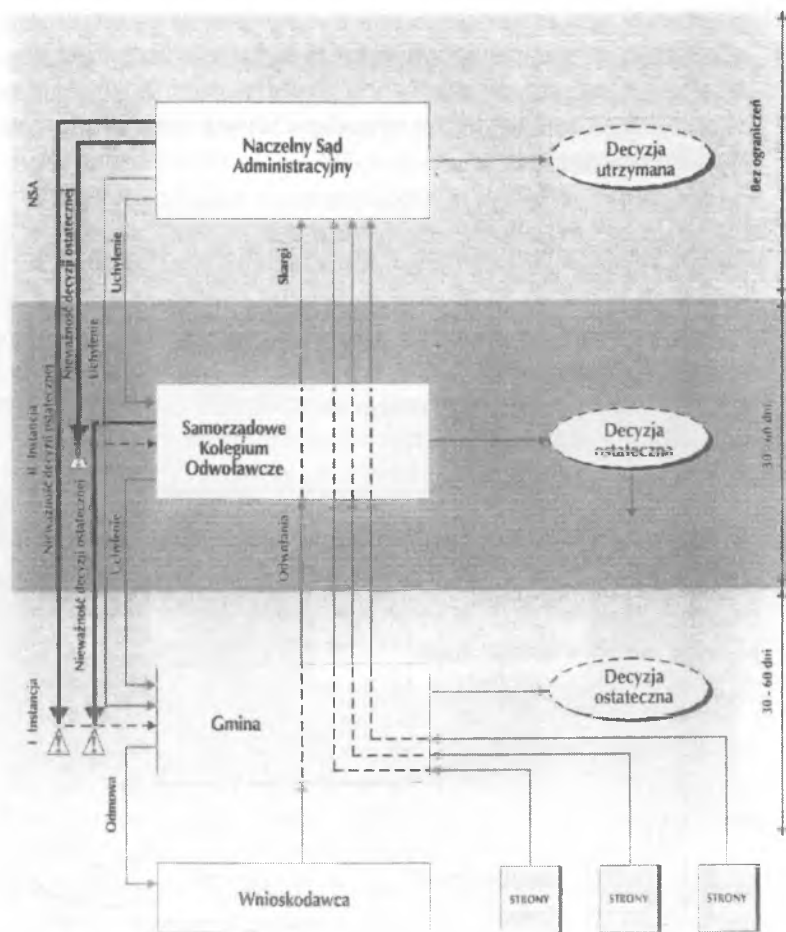
Etap drugi tworzenia miejsca w architekturze to proces formalno-prawny prowadzący do uzyskania pozwolenia na budowę lub decyzji o warunkach zabudowy i zagospodarowania terenu (WZi-ZT).

Na rys. 3 i 4 pokazano schemat takich procedur⁵ pozwalający na ocenę stopnia ich komplikacji i ryzyka inwestycyjnego wynikającego ze złożoności i długotrwałości czynności administracyjnych. Na tym etapie dochodzą do głosu opinie i decyzje wielu instytucji i organów, które mogą wprowadzić swego rodzaju „turbulencje” w kreowaniu miejsca zamierzonego przez architekta.

Stanowiska, jakie przyjmują np. konserwatorzy zabytków, służby ochrony przyrody i krajobrazu, gestorzy stref specjalnych, takich jak: linie kolejowe, pasma drogowe, ciekii wodne, złoża minerałów, otoczenie lotnisk, wpływają znacząco na kreacje twórczą i zazwyczaj ograniczają ją zgodnie z własnymi przepisami prawa.

⁴ Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz.U. Nr 24, poz. 83.

⁵ E. Kułakowska-Bojęś, T. Szmagara, T. Bagiński, *Zarządzanie inwestycjami w gminach*, poradnik opracowany na zlecenie Research Triangle Institute dla programu USAID, Kraków 1998.



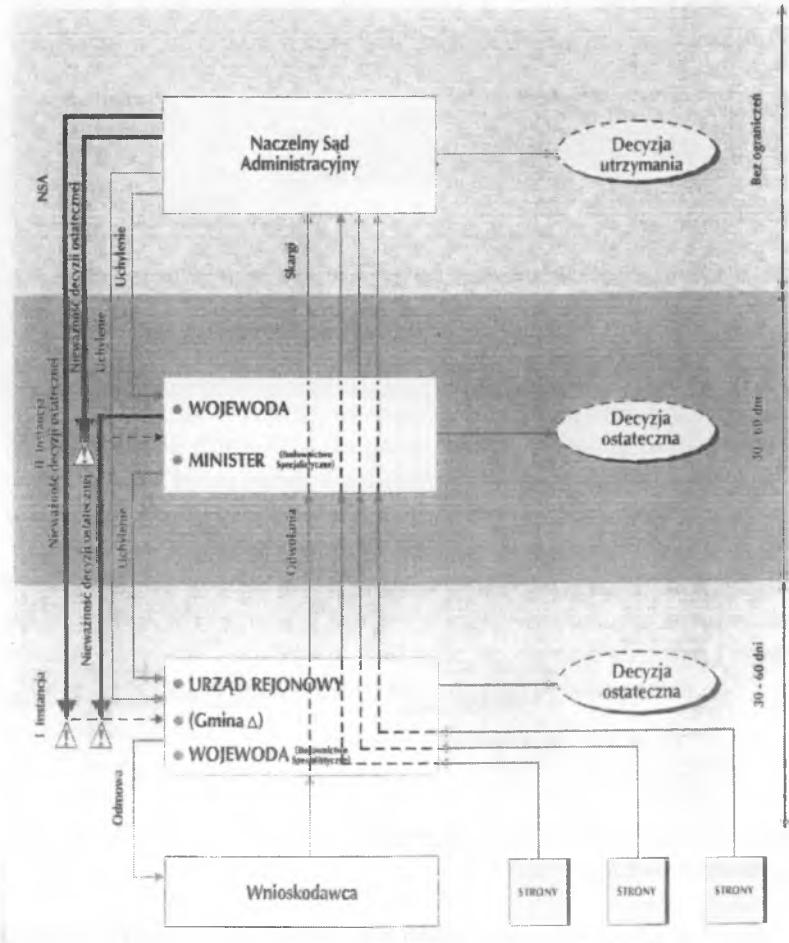
Rys. 3. Procedura uzyskiwania decyzji WZiZT

Źródło: Archiwum E. Kułalowskiej-Bojęs.

Ograniczenia swobody twórczej architekta wynikają obecnie zarówno z zapisów miejscowych planów zagospodarowania przestrzennego, jak i norm prawnych umożliwiających uzyskanie decyzji o WZiZT. Te normy zawarte w ustawie⁶ i rozporządzeniu wyko-

⁶ Ustawa z dnia 27 marca 2003 r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym, Dz.U. Nr 80, poz. 717.

nawczym⁷ zmuszają do powielania kompozycji architektonicznych znajdujących się w bezpośrednim sąsiedztwie terenu objętego projektem i prowadzą do monotonii przestrzennej. Tworzenie miejsca w architekturze odbywa się więc częściowo *a priori* w sferze gospodarki przestrzennej.



Rys. 4. Procedura uzyskiwania pozwolenia na budowę

⁷ Rozporządzenie Ministra Infrastruktury z dnia 26 sierpnia 2003 r. w sprawie sposobu ustalania wymagań dotyczących nowej zabudowy i zagospodarowania terenu w przypadku braku miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego, Dz.U. Nr 164, poz. 1588.

Trzeci etap, czyli realizacja – budowa obiektu architektonicznego, wymaga zarówno ścisłej współpracy projektanta z wykonawcą w ramach nadzoru autorskiego, jak i skutecznych negocjacji z inwestorem w kwestii metod realizacji, czyli jakości i ceny stosowanych materiałów i technologii. Większość rozstrzygnięć w tej materii powinna być zapisana w zatwierdzonym projekcie budowlanym, a więc chroniona prawem autorskim, ale ogólnikowość zapisów dotyczących obligatoryjnej zawartości tego projektu stwarza na etapie budowy znaczne możliwości doprecyzowania wielu rozwiązań technicznych i estetycznych.

Wybudowany obiekt zostaje na etapie czwartym zagospodarowany (urządzony i wyposażony) przez użytkownika kreującego w tym momencie **własne miejsce** zamieszkania, pracy, wypoczynku, nauki itp. Gama stylistyczna aranżacji wnętrzarskich pozwala na znaczną indywidualizację w celu stworzenia odpowiedniego *genius loci*, szczególnie w odniesieniu do przestrzeni mieszkalnych lub własnych miejsc pracy i rekreacji. Obiekty użyteczności publicznej są zazwyczaj aranżowane na tym etapie przez projektującego architekta lub zespół twórców, w którym aranżacją wewnątrz zajmują się architekci wnętrz, projektanci form przemysłowych i artyści plastycy.

Etap tworzenia miejsca „osobistego” związany jest ściśle z kolorem, fakturą i aspiracjami kulturowymi użytkownika. Do głosu dochodzą zróżnicowane potrzeby, takie jak potrzeba intymności, bezpieczeństwa, prestiżu lub kontynuacji tradycji rodzinnych.

Zapomnianym elementem charakteryzującym miejsce jest jego zapach. W literaturze można odnaleźć dziesiątki przykładów budujących nastrój dzieła dzięki opisom zapachów emanowanych na przykład przez ściany z modrzewia, lawendę, drewno z kominka, suszone zioła, kwiaty i owoce. Znakomitym przykładem docenienia zapachu dla percepcji miejsca jest zamek w Chambord, gdzie pietyzm wyraża się m.in. paleniem w kominkach drewnem śliwkowym obdarzającym zwiedzających specyficznym od wieków związanym z tym miejscem zapachem. Szkło, metal i tworzywa sztuczne współcześnie powszechnie stosowane pozbawiają miejsca tej indywidualnej specyfiki lub wręcz drażnią zmysł powonienia.

Miejsce w architekturze to problem zasługujący na głęboką refleksję socjologiczną. Jakość i charakter miejsca kształtują osobo-

wość człowieka, wywołują określone nastroje, pomagają w skupieniu lub wypoczynku, cieszą lub drażnią, wywierają wpływ wychowawczy. Z jednych miejsc się ucieka, do innych się chętnie wraca...

Bibliografia

Kułakowska-Bojęś E., *Beneficjenci budownictwa mieszkaniowego a społeczna rola architekta jako kreatora i twórcy*, Kraków 2007.

Kułakowska-Bojęś E., Szmagara T., Bagiński T., *Zarządzanie inwestycjami w gminach*, poradnik opracowany na zlecenie Research Triangle Institute dla programu USAID, Kraków 1998.

Kwiatkowska A., *Prognozowanie trendów barwnych*, wyd. Kwartalnik Krajowej Izby Architektów, nr 2/07.

Markiewicz P., *Kształtowanie architektury poprzez zmianę rozwiązań budowlanych*, Kraków 2006.

Rozporządzenie Ministra Infrastruktury z dnia 26 sierpnia 2003 r. w sprawie sposobu ustalania wymagań dotyczących nowej zabudowy i zagospodarowania terenu w przypadku braku miejscowego planu zagospodarowania przestrzennego, Dz.U. Nr 164, poz. 1588.

Ustawa z dnia 27 marca 2003 r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym, Dz.U. nr 80, poz. 717.

Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych, Dz.U. nr 24, poz. 83.

Dariusz Kurkiewicz

Wirtualne wyobrażenia w realnej architekturze a „rzeczywiste” miejsca w cyfrowej przestrzeni

Cyberprzestrzeń – cyfrowa przestrzeń

Termin „cyberprzestrzeń” po raz pierwszy pojawił się w powieści Williama Gibsona *Neuromancer* (1984). Miał określać globalną sieć elektroniczną łączącą wszystkie źródła informacji, komputery, maszyny. Była to „Matryca” (Matrix), trójwymiarowe środowisko, w którym można się poruszać, kontaktować z innymi ludźmi, podejmować różnorakie działania, przestrzeń w pełni doświadczalna zmysłowo za pośrednictwem urządzeń sprzężonych z systemem nerwowym człowieka. „Konsensualna halucynacja, doświadczana każdego dnia przez miliardy uprawnionych użytkowników we wszystkich krajach, przez dzieci nauczone pojęć matematycznych. [...] Graficzne odwzorowanie danych pobieranych z banków wszystkich komputerów świata. Niewyobrażalna złożoność [...]”¹.

W powieści Gibsona cyberprzestrzeń określała tylko część ponurego obrazu przyszłego świata, świata ekologicznej degeneracji, kul-

¹ W. Gibson, *Neuromancer*, tłum. P. Cholewa, Poznań 1996.

turowego upadku. Dla bohatera książki przestrzeń ta stała się ucieczką od banalnej rzeczywistości w fascynującą, abstrakcyjną sferę informacji. Dla opisywanego społeczeństwa przyszłości stanowiła ona „prawdziwe” miejsce manifestacji i realizacji idei władzy i dominacji. Wizja równoległej, sztucznej rzeczywistości, choć może się wydawać, że mało zachęcająca, była jednak na tyle intensywna, że przeniknęła zarówno do kultury masowej, jak i do opracowań naukowych. Wciąż poszukuje się sposobów wizualnego przedstawienia Gibsonowskiego cybers środowiska. Fikcja literacka z kart powieści Gibsona jest fikcją technologiczną. Technologie osiągalne obecnie nie pozwalają na pełną realizację wyobrażeń autora o rozwoju trójwymiarowej przestrzeni sieci komputerowych. Mimo to właśnie wizja Gibsona poprzez książkę, film, telewizję dociera do świadomości masowego odbiorcy i z cyberprzestrzenią jest często utożsamiana.

Wirtualne środowiska przechodziły strukturalne transformacje od chwili swego powstania. Najczęściej budowano je w prosty sposób – za pomocą jednowymiarowego tekstu w „oknie” na ekranie monitora. Późniejszą innowacją było dodanie statycznych lub animowanych elementów dwuwymiarowej grafiki. Mimo oczywistych braków programowe (softwarowe) konstrukty z powodzeniem służyły i wciąż służą jako obszary komunikacji i spotkań członków wirtualnych społeczności. Zazwyczaj bazą dla ich działalności jest Internet – sieć komputerowa o globalnym zasięgu, w której do aktywnego uczestnictwa w wymianie, odbiorze i tworzeniu informacji wystarcza technologia dostępna niemal dla każdego: zwykły komputer, monitor, telefoniczne łącze.

Ogame

Z pewnością wiele wątpliwości może budzić teza (rozważana w wielu publikacjach), że okno tekstu na ekranie monitora należy uznać za przestrzeń publiczną, a internetową stronę WWW – za cyberprzestrzenną inkarnację realnej budowli. Jednak i taka koncepcja wydaje się dopuszczalna, wszak za pomocą prostej aplikacji i kilku komputerów włączonych w sieć można podjąć działalność, do której prowadzenia wcześniej niezbędny był odpowiednio zaprojektowany budynek.

Przykładem wirtualnego miejsca służącego wyłącznie rozrywce, a zbudowanego na podstawie strony www jest internetowa gra Ogame. Dziesiątki czy nawet setki tysięcy graczy z całego świata buduje tu swoje wirtualne imperia i wirtualne floty kosmiczne. Wpatrując się w dwuwymiarowe, graficzne wyobrażenie swojego Universum (wszechświata) prowadzą oni zacięte walki, zawierają przyjaźnie, komunikują się z innymi użytkownikami.

Witryna internetowa może też służyć jako miejsce robienia zakupów, ośrodek cyfrowego biznesu na dużą skalę, wirtualna galeria czy biblioteka on-line. Do prowadzenia tego rodzaju instytucji w zasadzie nie jest potrzebny żaden specjalnie zaplanowany obiekt, wszelkie operacje pracownik (lub telepracownik) jest w stanie wykonywać bez wychodzenia z domu.

Cyberarchitektura – cyberarchitekci. Marcos Novak

83

Na przeciwnym biegunie lokują się eksperymenty, których inicjatorzy – architekci – znajdują w cyberświecie idealne środowisko do poszukiwania nowych form przestrzennych, nowej logiki, nowych geometrii, nowych zasad kompozycyjnych, odpowiednich w ich mniemaniu dla architektury ery informacji. Zwykle są to bardzo ambitne przedsięwzięcia, lecz zdecydowanie zbyt często (nieomal zawsze) kończą się na poetyckich opisach, teoretycznych rozważaniach i budowlach istniejących tylko na ekranach komputerów ich twórców. Lecz, jak twierdzi amerykański architekt Marcos Novak, jeden z prekursorów podobnych dociekań: „Cyberprzestrzeń jest przestrzenią wyobraźni, jest miejscem, gdzie świadome marzenia łączą się z nieświadomymi wyobrażeniami, jest krajobrazem racjonalnej magii, mistycznym miejscem triumfu poezji nad powszedniością”².

Określana wieloma terminami cyberarchitektura modelowana jest przez projektantów za pomocą narzędzi programowych w pamięci komputera lub sama jest programem komputerowym. Obiekty konstytuujące przestrzeń są tu zadanymi procedurami, przetwarzanymi przez maszynę i wizualizowanymi zgodnie z regu-

² Cyt. za: Cyberspace Definitions, <http://www.netspace.org/use-rs/billpena/cybersophy/cyberspace>.

łami pracy podsystemu graficznego komputera. Cyberarchitektura spełnia tę samą funkcję co każdy inny „byt” komputerowy, może być interfejsem ułatwiającym dostęp do informacji, procesem sterowanym dopływem danych lub samą informacją.



Prawdziwa cyberarchitektura – zabudowa cyberprzestrzeni – zdaniem jej kreatorów powinna dysponować cechami charakterystycznymi dla istniejącej już sfery wirtualno-elektronicznej. Oznacza to (sumując wypowiedzi), że powinna być tworzona tak, by reprezentowała przestrzeń zmiennych powiązań, międzyzależności, interakcji, była integracją ulotnych medialnych wyobrażeń, skomplikowanych powierzchni, płynnych konfiguracji, hybrydą pulsujących kolorów, ruchomych pomieszczeń, wirtualnych dźwięków, by narzucała odmienną percepcję przestrzeni i czasu, polegała na nielinearnej logice hiperskoków. Oczywiście w kontekście tak opisanych wymagań prawdziwa cyberarchitektura nie może być kopią ani symulacją architektury tradycyjnej, a raczej jej ewolucyjnym rozwinięciem lub rewolucyjnym odrzuceniem. „Architektura realna dosłownie przełożona na formę cyfrową jest nudna”³.

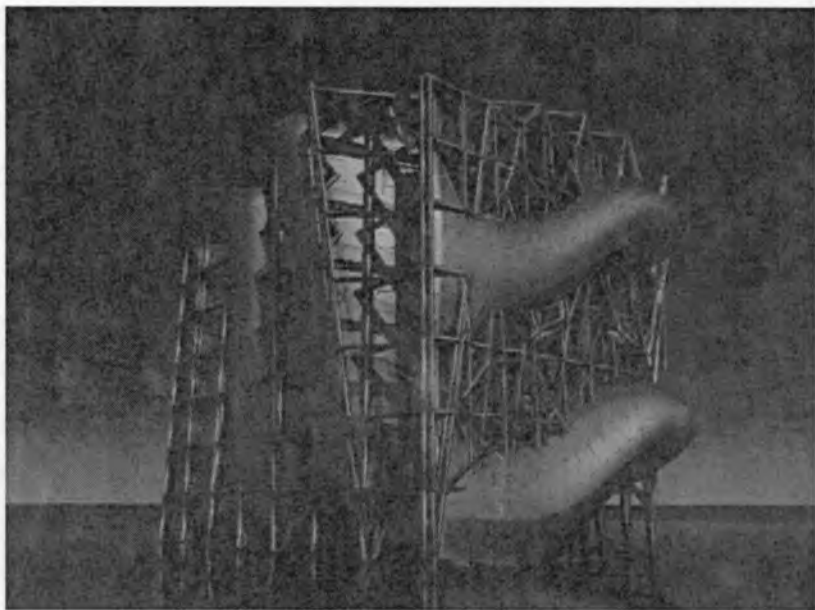
³ B. Franken, *Orbit*, publ. int.

Niemal zupełna swoboda, jaką dysponuje kreator wirtualnych światów, jest z pewnością tym elementem, który najbardziej pociąga eksperymentatorów. Wszak może się wydawać, że ogranicznikami nieskrępowanej twórczości są tu jedynie limity percepcji i wyobraźni. Jednak wciąż jeszcze nawet najbardziej zaawansowane próby napotyka bariery techniczne utrudniające zarówno przydanie licznym cyberkonstruktom rzeczywistych wartości użytkowych, jak i powszechny do nich dostęp.

Cyfrowy świat pozwala na eliminację wielu dotychczasowych ograniczeń. Bryły, struktury są plastyczne, łatwo poddają się przekształceniom, a transformacje jednego elementu w inny są niemal dowolne. Przestrzenie lub pojedyncze obiekty można transmitować przez elektroniczne łącza, a definiowanie obszarów interakcji zapewnia współpracę użytkowników. W cyberprzestrzeni „[...] inaczej niż w realnym świecie nie ma podziału na przestrzeń prywatną i publiczną. Faktycznie nie ma żadnej różnicy między tym, co wewnątrz, a tym, co na zewnątrz, między tym, co naturalne, a sztuczne. Transformacje, przejścia stają się punktami zainteresowania. Mały obiekt może zawierać większe wnętrze i na odwrót. Relacja formy i zawartości zyskuje nowe definicje. Środowiska rozproszone na całym świecie mogą się łączyć w pojedynczą scenę. Zawartość? Wszystko może być zawartością”⁴.

Pionierem w dziedzinie architektonicznych eksperymentów w wirtualnej rzeczywistości jest wspomniany już Marcos Novak. Jest on też chyba najczęściej cytowanym autorem esejów i manifestów dotyczących nowych możliwości kreacji architektury i obecności architekta w cyberprzestrzeni. W opinii Novaka dzisiejsze, wciąż jeszcze ułomne cyberarchitektoniczne eksperymenty mają głębokie uzasadnienie. Rozwój wydarzeń: technologiczny pęd, przemiany już dokonane i te spodziewane, przekonują, że dzisiejsze wizje jutro staną się faktem. To właśnie świadomość wartkiego nurtu przekształceń zmusza do poważnego potraktowania nowej sfery wirtualnej obecności i starannego rozważenia relacji między wirtualną a prawdziwą architekturą.

⁴ *Ibidem*.

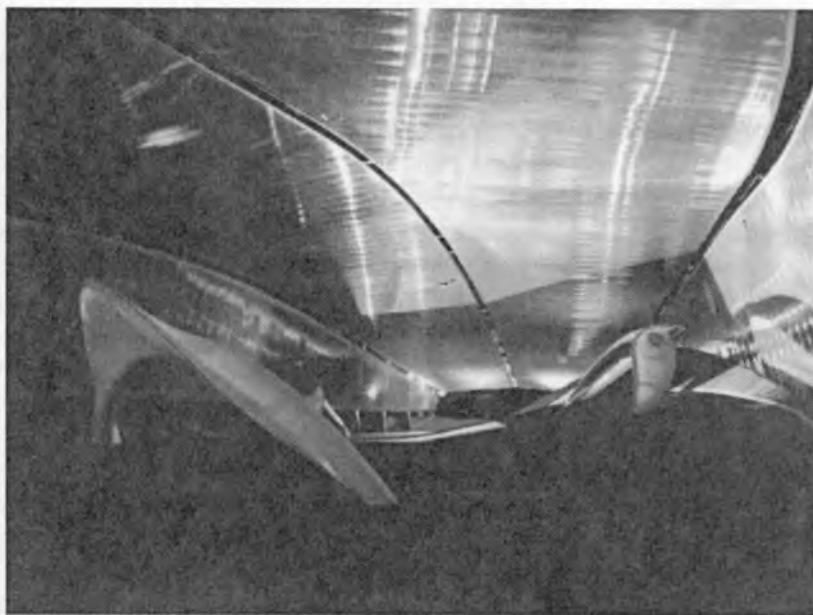


Architekt swoje własne wirtualne obiekty określa mianem płynnej architektury (*liquid architecture*), transarchitektury lub nawigowalnej muzyki (*navigable music*). Narzędziami służącymi do projektowania takich cyberobektów są między innymi zmodyfikowane programy komputerowe do komponowania muzyki, programy służące do modelowania trójwymiarowego i wizualizacji.

Nie budzi wątpliwości to, że architektura tworzona w i dla cyberprzestrzeni (jeśli przyjmiemy, że wirtualna konstrukcja jest jeszcze architekturą) nie jest i z pewnością długo nie będzie nawet w części tak „namacalna” jak ta prawdziwa, wszak w całości określa ją wciąż niedoskonała technologia. Wirtualny świat nie jest też i nie będzie miejscem, w którym można zamieszkać (oprócz metaforycznego sensu tego słowa), gdyż człowiek nie zmieni się w bezcielesną cyberistotę, pędzącą z szybkością światła przez cyfrowe łącza.

Realny czy wirtualny?

Pierwszym z realnych obiektów, zbudowanych z wykorzystaniem opisanych wyżej koncepcji jest Water Pavilion. Zlokalizowany na granicy morza i lądu (Neeltje Jans, Holandia), jest tematyczną ekspozycją poświęconą wodzie. Cały kompleks (100 m długości) to zespół dwu „budynków”: Fresh Water Pavilion (architekci – NOX – Lars Spuybroek) i częściowo zanurzonego w morzu Salt Water Pavilion (architekt – Kas Oosterhuis).



87

Program funkcjonalny obiektu ogranicza się do sekwencji wnętrz określanych przez różne pojęcia i postaci wody. Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu (co potwierdzają autorskie opisy obu projektów⁵), że wodna tematyka była tylko pretekstem dla prezentacji innego „płynnego” środowiska – sfery komputerowo-medialnych iluzji.

Bodaj najważniejszym czynnikiem określającym architektonikę i sposób funkcjonowania (a właściwie zachowanie) pawilonu są technologia cyfrowa i sztucznie tworzony, elektroniczny świat. In-

⁵ K. Oosterhuis, *Salt water live*; L. Spuybroek, *Motor Geometry*, AD Hypersurface Architecture, 1998.

teraktywna, komputerowa instalacja, jaką w istocie jest ten obiekt, wydaje się najbardziej jak dotąd zaawansowaną próbą materialnej realizacji idei *liquid architecture* – architektury reagującej, dynamicznej i bezkształtnej, istniejącej na styku światów rzeczywistego i wirtualnego, a mającej zapewne swój pierwowzór w cyberrealnych koncepcjach Marcosa Novaka.

Obiekt zawdzięcza swą zewnętrzną formę łatwości, z jaką za pomocą komputera można tworzyć dowolne przestrzenie. Kształt korpusu bryły wynika bezpośrednio z matematycznej logiki geometrycznych transformacji (ośmiokąt przekształcany wzdłuż krzywej – Salt Water Pavilion, płynna deformacja 14 elips – Fresh H2O eX-PO). Wyjściowe, proste elementy architektki traktują jako genetyczny pierwowzór przekładający się przez szereg mutacji, do pewnego stopnia samorzutnie i przypadkowo, na postać końcową.

Wnętrze, w którym brak wyraźnej różnicy między pionem i poziomem, podłogą i ścianą, przeczy tradycyjnie ustalonym konwencjom. Obserwator umieszczony w niemal nierealnej przestrzeni pozbawiany jest wszelkich elementów orientacyjnych, brak tu odniesień do otaczającego świata. Rozwiązanie takie jest całkowicie racjonalne w kontekście wytyczonego przez twórców pawilonu celu: widz ma być wprowadzony w na poły realne, na poły wirtualne środowisko, gdzie nie istnieje czytelna granica między tym, co generowane elektronicznie, a tym, co prawdziwe.

Wirtualny świat wyraża się w projekcjach elektronicznie generowanych obrazów na powierzchni pofalowanej podłogi i przezroczystej „skóry” sufitu. Przedstawiają one różne wrażenia związane z wodą i płynnością.

Wewnątrz obiektu odbywa się stała (komputerowa) interakcja pomiędzy ludźmi, otoczeniem i budynkiem. Dwa panele interfejsowe dostępne dla użytkowników zintegrowane są z wewnętrzną powłoką. Membrany wrażliwe na nacisk umożliwiają częściowe sterowanie sekwencjami kolorowych światel lub przemieszczaniem dźwięku, umożliwiają również nawigację w wielowarstwowym wirtualnym środowisku – obrazie rzutowanym przez projektory. Człowiek – użytkownik, nawigator – poruszający się wewnątrz pawilonu przestaje być wyłącznie biernym widzem, staje się (przynajmniej w pewnych ramach) współkreatorem spektaklu. Architekci z kolei przyjmują rolę programistów – ustalają jedynie ogólne ramy sze-

regu wielorakich procesów, budynek jest dla nich rodzajem dynamicznego systemu poddającego się nieustannym zmianom pod wpływem wielu czynników. Oprogramowanie wbudowane w pawilon pobiera tak wiele różnorodnych danych, że nawet twórcy nie mogą przewidzieć ostatecznego wizualnego rezultatu.

Najistotniejsze dla prowadzonych rozważań może być to, że przestrzeń wirtualna traktowana jest w omawianej koncepcji z całą powagą, jako uzupełnienie przestrzeni materialnej. Według autorów projektu, budynek uzupełniony o nowy wymiar, „rozciągnięty” w nieskończoność cyberprzestrzeni, zyskuje prawdziwie nową, fascynującą postać.

Second Live – wirtualne miejsce „dla każdego”

Do opisu różnorodnych miejsc interakcji w Internecie często używane są sugestywne nazwy. Określenia „wirtualne budynki”, „wirtualne miasta”, „wirtualne pałace”, „elektroniczne agory” mogą się kojarzyć z jakimś rodzajem architektonicznych struktur, ze znanymi wszystkim budowlami. W większości przypadków wszelkie związki z architekturą – sztuką – efektem twórczych działań architekta są czysto pozorne. Budynki w Internecie tworzone są przez programistów komputerowych, grafików, najczęściej przez amatorów – pasjonatów samodzielnie podejmujących inicjatywę stworzenia wirtualnej przestrzeni. Człowiek reprezentowany jest tu przez awatar, a budynek to uproszczony (ze względu na wymogi środowiska) model zwykłej, realnej budowli. Tak właśnie wygląda wirtualny świat Second Life („Drugie życie”). Komercyjny charakter przestrzeni dostępnej dla użytkowników Second Life odciska silne piętno na jej kształcie. Wszechobecne reklamy wirtualnych produktów, w które można wyposażyć swego awatara, to dominujący element wirtualnego krajobrazu.

Zaprezentowane tu podejście jest zupełnie odmienne od formalnego nowatorstwa prezentowanego w pracach radykalnych cyberarchitektów. Wymóg sprawnego poruszania się w wirtualnym świecie (i problemy techniczne) był tu na tyle ważny, by skłonić autorów Second Life do próby stworzenia w miarę przekonującej repliki znanego otoczenia, w którym niemal każdy odnajdzie właściwą drogę i swoje miejsce.



Zabudowa cyberprzestrzeni może być tradycyjna lub awangardowa, co można oczywiście uznać za obserwację mało istotną w zestawieniu z podstawowym pytaniem o realną wartość, sens czy znaczenie podobnych przedsięwzięć. Wydaje się, że na takie pytanie nie sposób udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Przedstawiony projekt można przecież oceniać dwojako: jako przełomowy koncept zaspokajający realne zapotrzebowanie, wskazujący kierunek przyszłego rozwoju trójwymiarowych przestrzeni Internetu, oraz jako banalny „świątek”, bliższy formą i sposobem komunikacji dziecięcej zabawie.

Bibliografia

- Gibson W., *Neuromancer*, tłum. P. Cholewa, Poznań 1996.
 Cyberspace Definitions, <http://www.netSPACE.org/use-rs/billpena/cybersophy/cyberspace>.
 Franken B., *Orbit*, publ. int.

Zbigniew Latała

Wizualizacja komputerowa jako istotny element sztuki tworzenia nowych miejsc – na przykładzie galerii ProM-7

*Nie można zostać wybitnym uczonym,
nie będąc, chociaż trochę artystą*
Leonardo da Vinci

Wprowadzenie

Słowo „wizualizacja”, oznaczające przedstawianie czegoś w postaci obrazu, pochodzi od łacińskiego *visualis*. Co prawda pojęcie wizualizacji można rozpatrywać w wielu aspektach, np. w psychologii termin ten oznacza stan wzmożonego wytwarzania wyobrażeń wytwórczych, to jednak w swoich rozważaniach chciałbym się ograniczyć do jej wykorzystania w szeroko pojętym projektowaniu. Wizualizacja, będąca ostatnim etapem projektowania, pozwala zobaczyć: obiekt, scenę, strukturę, wnętrze itd. przed realizacją, dzięki czemu można ocenić ich wygląd na etapie projektowania, co z kolei umożliwia stosunkowo łatwe naniesienie ewentualnych zmian.

Wizualny, czyli odbierany wzrokiem. Większość z nas dzięki świetnie rozwiniętemu zmysłowi wzroku potrafi szybko przyswajać i efektywnie analizować informacje przekazane w formie wizualnej. W dużej mierze wynika to z faktu, że oglądając obraz, patrzymy na niego globalnie, a nie jak w przypadku czytania, bądź mówienia – linearnie. Charakter nieliniowy ma również nasze myślenie. Wiele wskazuje zatem na to, że przyszłość należy do myślenia obrazowego¹.

O ile jeszcze początek ubiegłego stulecia pozostawał pod znakiem i urokiem słowa, o tyle jego koniec został zdominowany przez obraz cyfrowy. Początek XXI w. to nowe media i zmiana charakteru kultury z typu werbalnego na multimedialny².

Prawdziwym przełomem w dziejach wizualizacji było pojawienie się technologii informatycznych, które doprowadziły do błyskawicznego rozwoju wizualizacji komputerowej. Ta stosunkowo jeszcze młoda dyscyplina nauki już dzisiaj dysponuje ogromnym arsenalem narzędzi, które z powodzeniem są wykorzystywane w bardzo wielu dziedzinach. Za pierwszą próbę odwzorowania zjawisk rzeczywistości na monitorze komputera uznaje się komputerowy system obrony powietrznej Stanów Zjednoczonych z 1958 r.³



Rys. 1. Miejsce wizualizacji komputerowej w informatyce

Dynamiczny wzrost mocy obliczeniowej komputerów spowodował upowszechnienie wizualizacji i pojawienie się nowych obszarów, w których zaczęto ją wykorzystywać, na przykład do pokazy-

¹ R. Tadeusiewicz, *Spoleczność Internetu*, Warszawa 2002.

² E. Krawczak, *Przygodność sztuki w nowych mediach*, Kraków 2007.

³ K. Narojczyk, *Komputerowa wizualizacja danych historycznych*, [w:] *Megabajty dziejów. Informatyka w badaniach, popularyzacji i dydaktyce historii*, red. R. T. Prinke, Poznań 2007.

wania budowy atomów, tworzenia symulatorów lotu, modelowania i przedstawiania skomplikowanych procesów technologicznych, projektowania architektonicznego, projektowania samochodów, narzędzi, przedmiotów użytkowych itd. Szczególne miejsce wizualizacja komputerowa zajmuje w medycynie, gdzie znacznie ułatwia poznawanie budowy anatomicznej, wspomaga diagnostykę 3D oraz umożliwia tworzenie wirtualnej symulacji operacji chirurgicznych.

Trudno już dzisiaj wyobrazić sobie tworzenie zaawansowanej wizualizacji bez udziału komputera. Doszło nawet do tego, że opracowuje się rozbudowane specjalistyczne oprogramowanie do modelowania i renderowania całych ekosystemów roślinnych⁴.



Rys. 2. Przykład realistycznej wizualizacji – flora wymodelowana i wyrenderowana w specjalistycznym programie komputerowym została połączona ze zdjęciem cyfrowym chmur

Źródło: O. Deussen *et al.*, *op. cit.*

Skoro technika ma do zaoferowania tyle narzędzi do projektowania wnętrz, to dlaczego tego nie wykorzystać? W Instytucie Informatyki Stosowanej M-7 Politechniki Krakowskiej zrodził się pomysł stworzenia nowego miejsca, którego integralną częścią bę-

⁴ O. Deussen *et al.*, *Realistic Modeling of Plant Ecosystems*, New York 1998.

dzie minigaleria sztuki o optymistycznej nazwie „ProM-7”. W założeniach miało to być estetyczne, funkcjonalne i przyjazne miejsce, gdzie studenci w przerwie między zajęciami mogliby w miłym wnętrzu usiąść, zrelaksować się, przeglądnąć notatki, skorzystać z bezprzewodowego Internetu. Dzięki połączonym siłom wykładowców i studentów Instytutu Informatyki stworzono projekt wirtualny galerii ProM-7, który stosunkowo szybko udało się urzeczywistnić.

Całe to przedsięwzięcie miało szczególnie wymiar, ponieważ jednym z jego nadrzędnych celów była także szeroko pojęta idea humanizacji uczelni technicznej. W tym konkretnym przypadku chodziło o umożliwienie przyszłym inżynierom bezpośredniego kontaktu ze sztuką. Powszechnie wiadomo bowiem, że obcowanie z nią rozwija kreatywność i wyobraźnię. Cechy te przypisujemy głównie artystom, ale przydatne, a nawet potrzebne są także w pracy inżyniera. To ostatnie twierdzenie nie jest niczym nowym, wszak już starożytni Grecy wiedzieli, że należy rozwijać i ciało, i duszę⁵.

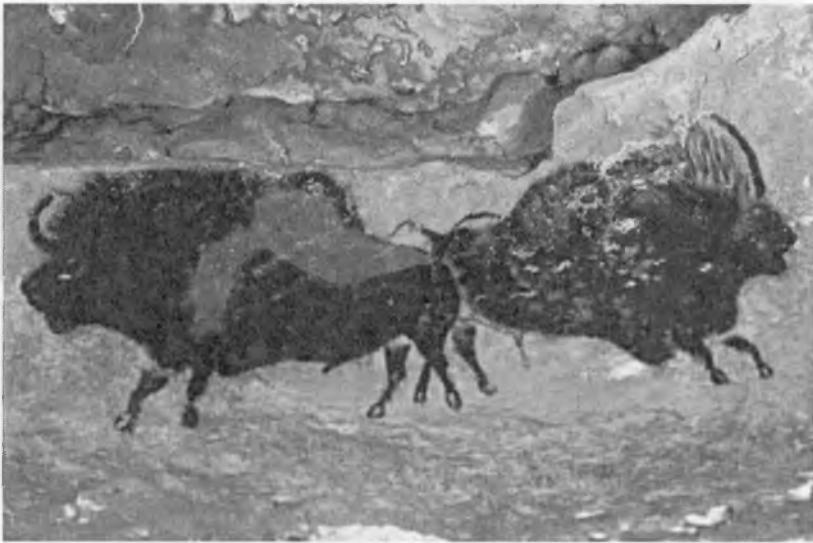
Wszystko zaczęło się w grocie Lascaux

Potrzeba kreowania, urządzania wnętrza przez człowieka ma swoje korzenie już w paleolicie. W grocie w Lascaux w południowej Francji 15 000–10 000 lat p.n.e. w powstał niezwykły zespół malowideł naskalnych przedstawiających głównie zwierzęta. Stworzenie ich i technika, w jakiej powstały, były i bez wątpienia są nadal inspiracją dla wielu artystów. Można zaryzykować nawet tezę o pewnych analogiach z grafiką komputerową. Jeśli bliżej przyjrzeć się procesowi powstawania malowideł, to nie trudno zauważyć, że składał się on wówczas z dwóch etapów: pierwszym było nakreślenie konturów zwierzęcia, a następnie wypełnienie ich pigmentem (bardzo często ochrą).

Zazwyczaj czarny kontur rysunku był modelowany za pomocą płynnych, energicznie zarysowanych linii. Do nakładania barwnika wykorzystywano rozliczne narzędzia i metody. Z przeprowadzonych badań wynika, że posługiwano się rękoma, kawałkami drewna, pędzelkami z trawy i wydmuchiwano sproszkowany barwnik przez wydrążone kawałki kości czy słomki, co dawało efekt aerogra-

⁵ Z. Latała, *Czyżyny też się humanizują*, Kraków 2008.

fu⁶. W istocie na tej samej zasadzie działa wiele programów komputerowych, zwłaszcza do grafiki wektorowej. Najpierw, przykładowo przy użyciu krzywej Béziera, tworzy się kontur, którego wewnątrz później wypełnia się kolorem, teksturą itp. Pomimo upływu tylu lat koncepcja pozostała, zmieniły się tylko narzędzia.



Rys. 3. Malowidło z grotu Lascaux (pld. Francja)

Do dzisiaj nie udało się ustalić, co było przyczyną powstania malowideł na ścianach jaskiń, ale z pewnością fascynujące jest to, że już wówczas człowiek miał potrzebę tworzenia i ozdabiania miejsc, które zamieszkiwał. Zbigniew Herbert w swojej książce *Barbarzyńca w ogrodzie* tak opisał malowidła z Lascaux: „Wizerunki zwierząt widziane przeważnie z profilu, uchwycone są w ruchu i rysowane z ogromnym rozmachem, a jednocześnie z czułością, niczym ciepłe kobiety z Modiglianiego. Całość z pozoru bezładna, jakby to wszystko malowane było w pośpiechu przez szalonego geniusza, techniką filmową, pełną zbliżeń i dalekich planów”.

Takich pomalowanych jaskiń jak Lascaux w południowej Francji i północnej Hiszpanii jest znacznie więcej. To właśnie te rysunki

⁶ F.A. Jones, *Wstęp do historii sztuki*, tłum. A. Zahaczewska-Dobrowolska, M. Kulak, Poznań 1997.

nasunęły myśl, że skoro człowiek żyjący w paleolicie zadbał o klimat i estetykę pomieszczeń, w których przebywał, to tym bardziej należało coś zrobić z pustymi, zimnymi ścianami pomieszczeń Instytutu Informatyki. Tak zrodził się pomysł utworzenia nowego miejsca, czyli galerii.

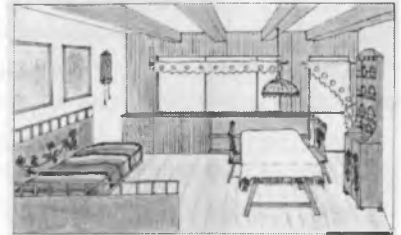


Rys. 4. Smutne i nieco przygnębiające korytarze Instytutu Informatyki Stosowanej M-7, przypominające nieco wnętrza jaskini, stanowiły duże wyzwanie dla projektantów nowego miejsca

96

Kreślenie i projektowanie wspomagane komputerowo

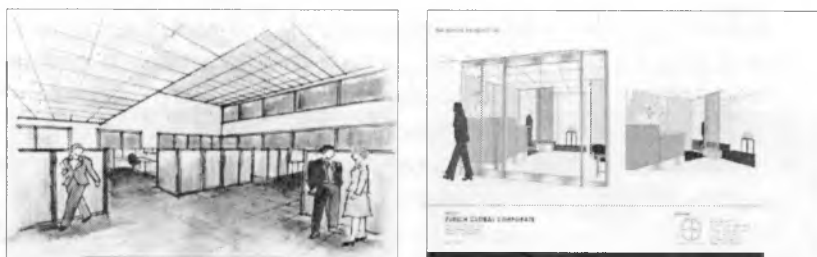
Zanim techniki projektowania wspomaganego komputerowo (CAD) na dobre wkroczyły do biur i pracowni, przez całe wieki korzystano z ołówka i kartki papieru. Było to szalenie czasochłonne i wymagało ogromnej cierpliwości ze strony projektantów.



Rys. 5. Tak jeszcze do niedawna wyglądały ręcznie wykonywane wizualizacje projektów

W projektowaniu wspomaganym komputerowo (CAD) użytkownik korzysta z grafiki interakcyjnej do projektowania wnętrz, elementów, systemów itd. Wiele zadań dotyczących tworzenia efektywnej komunikacji graficznej 2D lub 3D jest związanych z modelowaniem obiektów, których wizualizacje chcemy stworzyć. System graficzny działa jak pośrednik między modelem zastosowania a urządzeniem wyjściowym. Programy użytkowe są odpowiedzialne za tworzenie modelu bazującego na interakcji użytkownika; system graficzny wykonuje dobrze określoną, najczęściej rutynową część pracy przy tworzeniu widoku obiektów i przekazywaniu zdarzeń użytkownika do programu użytkowego⁷.

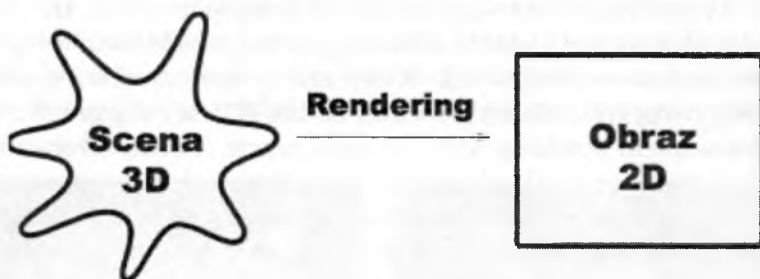
W miarę rozwoju informatyki pojawiało się coraz więcej urządzeń i oprogramowań do tworzenia grafiki, pozwalających na coraz bardziej fotorealistyczne wizualizacje.



Rys. 6. Pojawienie się pierwszych programów graficznych pozwoliło na znacznie szybsze projektowanie

Nieocenione zasługi mają tutaj coraz bardziej wyrafinowane algorytmy do renderingu, czyli procesu przekształcenia informacji o scenie 3D w dwuwymiarowy obraz, w wyniku którego określone są położenie każdego punktu w przestrzeni i jego kolor. Informacja przechowywana jest w buforze Z, informacje o kolorze i wielkości w buforze kadru.

⁷ J. Foley et al., *Wprowadzenie do grafiki komputerowej*, tłum. Zabrodzki, Warszawa 2001.



Rys. 7. Najogólniejszy, ale jednocześnie najbardziej przejrzysty schemat ilustrujący istotę procesu renderingu, znakomity przykład prostej wizualizacji

Źródło: C. Kaplan, *Introduction to Computer Graphics*, School of Computer Science, University of Waterloo, Waterloo 2003.

Rendering, jako ostatni etap tworzenia trójwymiarowej wizualizacji, jest niczym innym jak przetworzeniem danych opisujących kształt, własności i położenie obiektów 3D w dwuwymiarowy obraz. W swojej idei jest to proces bardzo prosty, w implementacji nieco bardziej skomplikowany. Z renderingiem związanych jest wiele aspektów dotyczących jakości i rodzaju wizualizacji. W grafice fotorealistycznej ostateczny rezultat pracy zależy nie tylko od szczegółowości sceny i rozdzielczości tekstur, ale także w olbrzymim stopniu od rodzaju użytego modelu oświetlenia, cieniowania oraz od sposobu przetwarzania innych efektów i właściwości obiektów, takich jak odbicie światła i przezroczystość.

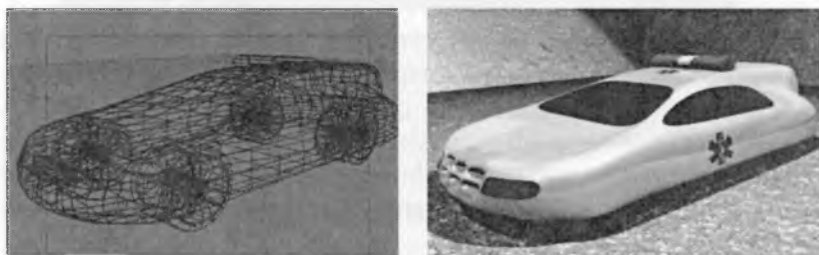


Rys. 8. Tak obecnie wyglądają fotorealistyczne wizualizacje projektów

Właśnie te kluczowe czynniki zawarte są w implementacjach różnych silników graficznych, które z kolei opierają się na rozmaitych potokach renderujących o różnej specyfice i algorytmach. Każdy z tych potoków może zawierać odmienne podejście na przykład w kwestii przetwarzania oświetlenia, co skutkuje różnymi wynikami renderingu dla tej samej sceny. Ale efekty wizualne to nie wszystko, gdyż mogą się pojawić znaczące różnice także w wydajności poszczególnych metod⁸.

Wizualizacja komputerowa, która stanowi reprezentację surowych danych w postaci obrazu, może być realizowana na wiele sposobów. Metody tworzenia obrazów można podzielić na:

- syntetyczne – obraz powstaje w wyniku formalnego przetwarzania opisu sceny 2D lub 3D za pomocą odpowiednich algorytmów,
- rastrowe – polegające na dyskretyzacji obrazów analogowych skończonym zbiorem liczb (aparatury cyfrowe, skaner),
- hybrydowe – łączące dwie wyżej wymienione metody.



Rys. 9. Trójwymiarowy model pojazdu wygenerowany syntetycznie, na rysunku po lewej widoczna siatka wielokątów (wireframe), po prawej obraz wygenerowany w procesie renderingu (program Blender 2.42a)

Źródło: M. Ptaszyński, *op. cit.*

Niezwykle rozpowszechnione są wizualizacje bazujące na bitmapach. Fotografia cyfrowa pozwala na stosunkowo szybkie pozyskiwanie obrazów, które później w graficznych programach użytkowych można dowolnie przetwarzać i łączyć ze sobą. Przykładem takiej wizualizacji jest projekt studentów IV roku Wydziału Ar-

⁸ M. Ptaszyński, *Przegląd algorytmów stosowanych w procesie renderingu 3D w aspekcie ich wydajności oraz jakości generowanych obrazów*, praca magisterska obroniona na Politechnice Krakowskiej w roku 2007.

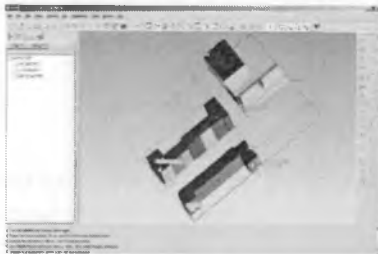
chitektury i Sztuk Pięknych zrealizowany w roku akademickim 2007/2008. Studenci mieli za zadanie stworzyć najpierw serię grafik komputerowych pt. *Ecce Homo*, a następnie zaaranżować pomieszczenie na terenie kampusu KSW dla celów wystawowych. Dzięki takim działaniom spośród wielu przygotowanych propozycji mogli sami wybrać najciekawszy projekt ekspozycji.

Tego typu działania są możliwe, kiedy chodzi o wizualizowanie pomieszczeń istniejących. Wirtualne pozostaje tylko rozplanowanie ekspozycji.



Rys. 10. Przykład wizualizacji rastrowej nowej galerii w kampusie Krakowskiej Szkoły Wyższej. Grafiki komputerowe studentów IV roku Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych

W przypadku wizualizacji hybrydowych (rys. 11) tworzy się model syntetyczny (w tym przypadku w programie pro Ingenieur), który następnie zostaje „zabudowany” bitmapami w programie Photoshop firmy Adobe.



Rys. 11. Przykład wizualizacji hybrydowej skrzyżowania ulic na krakowskim Kazimierzu

Źródło: R. Szczyпка, *Możliwości wykorzystania technologii informacyjnych do tworzenia internetowych, trójwymiarowych przewodników turystycznych na przykładzie krakowskiej dzielnicy Kazimierz*, praca magisterska obroniona na Politechnice Krakowskiej w roku 2006.

Przedstawione powyżej przykłady pokazują, że istnieje wiele metod kreowania rzeczywistości wirtualnej. Komputer jak każde urządzenie techniczne może być użyty lub nadużyty. To, co napawa optymizmem, to fakt, że współczesne oprogramowanie graficzne – mimo iż tworzone przez różne i często konkurujące firmy – jest kompatybilne. Dzięki temu poszczególne pliki mogą być łatwo eksportowane, co szalenie ułatwia pracę projektantom i grafikom komputerowym.

Nowe miejsce w „Realu” i „Wirtualu”

Podjęta próba stworzenia nowego miejsca w pełni się powiodła. Za stosunkowo skromne środki udało się zaaranżować coś w rodzaju miniparku z krzewami (niestety, sztucznymi, bo miejsce jest pozbawione okien) i wygodnymi ławkami oraz stołami. Na ścianach wiszą oprawione w ramy plakaty oraz rysunki, a posiadacze laptopów mogą korzystać z bezprzewodowego dostępu do Internetu. Studenci polubili to miejsce i wbrew opiniom malkontentów niczego nie niszczą; wręcz przeciwnie, dbają o tę swoją enklawę.

Nowo powstała galeria stawia sobie za cel pokazywanie grafiki komputerowej, cyfrowej fotografii, plakatu artystycznego, rysunku satyrycznego itd. W planach przewidywane są wystawy plakatów Franciszka Starowieyskiego oraz profesorów ASP: Mieczysława Górskiego, Tomasza Bogusławskiego, Władysława Pluty, Romana Kalarusa, Piotra Kunce. Swoje rysunki satyryczne o tematyce ekologicznej zaprezentuje sam Andrzej Mleczek. Obok dzieł tych artystów pojawią się też najciekawsze prace studentów, które powstają na zajęciach z grafiki komputerowej i DTP.



Rys. 12. Obecny, rzeczywisty wygląd galerii ProM-7

W programach studiów technicznych jest coraz więcej przedmiotów związanych mniej lub bardziej ze sztuką. Są to: grafika komputerowa, rendering i animacja, multimedia. Elektroniczne media stworzyły zupełnie nowe możliwości dla sztuki, stworzyły nowy język, a co za tym idzie nową estetykę, pozwalającą na łamanie konwencji i swobodną grę wyobraźni. Nie mały w tym udział mają fotografia cyfrowa i wideo.

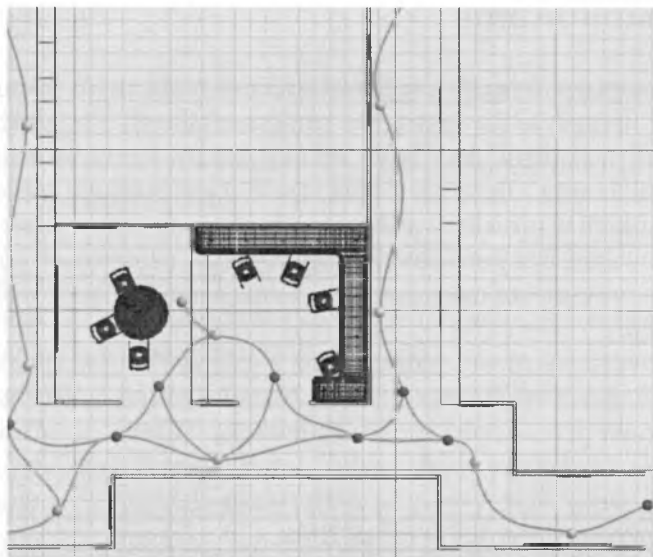
Ucząc się komputerowej analizy obrazu trudno przy okazji nie zwrócić uwagi na warstwę estetyczną przetwarzanych komputerowo obrazów, która ma silny związek nie tyle z wiedzą, ile z wrażliwością. A ta tkwi przecież w każdym z nas. Humanizację należy zatem rozumieć po prostu jako dążenie do rozbudzenia tej wrażliwości, czemu niewątpliwie stworzone nowe miejsce będzie sprzyjać.



Rys. 13. Zdjęcie panoramiczne galerii ProM-7, fot. Z. Latała

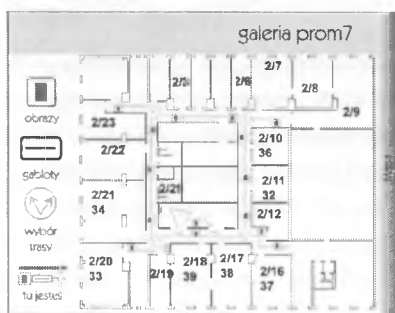
Zanim powstała galeria, stosując nowoczesne programy graficzne, udało się stworzyć interaktywną wizualizację 3D galerii ProM-7. Obecnie jest ona umieszczona na stronie internetowej Instytutu i można ją wirtualnie zwiedzać.

Galeria w tej wizualizacji to obiekt statyczny, a jedynie kamera, która jest w ruchu, symuluje poruszanie się zwiedzającej galerię osoby. Interakcja odbywa się przez wybór kierunku za pomocą przycisków w kształcie strzałki. Dzięki starannie dobranemu oprogramowaniu aplikacja posiada przyjazny panel administracyjny, pozwalający na łatwe i intuicyjne zarządzanie treścią.



Rys. 14. Punkty charakterystyczne i trasy animacji

Źródło: M. Simon, *Oświetlenie jako istotny składnik przy tworzeniu wizualizacji 3D na przykładzie galerii ProM-7*, praca magisterska obroniona na Politechnice Krakowskiej w roku 2006.



Rys. 15. Dostępna w projekcie mapa lokalizacyjna galerii i innych pomieszczeń

Źródło: M. Simon, *op. cit.*

Podsumowanie

Komputer wraz z oprogramowaniem graficznym stanowią potężne narzędzie do tworzenia multimedialnych i interaktywnych wizualizacji obiektów. Tylko od wyobraźni i umiejętności grafika projektanta zależą ich forma i treść. Zastosowanie najnowszych technologii w projektowaniu pozwala na stosunkowo łatwe ich modyfikowanie, bez potrzeby tworzenia wersji „papierowej”, co niewątpliwie przyspiesza cały proces i ma znaczenie dla środowiska naturalnego.

Utworzone nowe miejsce wraz z galerią ProM-7 spełnia większość założeń twórców, a co najważniejsze, jest lubiane i chętnie odwiedzane przez społeczność akademicką. Wbrew sceptykom okazało się, że ciekawe obiekty sztuki w tym wypadku plakaty i rysunki, mogą znakomicie współgrać z ich wersją elektroniczną umieszczoną na stronie internetowej Instytutu.

Sztuka tworzenia nowych miejsc niekoniecznie musi dotyczyć tylko dużych realizacji. Utworzenie tej nowej galerii dowodzi, że możemy wpływać w mikroskali na nasze otoczenie, w sposób satysfakcjonujący wszystkich uczestników takich przedsięwzięć. Wystarczy się trochę rozejrzeć wokół i zobaczyć, ile jeszcze miejsc można stworzyć na nowo.

Dzięki Internetowi wizualizacje galerii ProM-7 zostały umieszczone na stronach WWW, przez co stały się ogólnie dostępne. Odwiedzający stronę internetową Instytutu M-7, mogą odbyć wirtualną wycieczkę po galerii bez względu na porę dnia i nocy.

Podziękowania

Autor artykułu składa podziękowania za udostępnienie swoich projektów mgr Alinie Walczewskiej-Góreckiej (rys. 5) oraz mgr Teresie Rybarczyk-Sorskiej z EURODECO-Canada (rys. 6).

Bibliografia

Deussen O., *et al.*, *Realistic Modeling of Plant Ecosystems*, New York 1998.

Foley J. *et al.*, *Wprowadzenie do grafiki komputerowej*, tłum. Zabrodzki, Warszawa 2001.

Jones F.A., *Wstęp do historii sztuki*, tłum. A. Zahaczewska-Dobrowolska, M. Kulak, Poznań 1997.

Kaplan C., *Introduction to Computer Graphics*, School of Computer Science, University of Waterloo 2003.

Krawczak E., *Przygodność sztuki w nowych mediach*, Kraków 2007.

Latała Z., *Czyżyny też się humanizują*, Kraków 2008.

Narojczyk K., *Komputerowa wizualizacja danych historycznych*, [w:] *Megabajty dziejów. Informatyka w badaniach, popularyzacji i dydaktyce historii*, red. R. T. Prinke, Poznań 2007.

Ptaszyński M., *Przegląd algorytmów stosowanych w procesie renderingu 3D w aspekcie ich wydajności oraz jakości generowanych obrazów*, praca magisterska, promotor Z. Latała, obrona na Politechnice Krakowskiej w roku 2007.

Simon M., *Oświetlenie jako istotny składnik przy tworzeniu wizualizacji 3D na przykładzie galerii ProM-7*, praca magisterska, promotor Z. Latała, obrona na Politechnice Krakowskiej w roku 2006.

Szczyпка R., *Możliwości wykorzystania technologii informacyjnych do tworzenia internetowych, trójwymiarowych przewodników turystycznych na przykładzie krakowskiej dzielnicy Kazimierz*, praca magisterska, promotor Z. Latała, obrona na Politechnice Krakowskiej w roku 2006.

Tadeusiewicz R., *Spółeczność Internetu*, Warszawa 2002.

Bonawentura Maciej Pawlicki

Wymiar eschatologiczny sztuki tworzenia miejsc jako umiejętność kształtowania wyobraźni i zdeterminowany cel ludzkiej egzystencji

Sztuka tworzenia miejsc jako byt intelektualny

Sztuka tworzenia miejsc, pojmowana dawniej jako zarządzanie przestrzenią lub „kreowanie przestrzeni”, dziś jawi się jako usytuowanie rzeczy i zjawisk w czasoprzestrzeni, a także jako zagospodarowywanie obszaru kultury, uprawa umysłu i umiejętność kształtowania wyobraźni. Dziś staje się „modelowaniem wielości” stanowiącej jeden nierozdzielny byt, jedną z dziesięciu wymienionych przez Arystotelesa kategorii egzystencji. Filozofia rozpatruje tę sztukę w procesie badawczym warunków wszelkiego możliwego poznania kategorii intelektu, w analizie takich pojęć, jak: byt, jedność, substancja, forma i materia, istota rzeczy, przyczyna i cel, energia i potencja, a także w zastosowaniu zasad ogólnych do teorii przyrody, zoologii, medycyny i psychologii. Sztuka tworzenia roz-

patrywana jest w psychoanalizie jako badanie cech ludzkiej mentalności odnajdywanych w pojęciu jaźni. Jest ważną właściwością w badaniach absolutu, wyboru ideału, harmonii, w połączeniu z mitologią, etyką, matematyką i sztukami plastycznymi. Stanowi część abstrakcji wyobrażeń kosmologii, badań budowy i ewolucji wszechświata jako całości, a także teologii.

Wpatrzeni w cienie na ścianie jaskini Platona, nie podejrzewamy, jak bardzo ograniczony jest nasz punkt widzenia, bowiem nadal to samo miejsce fantazji i urojeń jawi się współczesnemu człowiekowi jako bezgraniczny świat wyobrażeń, ponad którym unosi się niedostępny i nieznany obszar Universum, obrazowany pozorem rzeczywistości, odbiciem nieznanego nam przyczyny. Twórczość jako „wizja” stanowiła i stanowi nadal problem eschatologiczny, realizujący postulat analizy społecznego wymiaru ludzkiej aktywności, powinności moralnej, umiejętności postrzegania składników kultury, jej wzorców, struktur, wartości, norm, idei, symboli, instytucji i znaczeń, które w tym aspekcie poddają się częściowemu oglądowi.

Rodzaje i kategorie miejsc

Termin „miejsce” w refleksji poznawczej wielu dziedzin współczesna nauka zastępuje poznaniem form i struktur oglądu zmysłowego. Miejsce jako pojęcie filologiczne odnosi się do umiejscowienia fragmentu w całości. W dziele literackim jest nim: rozdział, część tekstu, glosa, dopisek, adnotacja, słowo, wyjaśnienie, posłowie, postscriptum, passus, urywek, wyjątek, cytat lub wyimek. Zastępują go także określenia synonimiczne, takie jak: punkt, pozycja, artykuł, paragraf, podpunkt, ustęp lub akapit. Pojęcie to odnosi się także do analizy struktury dzieł plastycznych, ich wyrazu i ocen wartości, gdy mamy na myśli: rys, odcień, zabarwienie, domieszkę, ton, posmak, charakter lub „cytaty” dawnych form w nowo kreowanych przestrzeniach. Ważnym ogniwem odbioru miejsc publicznych i miejsc prywatnych jest dychotomia charakteru celu prywatnego i dążeń zbiorowości. Miejsce posiada określone cechy funkcjonalne, realizuje bowiem cel, któremu towarzyszą ocena, lokata, pozycja na skali dychotomicznej lub ich ranga, rola, udział, zasługa, funkcja, zadanie, klasyfikacja, punktacja, bonitacja punktowa lub odniesienie do skali ocen wartości.

Pochodzące z języka greckiego słowo *ethos* oznaczało zwyczaj, charakter, styl życia danej społeczności, kraj macierzysty z przyjętą przez naród hierarchią wartości lub ojczyznę stanowiącą miejsce wspólnej orientacji kultury. Definiowało również mieszkanie, środowisko, domostwo, a także miejsce tworzące przyjazną ludziom przestrzeń. Sens terminu służącego osiągnięciu szczęścia skupiał na sobie uwagę najwybitniejszych umysłów, od starożytności do czasów współczesnych. Czy dzisiaj można tworzyć przyjazne miejsca dla bytowania człowieka? Czy konkretny obszar można nazwać użyteczną i funkcjonalną przestrzenią, gdy ma się na myśli nowoczesne państwo, region, okręg, ośrodek, metropolię lub stolicę? Czy pomysłowość wspólnot lokalnych nadal powstaje wówczas, gdy jednostkę tworzy mniejsze miejsce, np. gród, miasteczko, miasto, centrum, osiedle, kolonia, osada, wieś, wioska, sioło, przysiółek, wieścina, przedmieście, skraj miasta lub jego peryferie? Miejsce to także otwarta, wolna przestrzeń, taka jak: okolica, krajobraz, pejzaż, pole, letnisko, kurort, uzdrowisko lub wczasowisko. Raz jest to miejsce przestronne, innym razem zakątek, cichy kąt lub ustroenie. Jako tereny inwestowania, zabudowy, zamieszkania i trwałego użytkowania były nim i: grecka agora, rzymskie forum, są nimi nadal: plac, ulica, parcela, pole, działka, budynek, plac zabaw, skwerek, podwórze, podwórko, posesja, dziedziniec, rezydencja, posiadłość, miejsca komfortu lub zacisza, nazywane dawniej: stacja, kurzeń, chutor, wiocha, dziura, grajdołek bądź zakamarek. Gdy rozplanowana wewnętrznie przestrzeń jest zamknięta przegrodami, stanowi: wnętrze, pomieszczenie, funkcjonalny podzespół, mieszkanie, lokum, segment, *intérieur*, pokój, komnatę, gabinet, facjatę lub detal – morfem będący najmniejszą cząstką lub składnikiem mającym określony kształt, budowę i strukturę. Innym razem miejscami są: centrum, oś, część, ogniwo, człon, punkt centralny, element, dostawka, odcinek, gabaryt lub składnik już istniejącej części. Nie jest to zapewne kompletny opis wszystkich rodzajów i kategorii miejsc będących przedmiotem rozważań. Miejsce jest także przestrzenią nieznaną nam rzeczywistości kosmosu, dla jednych jest to świat fantazji i iluzji, imaginacja, przestrzeń wolna, przestworze, przestwór, dla innych przedmiot badań, czasoprzestrzeń, chaos lub nieogarnione uporządkowane siły poruszające harmonijną materią wszechświata.

Refleksje na temat „miejsca-akcji” w rozwoju sztuki i kultury

Na dziedzictwo kulturowe ludzkości składa się wiele doskonałych przykładów miejsc i przestrzeni będących akcją w określonym czasie. Różne skarby sztuki, architektury, muzyki i literatury wraz ze swą symboliką wywodzącą się z wierzeń i mitologii fascynują ludzi od wieków. Zarządzanie przestrzenią w starożytności sprzyjało odczuwaniu harmonii, równowagi i spokoju, poczuciu budowania „ego”, kształtowaniu charakteru jednostki i więzi społecznych. Seneka, rzymski poeta i filozof żyjący na początku nowej ery, w swych dialogach o osiągnięciu szczęścia pisał: *imperare sibi maximum est imperium* („zarządzanie sobą jest najtrudniejszą władzą”)¹. Równocześnie dopowiadał: „[...] rzeczy tak wielkiej jak cnota rzecz tak blaha jak piękne ciało nie jest zdolna dodać wartości”. Dzisiaj potrzeby egzystencjalne ukierunkowane na poprawę warunków bytowania stoją często w sprzeczności z celami ogólniejszymi, wywołując kryzys w życiu społeczeństw i jednostki. Miejsce rzadko bywa znakiem społecznej i indywidualnej harmonii.

Fascynować jest zadaniem artysty. Sztuka różnymi sposobami pragnie podnieść jakość miejsc, nadać im wymiar nieosiągalny innymi środkami. W średniowieczu, podobnie jak w starożytności, dzieło sztuki zaskakiwało swym patosem i mocą. Wnętrza katedry w Chartres ze swym wzniosłym wyrazem przestrzeni i światłem witraży ekscytują atrakcyjną i intrygującą strukturą. Także lektura dzieła literackiego może wzbudzić pokrewne emocje. Tekst, mimo że odczytanie treści nie pozostawia po sobie trwałego śladu, wywołuje w pamięci wiele frapujących skojarzeń. William Shakespeare (1564–1616) w swych dramatycznych utworach prezentował z rozmachem lekkość, wyrazistość i urok postaci. Melodyjność wiersza kryła w sobie wciąż nowe ogólnoludzkie prawdy i aktualne, żywiołowe, metaforyczne wartości. Pierre Corneille (1606–1684) we wzorowych obyczajowych komediach pogłębiał charaktery postaci, tworząc miejsca nazwane barokową wizją „teatru w teatrze”². Styl tego okresu podkreślał relacje stanów psychologicznych, ekspresję, nastrojowość i malowniczość przyrody. Moliere (1622–1673) pisał:

¹ Lucjusz Anneusz Seneka, zw. Młodszy (4 r. p.n.e.–65 r. n.e.), dialogi *O życiu szczęśliwym*.

² P. Corneille, *Illusion comique* (wyd. pol.: *Iluzja*, 1964).

„doskonały rozsądek unika wszelkiej skrajności”. Wówczas uznano, że „środowisko”, pojmowane jako fizyczne i historyczne otoczenie, jest dziejowym kontekstem osadzenia w przestrzeni dzieł kształtujących wciąż nowe rzeczywistości. W klasycyzmie sztuka tworzenia miejsc rozumiana była jako akcja prosta, skoncentrowana na analizie uczuć artysty zdolnego do refleksji poznawczej, realizującej własny system wartości. Zdaniem Fischera von Erlacha (1656–1723) dzieło posiada możliwości narracyjne zdolne przywoływać wspomnienia z przeszłości i rodzić „wizję dziejów”. Anthony Ashley Cooper (1671–1713), trzeci lord Shaftesbury, w przekonaniu o celowości świata i o jego harmonii wyrażał pogląd, że „upodobanie jednego rodzaju sił rzeczy upodobnia moc innych rodzajów. Kiedy wolny duch narodu zwraca się w tym kierunku [...] doskonałą się oczy i uszy społeczeństwa, [...] właściwe upodobanie niejako toruje sobie drogę”. Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) wierzył, że sztuka klasyczna to przede wszystkim sztuka grecka, którą cechują „cicha wielkość i szlachetna prostota”, zaś celem sztuki „nie jest naśladowanie natury, ale osiągnięcie ideału piękna, którego cechami są: prostota i uogólnienie”. Jako doradca kardynała Alessandro Albaniego przedstawił klasyczne motywy zdobnicze dla wznoszonej dla niego rzymskiej willi.



Ryc. 1. Rzym, Villa Albani, Giuseppe Vasi, Carlo Marchionni, 1751–1767

Prawdziwe piękno, jak mówił: „odrzuca wszystko to, co jest jednostkowe; jest jak woda, tym lepsza, im mniej ma smaku”. Objaśniając wyższość spokoju nad ruchem, pisał: „spokój jest stanem, który najlepiej łączy się z pięknem – piękno takie stworzyli już Grecy i nie potrzeba szukać gdzie indziej. Ich modele są wzorami, w których nie sposób nic zmieniać”³.

Klasycyzm zachował wierność tradycji antyku i renesansu. Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), wzbogacając swe liczne publikacje ilustracjami przedstawiającymi świat rzymskiej starożytności, tworzył obrazy miejsc poruszających wyobraźnię twórców następnych pokoleń⁴. Wizje przeszłości uaktywnił dzięki efektownym ujęciom perspektywicznym i światłocieniowym.

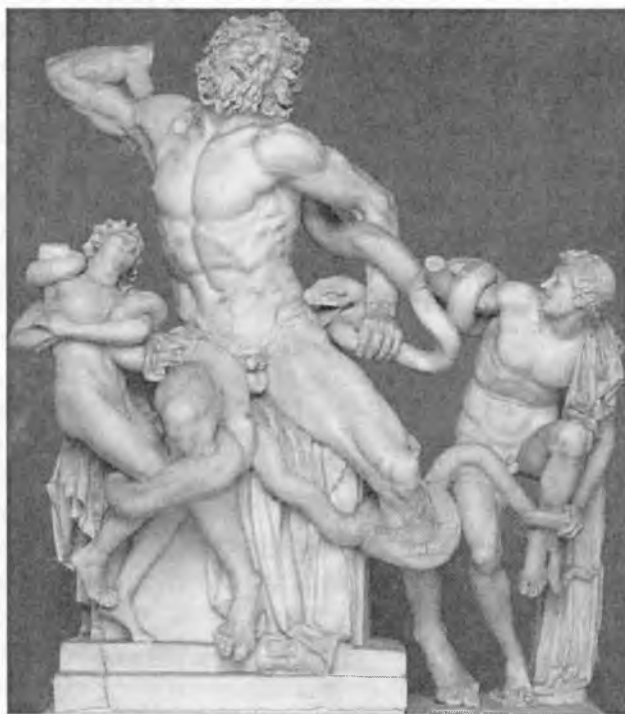


Ryc. 2. G.B. Piranesi, *palimpsest antyku*, strona tytułowa II tomu *Roman Ruins*, 1756

³ J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* („Myśli o naśladownictwie dzieł greckich”), Dresden 1750.

⁴ Strona tytułowa drugiego tomu *Roman Ruins* („Rzymskie starożytności”) Piranesiego, *Le anichitr romane... divisa in quattro tomi*, Roma 1756.

Nowe badania „miejsc-akcji” w sztuce przyniosły polemiki kłasyków z romantykami. Poddano wówczas analizie jedną z najslawniejszych rzeźb greckich, przedstawiającą agonię Laokoona, mitologicznego kapłana z Troi, i jego dwóch synów w uściskach węży. Dzieło rzeźbiarzy rodyjskich: Agesandrosa, Polidorosa i Atenodora, pochodzące z około 150 lub 50 r. p.n.e., znaleziono w Rzymie w 1506 r. Rzeźba znajdująca się dziś w Muzeum Watykańskim stała się dla mistrzów renesansu i baroku syntezą antyku.



Ryc. 3. Grupa Laokoona, G.E. Lessing, analiza „miejsc-akcji” w sztuce

Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781), analizując tę antyczną rzeźbę stanowiącą przykład zapisu zdarzenia historycznego, przede wszystkim zaś genialnego uchwycenia ruchu ciała ludzkiego podlegającego nieustannej zmianie w czasie i przestrzeni, pisał, że malarstwo, podobnie jak rzeźba, jest „akcją widzialną, lecz zatrzymaną, której poszczególne części rozgrywają się w przestrzeni obok siebie

[...]. Poezja maluje wyłącznie akcje postępujące w czasie”. Wysnuł wniosek, że: „wszelkie ciała jednakże istnieją nie tylko w przestrzeni, lecz i w czasie. Trwają one i w każdej chwili swego trwania mogą układać się inaczej i pozostawać w innych połączeniach. Każde z tych chwilowych zjawisk i połączeń jest skutkiem poprzedzającego i może być przyczyną następującego i w ten sposób niejako ośrodkiem jakiejś akcji”⁵.

Henri Labrousse (1801–1875) twierdził, że: „budowla jest bardziej ramą dla ludzkiej aktywności niż demonstracją doskonałego piękna klasycznych porządków”. Wymownie skomentował to Victor Marie Hugo (1802–1885), dowodząc, że: „architektura rozwijała się początkowo jako forma pisma, środek komunikacji – tak jak literatura. Taką pozostała w swoich najwspanialszych okresach greckim i gotyckim”. John Ruskin (1819–1900), wychowany w kulcie piękna, w swych rozprawach o sztuce pisał: „co jest dobrem do zapamiętania z uczuć i z wielkich czynów narodowych [...] w tej sile, która łączy z kolei wieki dawne z sobą, stanowi po części o tożsamości narodów”⁶. Bernard Dorival (1914–2003) często mówił o prawdziwej sztuce, „która rezygnuje dobrowolnie z pewnej części środków wypowiedzi”.

Ustawiczne badania postaw twórczych i krytyczny osąd ukazują przykłady wybitnych miejsc i obiektów wpisanych na listę światowego dziedzictwa kulturalnego i przyrodniczego UNESCO. Każda epoka prezentowała własne dzieła, ich zróżnicowane typy i formy, pomnikowe przykłady różnych wartości miejsc tworzonych przez całkowicie wolnego artystę. Realizując swe zapatrywania, artysta decydował o sensie istnienia w wypełnianiu własnej woli twórczej bez podległości społecznemu i historycznemu zdyscyplinowaniu. Przekraczanie reguł było podstawowym wymogiem twórczości. Kreacja złożonych i wyrazistych charakterów, upostaciowienia przedmiotów obowiązywała twórców, będąc podstawowym wyznacznikiem społecznej roli sztuki, zarazem źródłem biegu wydarzeń historii. Twórca przedstawiał sytuacje zdolne szokować, zadziwiać, stanowić obrazy nieoczekiwanych konstatacji, dające wiele do myślenia, mogące uprzedzać niekiedy historyczne fakty. Można się

⁵ G.E. Lessing, *Laokoon Oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin 1766.

⁶ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, 1849.

tu odwołać do nowej wizji świata „Teatru ogromnego” Stanisława Wyspiańskiego (1869–1907). Również dziś odbiorca jego dzieł poszukuje konterfektów i aliansów z własnym „ego” na tle wydarzeń sprzed stuleci.

Miejsce jako fenomen ludzkiej aktywności

Sztuka tworzenia miejsc zgodna z koncepcją wiary i ustaleń religii rodziła się w wizji magicznych rytów kantabryjskiej jaskini Altamiry, wśród neolitycznych kamieni od około 8300 r. p.n.e., stosując kolekcje skamieniałości, tworzyła miejsca porównywalne z maestrią budowy kosmosu. Zdobiąc jaskinie Lascaux, Niaux i Chauvet, człowiek rozpoczął w poczuciu ogólnoludzkiej wspólnoty poszukiwania prekursorskich kształtów i przestrzeni. W okresie megalitycznej Afryki zaczął tworzyć miejsca młotem z hematytu. Odnajdywał idee w religiach starożytnego Egiptu. Tworzył dzieła kręgu kultury hellenńskiej, które stały się perłami klasycznej starożytności, marmurowe oblicza świątyń popularnej kultury Akropolu, Sunionu oraz pogańskiego Rzymu. Z czasem odkrył symbolikę katedr średniowiecznej Europy. W czasach nowożytnych starał się zrozumieć miejsca renesansowej Florencji, przestrzenie barokowego Rzymu i mistrzostwo rzeźb Michała Anioła. Tworzył formy światowego klasycyzmu, Howardowskich miast ogrodów i Corbusierowskiej maszyny do mieszkania. Zmieniał ustawicznie paradygmat celów w osiągnięciu praktycznych wizerunków świata dla nowych potrzeb poprzez konwencje ewolucjonistycznej teorii twórczości lub postawy egzystencjalizmu. Dzisiejszy relatywizm kulturowy ukazują nam przykłady barcelońskich budowli Gaudiego i Calatravy o kształtach form ujawnionych w rozwoju rozgałęzionej i ulistnionej łodyżki mchu *purpureus ceratodo*, rozwijającego się w kosmosie w stanie nieważkości.

Poszukiwania wartości sztuki narodowej i regionalnej, łączącej tradycje rodzime z elementami sztuki klasycznej, zbiegły się z postulatami restauratorstwa i konserwatorstwa w sugestywnym badaniu świata duchowej przeszłości. W dziełach romantycznych mi-

⁷ Stanisława Wyspiańskiego „Teatr Ogromny” – Muzeum Narodowe w Krakowie. Katalog wystawy. Kraków 2007.

strzów znalazły wyraz sytuacji będącej postulatem rewaloryzacji historycznych miejsc i „wizji” Spitzwegowskiej utopii. Łącząc pierwiastki symboliczne, klasyczne i naśladowcze z malowniczością i nastrojem, oddziaływały na kształtowanie się stylów i kręgów kulturowych sztuki XX w. Dzisiaj osiągnięcia zespołu nauk z zakresu antropologii kultury pozwalają rozpatrywać niezwykle skomplikowany wymiar celów ludzkiej egzystencji w powiązaniu z psychologią, ekologią, historią, archeologią, etnologią, językoznawstwem, techniką i technologią, uzasadniając istnienie w podmiocie poznania i estetycznego doświadczenia apriorycznego predykatu awangardowości. W pragnieniu wykształcenia na powrót zdolności percepcji świata duchowej harmonii twórca napotyka dziś na swej drodze przeszkodę, rezultat praw względności i subiektywności poznania. Współczesność pragnie dostrzegać w sztuce tworzenia miejsc fenomen ludzkiej aktywności, geniusz warsztatu, indywidualność mistrza, unikalną osobowość twórcy, fenomenalny temperament dzieła, kuriozalną osobliwość mogącą zadziwiać odbiorcę.

Prognozy z początku XXI w. dowodzą, że dzisiaj coraz częściej spotykamy się z dekapitalizacją wartości przestrzeni publicznej, z jej deficytem i unicestwieniem. Kryzys „władzy zarządzania przestrzenią”, impas ładu przestrzennego, brak uporządkowania wspólnych obszarów, „ginące piękno” najbliższego otoczenia, regionu, a także wielkich obszarów w skali globalnej naszej planety wiążą się z utratą poszanowania idei publicznej własności, brakiem równowagi pomiędzy prawem do własności prywatnej i prawem do własności wspólnej, najważniejszego ogniwa sztuki tworzenia miejsc. Jest to choroba egzystencjalnej nowości.

Na konferencjach poświęconych aspektom estetycznym i społecznym podejmowane są próby ocen działań artystycznych i roli ich oddziaływania społecznego. Słyszymy często: „świat zalewa szmira, wszechobecne ubóstwo, nędza rozpięta na brukach, murach i ścianach szacownych budowli”⁸. Miejsca tworzące dawniej przyjazne ludziom przestrzenie są dziś sferą artystycznych działań, ulicznych happeningów, improwizowanych prowokacji, graffiti i międzynarodowych biennale sztuki.

⁸ Sympozjum pt. „Działania artystyczne w przestrzeni publicznej. Aspekty estetyczne i społeczne”, Maria Hussakowska, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki, „Artysta w przestrzeniach miejskich; pomiędzy dandyzmem a trybalizmem”, Gdansk 2005.



Ryc. 4. Rynek w Zamościu, „graffiti” na nawierzchni placu, 2000



Ryc. 5. Zamość, „Miasto idealne – miasta niewidzialne”, biennale 2006

Wraz z dyskusjami organizowane są wystawy projektów zgłaszanych do pilotażowych konkursów na tzw. trwałe dzieło sztuki w terenie⁹. Prezentacja sztuki współczesnej odbywa się w przestrzeniach publicznych, wykorzystuje wszelkie materiały i media, urządza dawne miejsca i nowe „domy kultur”, tworzy spektakularne „instalacje”. Artyści są szczęśliwi, bo spełniają swoje marzenia. Warsztaty artystyczne, muzyczno-teatralne, festiwale młodzieżowe i liczne fundacje wspomagają w pozyskiwaniu społeczeństwa do czynnego uczestnictwa we współczesnej kulturze. Nowym pomysłem młodych artystów jest projekt galerii MOST w centrum Warszawy. Zamierzają oni w poprzek linii zwyczajowych podziałów zorganizować wspólnie targi młodej sztuki, nowych miejsc, w których dojdzie do spotkania „artystycznej pasji z pasją do sztuki”¹⁰. Manifesty liczą na wsparcie indywidualnej drogi twórczej, odważnej i oryginalnej, istniejącej poza głównym nurtem sztuki, podobnie jak festiwale sztuk intuitywnych z udziałem artystów wykraczających poza teatr, muzykę, sztuki wizualne, próbujących dokonać syntezy sztuk na płaszczyźnie własnej intuicji¹¹.

Przedmiot sztuki eksponowany jest obecnie w wielkich centrach handlowych. Agresywna reklama, ogromny billboard, underground, hit, gadżet, kontrowersyjna subkultura, show-business (przemysł rozrywkowy), talk-show (swobodne widowisko), summer school (letnia szkoła), art of therapy (sztuka terapii), art of soul (sztuka duszy), showman, designer, deweloper, sponsor w miejsce mecenasa sztuki – oto stymulatory prekursorskiej generacji kultury XXI w., zdobywającej krok po kroku innowacyjne przestrzenie dla pionierskich celów New Age. Dawniej o popularyzacji dzieł decydowali marszandzi, kolekcjonerzy i sami artyści, dziś nowy przemysł, dążący do tworzenia autorskich przestrzeni *environment*, trójwymiarowych aranżacji Kantora, asamblaży i coraz to bardziej zadziwiających „kolekcji”. Wiele ośrodków na świecie tworzy centra zarządzania sztuką, decydując o sposobie jej odbioru i określając hierarchię oddalonych miejsc o zasięgu prowincjonalnym. Centra globalizacji formułują nowe prawa dla sztuki, tworzą „stra-

⁹ I Edycja Międzynarodowego Konkursu „Galeria Zewnętrzna Miasta Gdańska”, Projekt, 2005.

¹⁰ Por. Statut Fundacji „Sztuka Na Bruku”, 18.01.2008 r.

¹¹ Międzynarodowy Festiwal Sztuk Intuitywnych „Fortalicje” w Zamościu, 2006.

tegie gier”. Artyści pochodzący z odrębnych kultur, chcący zachować swoją autonomię i niezależność, stawiają pytania: czym różni się sztuka tworzona w centrum od sztuki poza jego zasięgiem? która jest wznioślejsza, a która słabsza lub uboższa intelektualnie? czy zmiana miejsca dzieła zmienia jego kontekst? Na powyższe pytania o sztukę tworzenia miejsc otrzymamy wkrótce zaskakujące odpowiedzi.

Współczesny teleologiczny wymiar prawa względności unaoczniał, że zasada oparta na principium maksymalizacji entropii, czyli stopnia nieuporządkowania procesów naturalnych zachodzących spontanicznie, narzuca pewne ograniczenia w możliwości poznania praw rządzących kierunkiem rozwoju naszej wyobraźni o świecie. Zachowania ludzkie, kształtując cele zdeterminowane przeszłymi stanami rzeczy, nie zawsze pozostają w zgodzie z naszymi oczekiwaniami. Kreowanie nowych przestrzeni określonych konwencjonalnymi celami bytowania w wirtualnym wymiarze dzisiejszej sztuki tworzenia miejsc prowadzi do coraz wyższych stadiów kulturowego zaawansowania, ostatnio także z użyciem sztucznej inteligencji.

Wirtualna sztuka tworzenia miejsc jest przestrzennym środowiskiem komputera, łączonym w sieć poprzez zaprojektowane systemy. Jest ona strukturą abstrakcyjnej fizycznej właściwości przestrzeni, zaczerpniętej z cyklu fizycznej kreacji szkicu w umyśle twórcy. Dziedziczy po abstrakcyjnej wizji twórczej artysty większość wizualnych i przestrzennych cech i w ten sposób unika skrępowania stosowanych dotąd form przenoszenia pomysłu na rzeczywistą przestrzeń. Być może sztuczna inteligencja doprowadzi do powstania nowych systemów sztuki tworzenia miejsc i form przestrzeni, być może rozwinie swoje własne teorie i style. I nie inaczej, używając metafory – nowych „formalizmów wyobraźni”. Zapewne powstaną „obrazy życia” – rodzące się tak jak niegdyś w materii kosmosu, w okrucinach bytu, w entropii i czasoprzestrzeni. W różnych koncepcjach eschatologii, w kosmogonii i dogmatyce mówiących o ostatecznym przeznaczeniu i losach człowieka, ludzkości i świata. Chaos i nasza chęć uporządkowania materii być może pozwoli skutecznie tworzyć miejsca pełne harmonii i wzniosłości. Czy nadal pozwoli otrzymywać obrazy życia zabarwione wibracjami wielotyśięcnych tonacji i odcieni?

Bibliografia

Arystoteles, *Etyka nikomachejska*, tłum. D. Gostomska, Warszawa 1981.

Corneille P., *Illusion comique*.

Giedion S., *Przestrzeń, czas i architektura*, tłum. J. Olkiewicz, Warszawa 1968.

Kubler G., *Kształt czasu, uwagi o historii rzeczy*, tłum. J. Hołowska, Warszawa 1970.

Lessing G.E., *Laokoon Oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin 1766.

Pawlicki B.M., *Zachowawczość i nowatorstwo w kształtowaniu przestrzeni architektonicznej jako alternatywa kultury XXI wieku*, [w:] *Definiowanie przestrzeni architektonicznej – projektowanie architektury a teoria*, Kraków 2002.

Pawlicki B.M., *Transformacja i eskalacja przekształceń zabytkowych miast, tożsamość – degradacje – przyszłość*, [w:] *Przestrzeń dla komunikacji w mieście*, Kraków 2002.

Pawlicki B.M., *Stylowe oblicze miast i regionów – od pojęcia „polis” do oblicza „globalnej wioski” jako alternatywny trend planowania przestrzennego XXI wieku*, [w:] *Konkurencyjność miast i regionów jako problem planowania przestrzennego w perspektywie integracji z Unią Europejską*, Kraków 2003.

Pawlicki B.M., *Sacrum, wrażliwość twórcza artysty*, [w:] *Architektura sakralna w kształtowaniu tożsamości miejsca*, red. E. Przesmycka, Lublin 2006.

Piranesi G.B., *Le anitchitr romane... divisa in quattro tomi*, Roma 1756.

Ruskin J., *The seven Lamps of Architecture*, wyd. 1, London 1849.

Stanisława Wyspiańskiego „Teatr Ogromny” – Muzeum Narodowe w Krakowie. *Katalog wystawy*, Kraków 2007.

Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1–3, Warszawa 1985–1999.

Winckelmann J.J., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden 1750.

Wnuk M., Swopers C., *From Pyramids and Fibonacci Sequence to the Law of Chaos*, Kraków 1999.

Architekt – kreator miejsca

Rozważania podjęte w artykule są próbą potwierdzenia lub obalenia tezy o szczególnej roli architekta w tworzeniu miejsca. W tym celu przyjęto określone znaczenia dla analizowanych sformułowań:

- sztuka – „przedmiot bądź wydarzenie, które staje się dziełem sztuki, „gdy ogół ludzi sztuki, tzw. *artworld*, to za sztukę uzna, na mocy intersubiektywnych opinii”¹;
- twórczość – czyn, działanie zmierzające do spełnienia i realizacji pomysłu, idei;
- przestrzeń – „wyodrębniona część z chaosu, która przez działanie człowieka uwalnia miejsce dla różnych przeznaczeń”².
- miejsce – określony fragment przestrzeni; wolna przestrzeń, którą można czymś wypełnić, obszar zabudowany, miejscowość, pokój.

Dążąc do uzyskania szerokiego ujęcia tematu, scharakteryzowano wybrane czynniki wymierne i niewymierne mające znaczenie przy tworzeniu miejsca, takie jak: przestrzeń, możliwości materiałowe i techniczne, stan ducha i obyczajów, modę, normy prawne i zwyczajowe, funkcje, mecenat i w końcu talent twórcy miejsca.

¹ H. Taine, *Filozofia sztuki*, tłum. A. Sygietyński, Lwów 1911.

² W.N. Toporow, *Przestrzeń i rzecz*, tłum. B. Żyłko, Kraków 2003.

Przeprowadzając analizę problemu, zauważono, że najistotniejszą rolę odgrywa czas, a w przypadku architektury – czas zaprojektowania i powstania miejsca. Pozostałe czynniki są więc funkcją czasu, a próba uznania ich ważności w tworzeniu miejsca, poza ich związkiem z określonym odcinkiem czasu, jest zasadniczo niepełna.

Ważnym czynnikiem jest dostępna przestrzeń. Encyklopedyczna definicja przestrzeni wyróżnia przestrzeń filozoficzną jako całości kształt stosunków między współistniejącymi obiektami, której cechami są trójwymiarowość, nieograniczona rozciągłość, obszar lub część tej rozciągłości objęta jakimiś granicami. Wymiary przestrzeni to szerokość, długość, wysokość i niezwykle istotny czwarty wymiar – czas.

Wielkość przestrzeni, którą można wydzielić na realizację miejsca, rzutuje na skalę projektu. Na dużej powierzchni może powstać miasto lub wieś, czyli miejscowość; na mniejszej – park, plac, kościół, zakład przemysłowy, budynek mieszkalny, sklep. Miejscem możemy dalej nazwać: mieszkanie, pokój, miejsce do spania i w końcu najmniejsze miejsce potrzebne człowiekowi – miejsce wiecznego spoczynku. Każdy z powyżej przedstawionych przykładów spełnia inne wymagania odpowiednie do swojej funkcji, a zapotrzebowanie powierzchni dla danej funkcji zmienia się z czasem.

Kolejnym czynnikiem wywierającym wpływ na powstawanie miejsca są możliwości materiałowe i techniczne. W przypadku człowieka pierwotnego były one ograniczone. Czas pozwolił na doskonalenie starych i odkrywanie nieznanymi wcześniej technik tworzenia, zasad konstrukcji oraz na wykorzystanie nowych materiałów. Błyskawiczny wręcz postęp ostatnich dziesięcioleci pozwala stosować do niedawna niewyobrażalne rozwiązania.

Czas to także ogólny stan ducha i obyczajów, który wpływa na odbiorcę, ale też na twórców i powstałe dzieła: „Pewne sztuki zjawiają się i następnie znikają w tym samym czasie co i pewne stany ducha i obyczajów, z którymi są związane”³.

Hipolit Taine w *Filozofii sztuki* używa sformułowania „temperatura moralna” jako określenia kierunku panującego, który jest kierunkiem wieku, naciskiem ducha publicznego. Sprzyja on rozwojowi twórczości lub go powstrzymuje, pozwala na jej określony

³ H. Taine, *op. cit.*

rozkwit. Z czasem zmieniają się kryteria oceny, ponieważ pojmowanie piękna jest zjawiskiem zmiennym, podobnie jak upodobania i gusty w określonych epokach, środowiskach społecznych i geograficznych.

Czasy wojen, głodów i klęsk, stan ducha, w którym przeważa smutek, są tłem dla rozwoju dzieł ponurych (budownictwo, malarstwo, rzeźba), natomiast czas pokoju odzwierciedla się w radosnym nastroju, a co za tym idzie w realizacji obiektów z myślą o człowieku i jego potrzebach. Następuje gwałtowny rozwój budownictwa mieszkaniowego, powstają luksusowe apartamenty będące przeciwieństwem M1 lub M2 z minionej epoki, hotele, nowoczesne dworce, stadiony, sale konferencyjne, sale zabaw itp.

Powyższe rozważania warto zilustrować przykładem krakowskiego Rynku. Pamiętamy jego obraz sprzed 20 lat – panujący wówczas „stan ducha” odzwierciedlał się w atmosferze smutku, szarości i przygnębienia. Dziś Rynek tętni życiem, o czym świadczą niezliczone kawiarnie i restauracje o bogatym, indywidualnym wystroju wewnątrz. Trudno nie zauważyć związku kreacji miejsca w przestrzeni z aktualną, w danym okresie panującą modą. Moda jako forma dziejowych wymagań i przyzwyczajęń jest cechą charakterystyczną określonego czasu.

Nie wolno pominąć w rozważaniach takich czynników jak ustawy i obowiązujące w danym okresie plany ogólne i szczegółowe oraz normy prawne, które regulują szereg spraw dotyczących m.in.: ergonomii, ochrony środowiska, ochrony przeciwpożarowej.

Analizując funkcje miejsca, można zauważyć, że cel użytkowy jest jednym z ważnych, a może najważniejszych czynników wywierających wpływ na to, jakie to miejsce ostatecznie będzie. Przestrzeń, organizowana nie tylko przez architekta, jest uwarunkowana przeznaczeniem, jakiemu ma służyć.

Odrębne zagadnienie stanowi zmiana funkcji danej przestrzeni. W tym wypadku nie otrzymujemy „niemej” powierzchni do wypełnienia. Bazą jest zastana tkanka, jej stan techniczny, wartość historyczna i techniczna, klimat, forma terenu i wreszcie kontekst. Juliusz Żórawski w dziele *O budowie formy architektonicznej* stwierdza, że „[...] w odróżnieniu od wszystkich innych sztuk, które mogą tworzyć całości same w sobie, architektura działa wyłącznie przez dodawanie lub ujmowanie części. Tym samym architektura dzia-

ła wyłącznie na stałym i ciągłym kontynuowaniu istniejących układów”⁴.

Kontekst, inaczej mówiąc, zależności od szeregu istniejących w bliższym i dalszym otoczeniu elementów, z którymi należy się liczyć (dominanty, wysokość istniejącej zabudowy, wartości przyrodnicze itp.), to ograniczenia stawiające przed architektem szczególnie trudne zadanie.

W tworzeniu miejsca ważną rolę odgrywa mecenas, a co za tym idzie inwestor posiadający szczególne cechy. Niewątpliwie jedną z najistotniejszych cech zleceniodawcy są jego możliwości finansowe, w następnej kolejności wiedza i ambicje. Wielkie dzieła minionych epok (piramidy, zamki, pałace, dwory, muzea, kościoły itp.), które stanowią dorobek kultury narodów i trwają do dzisiaj, powstały nie tylko dzięki talentom architektów i budowniczych oraz ich umiejętnościom wykorzystywania dostępnych w danej epoce materiałów, ale przede wszystkim dzięki inwestorom odznaczającym się powyżej opisanymi cechami.

Ponieważ „bohaterem” artykułu jest architekt – kreator miejsca, należy rozważyć, jakie cechy są niezbędne do pełnienia tej roli. Wydaje się, że najważniejszą wartość stanowi wrodzony talent, ale istotne są także wiedza i nabyte doświadczenie, a w konsekwencji odwaga w tworzeniu wizji, które w konfrontacji z możliwościami (materiałowymi, konstrukcyjnymi i oczywiście finansowymi) mogą przybrać realny kształt. „Architektura jest oparta na zespole części zależnych i stosunków matematycznych uchwytnych dla wzroku. Architekt, mając jakąś ideę twórczą: prostotę, siłę, wdzięk lub też dziwaczność, fantazję, może wybierać i kombinować połączenia proporcji, rozmiary, kształty, tak, aby zamysł twórczy się ujawnił”⁵.

Poza talentem architekt musi posiadać zdolność współpracy i kierowania zespołem, a „swoim działaniem musi zdołać przekonać rozumowo lub uczuciowo jednostkę odbierającą, że cecha jest słuszna, interesująca, otwiera duże możliwości, zmierza do piękna”⁶. Projektując obiekt o dużej skali, nawet twórca posiadający wielki talent nie jest w stanie realizować własnych zamysłów i idei sam.

⁴ J. Zórawski, *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1973.

⁵ H. Taine, *op. cit.*

⁶ *Ibidem.*

Architekt musi nawiązać współpracę, najlepiej z zespołem równie utalentowanych współpracowników (architektów, konstruktorów, specjalistów branżowych, także reprezentantów sztuk pięknych – malarzy, rzeźbiarzy).

Rozważając opisane powyżej wybrane czynniki, możemy dojść do wniosku, że one wszystkie, działając równocześnie, splatają się, a w zależności od „dobroci” i wagi poszczególnego elementu lub jego dominacji tworzą korzystne lub niekorzystne zbiegi okoliczności, mające zasadniczy wpływ na powstawanie miejsca.

Tu powraca problem sformułowany na początku artykułu, zawierający się w pytaniu: jaka jest rola architekta w kreowaniu miejsca?

Niewątpliwie jest to rola istotna, dominująca, ale czy najważniejsza? Często w wyniku oddziaływania czynników ubocznych realizacja daleka jest od pierwotnych zamysłów głównego autora. Rezultat jego pracy zależy od wielu czynników omówionych w artykule: nie tylko od talentu, wiedzy i doświadczenia twórcy miejsca, lecz również od różnorodnych, decydujących zbiegów okoliczności, w tym także od nastroju i mody danego okresu. Owe zbiegi okoliczności decydują o tym, że czasem wybitny talent może nie zaistnieć, zagłuszony przez niekorzystne uwarunkowania. Tak więc stworzenie miejsca, które można nazwać dziełem sztuki, w zdecydowanie dominującym ciągu przyczynowo-skutkowym jest zjawiskiem wyjątkowym.

Można na wielu przykładach przeanalizować wpływ wymienionych uwarunkowań na powstawanie miejsca. Dla ilustracji wybrano realizacje zlokalizowane w centrum Krakowa.

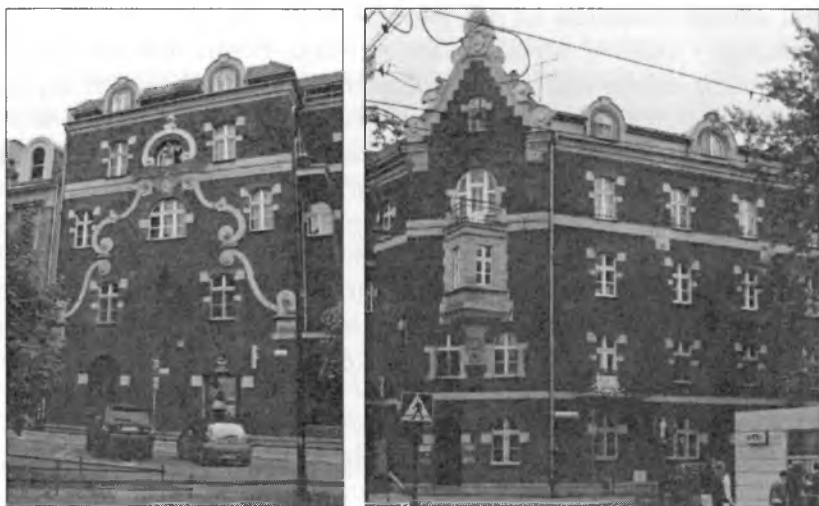
W ostatnim okresie dotarła do miasta moda na wykorzystanie ostatniej kondygnacji. Odbywało się to powoli. W latach 80. i 90. adaptacja poddasza była nie byle jakim sukcesem. Trudności finansowe, własnościowe, prawne były tak ogromne, że tylko nielicznym wybrańcom losu udało się zamieszkać „na strychu”. Obecnie w wyniku zmiany własności wielu budynków, ich powrotu do właścicieli prywatnych, pojawienia się nowych możliwości technicznych i finansowych coraz częściej kamienice Krakowa otrzymują nową, ostatnią kondygnację. Jest to nadbudowa lub tylko adaptacja poddasza.

Uwagę zwraca stan zagospodarowania ostatnich kondygnacji krakowskich budynków. Rodzi się pytanie, w jakim stopniu te nowo dodane formy, zaadaptowane dachy i nadbudowane kondygnacje są miejscami kreowanymi przez architektów.

Przedstawione przykłady reprezentują trzy typy rozwiązań:

- nadbudowa – kontynuacja stylu zastanej substancji,
- nadbudowa – przeciwieństwo, zdecydowany kontrast do pierwotnej tkanki,
- nadbudowa – lekceważąca zasady estetyki i budowy formy architektonicznej.

Przykład pierwszy



Fot. 1–2. Kamienica mieszkalna, Kraków, ul. Retoryka 1

Źródło: wszystkie fotografie autorstwa M. Ponikiewskiej-Arct.

Kamienica mieszkalna z XIX w., dzieło Teodora Talowskiego. Zrozumiała chęć obecnego właściciela do wykorzystania przestrzeni poddasza i konieczność doświetlenia nowego miejsca spowodowały utworzenie nad istniejącą elewacją ciągu lunet. Architekt miał znaczny udział w projekcie adaptacji poddasza. Starał się nawiązać do elementów istniejących i osiągnął cel w przekonaniu autorki artykułu w miarę pozytywny.

Przykład drugi



Fot. 3. Kamienica mieszkalna, Kraków, ul. Retoryka 13



Fot. 4. Kamienica mieszkalna, Kraków, ul. Retoryka 13

Modernistyczna kamienica z lat 30. ubiegłego stulecia – została kompleksowo przebudowana. Dawna elewacja pozostała w niezmienionej, aczkolwiek udoskonalonej pod względem materiałowym formie. Natomiast dwie nadbudowane kondygnacje architekt, którego rola była z pewnością decydująca (obok ambicji i zamożno-

ści inwestora), umieścił w nowoczesnej (kosmicznej) bryle wykonanej ze stali, szkła i aluminium. Całość dyskusyjna, w subiektywnej ocenie autorki artykułu – pozytywna. Udział architekta, obok możliwości inwestora, należy uznać za dominujący.

Przykład trzeci



Fot. 5. Kamienica mieszkalna, Kraków, ul. Retoryka 12



Fot. 6. Kamienica mieszkalna, Kraków, ul. Retoryka 12

Luksusowa kamienica z lat 30., o szlachetnych proporcjach i detalu elewacji (w ostatnich latach odremontowana), z białą stolarką, otrzymała na poddaszu przypominający barak „prezent”. Nowe okna dodanej nadbudowy, z ciemnymi ościeżnicami, o osiach lekceważących rytm istniejącej elewacji, stanowią wyraźnie zły akcent.

Tych kilka przedstawionych przykładów prowokuje do postawienia pytania o to, które z opisanych powyżej czynników wywarły na nie decydujący wpływ.

Szczególnie w trzecim przypadku należałoby zadać pytanie, czy architekt uczestniczył w tworzeniu tego miejsca? Kto wyraził zgodę na taką realizację? A może zadecydowała samowola budowlana lub twórczość prywatna inwestora? Który z omówionych czynników odegrał największą rolę? Pieniądz czy oszczędność? Brak zasad czy ich lekceważenie? Na pewno nie talent architekta. Podobnych „dekoracji” jest i powstaje z każdym dniem więcej. To niepokojące zjawisko, psujące harmonię nieraz pięknych zabytkowych elewacji i tym samym obraz naszego miasta.

Na zakończenie rozważań warto przywołać słowa Juliusza Żórawskiego: „wiemy z doświadczenia, że człowiek woli jasność od mroku... , woli jasność układu formalnego od jego zagmatwania i niezrozumiałości”⁷.

Bibliografia

Niewiadomski E., *Wiedza o sztuce*, Warszawa 1923.

Taine H., *Filozofia sztuki*, tłum. A. Sygietyński, Lwów 1911.

Toporow W.N., *Przestrzeń i rzecz*, tłum. B. Żyłko, Kraków 2003.

Żórawski J., *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1973.

7 J. Żórawski, *op. cit.*

Fabularyzacja „miejsc” w średniowiecznym Krakowie

Już od stu lat, od pierwszych publikacji uczonych skupionych wokół paryskiego „L'Année Sociologique”, za podstawowe w pojmowaniu obrazu świata, w jego „kulturowym doświadczaniu” są uznawane kategorie czasu i przestrzeni¹. Szczególnie inspirujące okazały się spostrzeżenia o współzależności elementów rzeczywistości. Dychotomiczny podział *Universum* na sfery *sacrum* i *profanum* znajdował odbicie w waloryzowaniu przestrzeni, w jej podziale na odmiennie wartościowane miejsca. Antropologiczne analizy posługujące się kategoriami przestrzeni odwołują się zwykle do licznych publikacji Mircei Eliadego. Nam wypada przywołać prace Stefana Czarnowskiego, który podobnie jak Eliade, lecz znacznie wcześniej, fascynował się analizami francuskiej szkoły socjologicznej i w latach trzydziestych ubiegłego stulecia opublikował klasyczną wręcz pracę: *Podział przestrzeni i jej rozgraniczanie w religii i magii*.

Według Czarnowskiego, w doświadczaniu religijnym przestrzeń nie jest ciągła, lecz zawsze składa się z punktu centralnego, gdzie

¹ H. Hubert, M. Mauss, *Étude sommaire de la représentation du temps dans la religion et la magie*, „L'Année Sociologique” 1905, 5; É. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris 1912; R. Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau 1917.

objawia się *sacrum*, i „całej otaczającej reszty”². Święta przestrzeń powstaje poprzez jej antropocentryczne postrzeganie. Ustanawianie centrum jest podstawą harmonijnego widzenia wszechświata. Jest ono jednocześnie miejscem hierofanicznym, w którym ujawnia się *sacrum*, i miejscem mediumicznym (tzw. punktem mediacji), łączącym rozdzielone strefy wszechświata³.

W kontraście do owego centrum pozostają peryferie – „skupione koncentrycznie strefy graniczne, coraz bardziej niepewne, gdzie zdarzyć się może wszystko”⁴, wszelkie bowiem granice rozdzielają i zarazem łączą dwa przeciwstawne terytoria. Wydarzenia zachodzące w centrum i na granicach pozostają w opozycji, ale i wzajemnie się dopełniają⁵.

Percepcja przestrzeni miasta jest możliwa tylko w ścisłym związku z dopełniającą tę przestrzeń fabułą. Fabuła czyni przestrzeń przestrzenią zorientowaną, w której każdy wymiar i kierunek mają swoją wartość specyficzną.

W klasycznym już ujęciu Aarona Guriewicza średniowieczne miasto i jego kościoły stanowiły rzeczywistość o określonej strukturze i układzie znaczeń. Dominanty sakralne porządkowały chaos w przestrzeni i w czasie. „Miasto ogniskowało w sobie *sacrum* władzy. Środkiem stawała się świątynia lub zespół obiektów sakralnych. Niekiedy resztę miasta uznawano za poszerzenie, zewnętrzny

² Artykuł S. Czarnowskiego opublikowany w „L'Année Sociologique” 1939, przedrukowano w: S. Czarnowski, *Podział przestrzeni i jej rozgraniczanie w religii i magii*, [w:] *idem, Dzieła*, t. III, Warszawa 1956, s. 221–226.

³ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970, s. 61–96; *idem, Okultyzm, czary, mody kulturalne*, tłum. I. Kania, Kraków 1992, s. 25–39; *idem, Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 354–370; S. Czarnowski, *op. cit.*, passim.

⁴ M. Porębski, *Obrazy i informacje*, [w:] *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław – Warszawa – Kraków 1986, s. 165.

⁵ M. Eliade, *Sacrum...*, s. 61–96; *idem, Okultyzm...*, s. 25–39. Spostrzeżenia Mircei Eliadego o znaczeniach centrum i granic (opierając się na pierwszych wydaniach jego dzieł) referował obszernie po raz pierwszy w polskiej literaturze L. Kalinowski w: *Treści ideowe sztuki przedromańskiej i romańskiej w Polsce*, „Studia Źródłoznawcze” 1965, X, s. 7–8, później przede wszystkim J. Banasz-kiewicz w: *Fabularyzacja przestrzeni średniowiecznej. Przykład granic*, „Kwartalnik Historyczny” 1979, XLVII, 4, passim oraz S. Bylina 1999, s. 72.

krąg świątyni. [...] Pełniąc doniosłą rolę w wyobrażeniach o świecie, miasto stawało się przedmiotem mitów, tudzież nawiązujących do nich podań czy legend historycznych”⁶

Tak samo przestrzeń przeżywana średniowiecznego Krakowa składa się z miejsc jakościowo zróżnicowanych: skały wawelskiego wzgórza, rozlewisk Wisły oraz otaczających wzniesień. Poszczególne miejsca ujawniają swe cechy – treści i funkcje – tylko w opozycji do innych, sąsiednich. Dopiero analiza całości struktury ujawnia jej wewnętrzny porządek: jej centrum i granice.

* * *

Akt stworzenia „krakowskiego świata” dokonał się przy smocznej skale. Biskup Wincenty zwany Kadłubkiem opisał to u schyłku XII w. jednoznacznie i szczegółowo, zgodnie ze schematem kosmogonicznych mitów. Owa smocza skała, czyli wawelskie wzgórze, stała się – a właściwie ustanowiona została słowami zapisanymi przez Kadłubka i jego kontynuatorów, Dzierzwę i Długosza – centrum stworzonego świata. Dookoła mógł się rozwijać harmonijnie i bezpiecznie Kraków. Tu, na Wawelu, koncentrowało się i ujawniało szeroko rozumiane *sacrum*. Pokonanie smoka – synonimu zła – stworzyło centrum uprawnione. Dla Wincentego Kadłubka prymat Wawelu był oczywisty. Następcami Kraka na smocznej skale uczynił wszystkich znanych mu władców przedpiastowskich i piastowskich⁷.

Dla Długosza *sacrum* smocznej skały przejawiało się w kolejnych warstwach znaczeniowych. Tu przecież była siedziba księcia i jego następców. Tu ustanowiono biskupią siedzibę, tu składano relikwie świętych. Tu wreszcie na początku XIV w. ustanowiono siedzibę królów Polski. Tu ich koronowano i tu składano ich do grobu⁸.

⁶ A. Guriewicz, *Kategorie kultury średniowiecznej*, Warszawa 1976, passim, zwłaszcza s. 15–21.

⁷ B. Kürbis, *Jak Mistrz Wincenty pojmował historię Polski*, „Studia Źródłoznawcze” 1977, XX. J. Malicki w opracowaniu *Legat wieku rycerskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1989, s. 46 i n. niepotrzebnie tłumaczył to zamysłami politycznymi autora *Kroniki* wspierania Kazimierza Sprawiedliwego i koniecznością uzasadnienia przy tym nadrzędnej roli grodu krakowskiego, gdyż Kadłubek równocześnie wyraźnie eksponował metropolitalną rolę Gniezna. Por. W. Kadłubek, *Mistrza Wincentego Kronika Polska*, tłum. K. Abgarowicz, B. Kürbis, wstęp i komentarze B. Kürbis, Warszawa 1972, s. 397–398.

⁸ J. Długosz, *Roczniki, czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, red. i wstęp J. Dąbrowski, t. I, Warszawa 1961, *Chorografia*.

Miasto Kraka na wawelskiej skale jawiło się dzięki zespołowi świątyń jako „ziemska Jerozolima” lub „nowy Rzym”⁹.

Wyobrażenia o wawelskich „uprawnieniach” utwierdziło sprowadzenie przez biskupa Gedeona do katedralnego kościoła relikwii rzymskiego męczennika św. Floriana. Stało się to w 1186 r.

* * *

W krakowskiej legendzie św. Floriana zwraca uwagę pozorną sprzeczność. Jak wiadomo, w czasie translacji relikwii z Italii święty męczennik sam zatrzymał konie przed miastem, wybierając miejsce kultu na granicy, gdzie wzniesiono wkrótce kolegiatę ku jego czci. Jednocześnie relikwie złożono na Wawelu¹⁰. Świętoflorianowe centrum wawelskie realizowało bowiem swe funkcje łącznie z miejscem granicznym pod tym samym wezwaniem. Coroczne procesje z katedry do kolegiaty i z powrotem potwierdzały rolę „twierdzy duchowej”¹¹ na granicy aglomeracji od strony północnej. Według źródeł, owa rola polegała na obronie miasta *contra Prutenorum*. To całkowicie wyobrażeniowe zagrożenie miało przypominać o spektakularnych sukcesach wojennych ówczesnego księcia krakowskiego Kazimierza Sprawiedliwego odniesionych w walkach z bałtyjskimi plemionami na północno-wschodnich rubieżach Małopolski.

* * *

W fabularyzacji przestrzeni Krakowa szczególne miejsce zajmuje Skalka – kilkumetrowe skaliste wzniesienie usytuowane wśród wiślanych rozlewisk. Jako miejsce przeżywane pojawia się w dziejach miasta przeszło pół wieku później niż miejsce kultu św. Floriana na granicy północnej, jednakże jej rola staje się w ciągu wieków bardziej znacząca, wręcz spektakularna. Skalka realizowała się jako miejsce graniczne już w samej sylwecie krajobrazowej, w opozycji do wyniosłego wawelskiego centrum dominującego na przeciwległym brzegu rzeki.

⁹ Szerzej o funkcjach wawelskiego wzgórze por. T. Węclawowicz, *Krakowski kościół katedralny w wiekach średnich. Funkcje i możliwości interpretacji*, Kraków 2005.

¹⁰ K. Dobrowolski, *Dzieje kultu św. Floriana w Polsce do połowy XVI w.*, Warszawa 1923, s. 38 i n., 103–109.

¹¹ Określenie K. Skwierczyńskiego, zob. K. Skwierczyński, *Custodia civitatis. Sakralny system ochrony miasta w Polsce wczesnego średniowiecza na przykładzie siedzib biskupich*, „Kwartalnik Historyczny” 1996, 103, z. 3, s. 3–51.

„Graniczność” Skalki implikowała jej fabularyzację jako miejsca męczeństwa biskupa Stanisława i zarazem miejsca przemiany męczennika w świętego patrona. Dla celów kultu miejsce śmierci męczennika zawsze musiało się znajdować *extra muros*. Zgodnie z porządkiem rytuałów inicjacyjnych tylko tam, na granicy, „w miejscu, które nie jest miejscem, i w czasie, który nie jest czasem”, mógł się dokonać tzw. *transitus Sancti Stanislai*. Stamtąd powrócił on na Wawel jako czczona relikwia.

W połowie XIV w., po lokacji miasta Kazimierza skałeczny kościół włączono w obręb murów miasta, a tuż obok, po stronie południowej, wzniesiono Bramę Skawińską. Kościół górujący nad obronnymi murami przy miejskiej bramie i wiślanym brodzie był czytelnym granicznym znakiem – materialnym i wyobrażeniowym.

Przemiana św. Stanisława, przeżywana w tekstach hagiograficznych, w ikonografii, znalazła z czasem swoistą paralełę w ceremoniach cyklicznego odnawiania Królestwa, w corocznych rytuałach procesyjnych z katedry na Skalkę i z powrotem. Najpewniej już od XIV w. przed każdą koronacją król elekt przechodził jeden z etapów swej przemiany w pomazańca właśnie w sanktuarium na Skałce; każdy biskup krakowski odbywał podobny rytuał przed swym ingresem na Wawel¹². Skałeczne wzgórze, podobnie jak Wawel, jawiło się zatem jako sfabularyzowana całość, nierozzerwalnie łącząca wywyższoną wśród rozlewisk skałę i wieńczącą ją świątynię.

* * *

Lokacja miasta w 1257 r. utworzyła nowe, oddzielne od Wawelu centrum. Miejscem mediumicznym stał się cmentarz z kościołem parafialnym Najświętszej Marii Panny.

Fenomen średniowiecznego cmentarza parafialnego ma swoje źródło w wyobrazeniach ówczesnej zbiorowości. Cmentarz okalający kościół farny wpisuje się w koncepcję koncentryczną prze-

¹² E. Dąbrowska, *Pierwotne miejsce pochowania i kultu relikwii św. Wojciecha we wczesnym Średniowieczu*, [w:] *Tropami świętego Wojciecha*, red. Z. Kurnatowska, Poznań 1999, s. 156–157 przypominała, że już od schyłku starożytności, na terenach ówczesnej Galii, a więc i w Nadrenii, utrwalił się rytuał rozpoczynania każdego ingresu nowo mianowanego biskupa procesją od opactwa położonego *extra muros*, będącego miejscem kultu patrona diecezji, a zwykle też nekropolią pierwszych biskupów.

żywanej przestrzeni, rozpowszechnioną w wielu kulturach, jest przejściem do sfery *sacrum*, zarówno dla zbiorowości żywych, jak i zmarłych, w istocie jednocząc obie¹³. Było to zatem tzw. centrum uprawnione, a przy tym otoczone koncentrycznymi liniami granicznymi: murem cmentarnym, pierzejami rynkowymi, murem obronnym miasta, wreszcie granicami całej aglomeracji osadniczej strzeżonymi przez kościoły pw. świętych patronów.

W drugiej połowie XIV w. uczestnik ceremonii pogrzebowych lub przybyły do Krakowa pielgrzym, przechodząc obok wysokiego prezbiterium kościoła Mariackiego i spoglądając w górę ku ostrołukowym szczytom okien, dostrzegał wychylające się spod gzymsu, z wnętrza okiennych pełnoplastyczne figury zwracające się w żywych, gwałtownych gestach to wzajemnie ku sobie, to wręcz wprost ku niemu. Przedstawienia figuralne opowiadały o pokutnej pielgrzymce fundatora Mikołaja Wierzyńka do Jerozolimy ziemskiej, a zarazem przedstawiały uniwersalne moralizatorskie przestrogi dla wszystkich krakowian. Wyniosłe ściany prezbiterium wsparte dwunastoma potężnymi przyporami rozumiane były przy tym jako obraz apokaliptycznej Niebiańskiej Jerozolimy. Kolejne warstwy znaczeniowe dekoracji figuralnej wpisane zostały zatem w górujący nad Krakowem model Miasta Bożego. Mariackie prezbiterium można było bowiem interpretować w znaczeniu alegorycznym jako Kościół Chrystusowy, w znaczeniu tropologicznym jako duszę ludzką podążającą do Boga, a w pierwszoplanowym tu znaczeniu – anagogenicznym – właśnie jako Niebiańską Jerozolimę, nadzieję wszystkich krakowskich mieszczan połowy XIV w., gdyż horyzont apokaliptyczny był w mentalności średniowiecznej stale obecny¹⁴.

Centrum miasta lokacyjnego operowało zatem kategoriami zgoła odmiennymi od centrum wawelskiego. Parafialny cmentarz i parafialny kościół tworzyły nierozzerwalną całość. Funkcje i upraw-

¹³ A. Guriewicz 1984, s. 88 i n.; Z. Morawski, „*Intra muros*”. *Zarys problematyki cmentarza miejskiego w Średniowieczu*, [w:] *Czas, przestrzeń, praca w dawnych miastach. Studia ofiarowane Henrykowi Samsonowiczowi w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1991, s. 93–95; *idem*, *Funkcje religijne placów miejskich w średniowiecznej Polsce*, „*Kwartalnik Historii Kultury Średniowiecznej*” 1992, XL, s. 299–300.

¹⁴ Por. m.in. S. Kobieliński, *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Warszawa 1989, rozdz. II.2, II.4, II.6; M. Starowiejski, *Caelestis urbs Hierusalem*, [w:] *Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrożny, Warszawa 1997, s. 53.

nienia parafialnego centrum realizowały się w trakcie obrzędów zapewniających łączność doczesności ze światem pozaziemskim i ze społecznością zmarłych. Wierzyńkową fundację zdominowała prywatna dewocja i moralizatorskie przestrogi odnoszone do przedstawicieli miejskiego patrycjatu. *Sacrum commercium*¹⁵ Mariackiej fary dopełniło katedralne *sacrum regni*. Binarny model miasto – Wawel został jednak zdominowany przez wawelskie centrum. Kościół Mariacki odgrywał rolę ważną, lecz tylko uzupełniającą wobec wawelskiego ośrodka, zarówno katedralnego, jak i zamkowego.

* * *

Wyobrazeniowa przestrzeń miasta rozciągającego się u stóp wzgórza wawelskiego, a tym samym wokół katedry i zamku, złożona była z miejsc jakościowo odmiennych, które dopiero w całościowym, antropocentrycznym oglądzie ujawniały własne struktury i właściwy sobie porządek poprzez fabularyzację centrum i granic. Relacje centrum do granic kształtowane były funkcjonalnymi związkami katedry z kościołem św. Floriana, ze Skalką i z Mariacką farą.



Ryc. 1. Widok Krakowa od północnego-wschodu (fragment).

Źródło: drzeworyt kolorowany według: *Buch der Cronicken* Hartmanna Schedla (Norymberga 1493).

¹⁵ Termin użyty w: H. Manikowska, *Religijność miejska*, [w:] *Ecclesia et civitas. Kościół i życie religijne w mieście średniowiecznym*, red. H. Manikowska, H. Zaremska, Warszawa 2002, s. 14.

Dawne znaczenia granicznych kościołów na Kleparzu i na Skąłce odnajdujemy w hagiografiach obu męczenników – św. Floriana i św. Stanisława, natomiast treści z prezbiterium kościoła Mariackiego można odczytywać z figuralnej narracji zdobiącej okna i gzymsy.

Owe teksty kultury, zarówno pisane, jak i wyobrażone plastycznie, kreowały fabularyzację najważniejszych miejsc średniowiecznego Krakowa. Ukazywały mieszkańcom i odwiedzającym miasto pielgrzymom porządek chrześcijańskiego królestwa i jego Kościoła.

Bibliografia

Banaszkiewicz J., *Fabularyzacja przestrzeni średniowiecznej. Przykład granic*, „Kwartalnik Historyczny” 1979, XLVII, 4.

Bylina S., *Wiara i pobożność zbiorowa. Wyobrażenia eschatologiczne*, [w:] *Kultura Polski średniowiecznej*, red. B. Geremek, Warszawa 1997.

Czarnowski S., *Podział przestrzeni i jej rozgraniczanie w religii i magii*, [w:] S. Czarnowski, *Dzieła*, t. III, Warszawa 1956.

Dąbrowska E., *Pierwotne miejsce pochowania i kultu relikwii św. Wojciecha we wczesnym Średniowieczu*, [w:] *Tropami świętego Wojciecha*, red. Z. Kurnatowska, Poznań 1999.

Długosz J., *Roczniki, czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, red. i wstęp J. Dąbrowski, t. I–VI, Warszawa 1961–1981.

Dobrowolski K., *Dzieje kultu św. Floriana w Polsce do połowy XVI w.*, Warszawa 1923.

Durkheim É., *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris 1912 (wyd. pol.: Warszawa 1990).

Eliade M., *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, tłum. I. Kania, Kraków 1992.

Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1970.

Eliade M., *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993.

Guriewicz A., *Kategorie kultury średniowiecznej*, Warszawa 1976.

Hubert H., Mauss M., *Étude sommaire de la représentation du temps dans la religion et la magie*, „L'Année Sociologique” 1905, 5.

Kalinowski L., *Treści ideowe sztuki przedromańskiej i romańskiej w Polsce*, „Studia Źródłoznawcze” 1965, X.

Kobielus S., *Niebiańska Jerozolima. Od sacrum miejsca do sacrum modelu*, Warszawa 1989.

Kürbis B., *Jak Mistrz Wincenty pojmował historię Polski*, „Studia Źródłoznawcze” 1977, XX.

Malicki J., *Legat wieku rycerskiego*, Wrocław – Warszawa – Kraków 1989.

Manikowska H., *Religijność miejska*, [w:] *Ecclesia et civitas. Kościół i życie religijne w mieście średniowiecznym*, red. H. Manikowska, H. Zaremska, Warszawa 2002.

Kadłubek W., *Mistrza Wincentego Kronika Polska*, tłum. K. Abgarowicz, B. Kürbis, wstęp i komentarze B. Kürbis, Warszawa 1972.

Morawski Z., *„Intra muros” Zarys problematyki cmentarza miejskiego w Średniowieczu*, [w:] *Czas, przestrzeń, praca w dawnych miastach. Studia ofiarowane Henrykowi Samsonowiczowi w sześćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 1991.

Morawski Z., *Funkcje religijne placów miejskich w średniowiecznej Polsce*, „Kwartalnik Historii Kultury Średniowiecznej” 1992, XL.

Otto R., *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau 1917 (wyd. pol.: Warszawa 1968, Wrocław 1993).

Porębski M., *Obrazy i informacje*, [w:] *Problemy wiedzy o kulturze. Prace dedykowane Stefanowi Żółkiewskiemu*, red. A. Brodzka, M. Hopfinger, J. Lalewicz, Wrocław – Warszawa – Kraków 1986.

Skwierczyński K., *Custodia civitatis. Sakralny system ochrony miasta w Polsce wczesnego średniowiecza na przykładzie siedzib biskupich*, „Kwartalnik Historyczny” 1996, 103, z. 3.

Starowieyski M., *Caelestis urbs Hierusalem*, [w:] *Jerozolima w kulturze europejskiej*, red. P. Paszkiewicz, T. Zadrozny, Warszawa 1997.

Węclawowicz T., *Krakowski kościół katedralny w wiekach średnich. Funkcje i możliwości interpretacji*, Kraków 2005.

Piotr Wróbel

Lotniska – miejsca na przecięciu dróg powietrznych

Próba definicji miejsca

Dwa przypadki: klasztorny wirydarz – McDonald

W temacie konferencji, której pokłosie stanowi niniejszy artykuł, słowa „sztuka” i „twórczość” poprzedzające słowo „miejsce” od razu sytuują to pojęcie w obszarze wartości. Solidny punkt oparcia dla rozważań nad sztuką tworzenia miejsc możemy znaleźć w przedmowie do książki *Znaczenie w architekturze Zachodu* Christiana Norberga-Schulza. W dobitnych, krótkich frazach pisze on między innymi:

„Architektura to zjawisko konkretne.

Architektura zajmuje się czymś więcej niż potrzebami praktycznymi i gospodarką.

Zajmuje się znaczeniem egzystencji.

Formy przestrzenne w architekturze nie wywodzą się ani od Euklidesa, ani od Einsteina.

Formy przestrzenne w architekturze to miejsce, droga i strefa, czyli konkretna struktura środowiska człowieka.

Architekturę należy rozumieć w kategoriach znaczących (symbolicznych) form.

Jako taka stanowi część historii znaczeń egzystencjalnych¹.

Teoria Norberga-Schulza zawiera pewne wskazówki, jakimi należy się kierować, budując miejsca: „[...] pragnienie nadania indywidualnego charakteru budynkom i miejscom wymaga artykulacji”². Artykulację natomiast autor definiuje następująco: „Ogólnie rzecz biorąc, artykulacja polega na równoczesnym dzieleniu i łączeniu części. Każda artykułowana całość musi składać się z części, które w ramach tej całości spełniają różne funkcje, nie są jednak odrębne, lecz zależne od siebie nawzajem”³

Przykład pierwszy: wirydarz klasztorny przy katedrze św. Jana Chrzciciela w Kamieniu Pomorskim

Miejsce niezwykle, o bardzo małej powierzchni, ale bardzo intensywne w wyrazie, o skumulowanej w obrębie krużganków energii przestrzeni, stworzone do kontemplacji, miejsce posiadające materialnie określone terytorium, jakby wyjęte z otaczającej przestrzeni na mocy niepisanej umowy i przy użyciu nadzwyczaj skromnych środków. Chociaż wirydarz opiera się o masywny korpus katedry, jest jednak miejscem bardzo delikatnym. Zaskakuje odkrycie, że brama w jednej ze ścian nie prowadzi do kolejnych pomieszczeń, ale na zewnątrz. Przez dziurkę od klucza widać plac, ulicę, ludzi i samochody. Mur i brama zdają się zaledwie cienką skórą, którą łatwo przebić i zniszczyć miękką zawartość miejsca. Uświadamia to, jak słaba w gruncie rzeczy jest ta granica – co prawda wyznaczona za pomocą budowlanej materii, ale niemal umowna, uzmysławia, jak kruchy jest status tego miejsca. Każde otwarcie bramy musi być czymś w rodzaju katastrofy. W takiej chwili mały wirydarz zostaje pochłonięty przez fale zewnętrznego świata wdzierające się do jego wnętrza. Miejsce zostaje unicestwione, granice unieważnione. Dopiero zamknięcie bramy na powrót przywraca porządek rzeczy.

¹ Ch. Norberg-Schulz, *Znaczenie w architekturze Zachodu*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1999, s. 5.

² *Ibidem*, s. 211.

³ *Ibidem*, s. 9.

Przykład drugi: McDonald's Corporation

Przed laty w pracowni autora powstał projekt pawilonu McDonalda w Krakowie⁴. Polski oddział korporacji był już wtedy zdaje się pogodzony z faktem, że opór przed kolonizacją polskiego krajobrazu przez międzynarodową pagodę jest zbyt duży, i aby go zneutralizować, przyjął strategię projektów indywidualnych. W pierwszych latach transformacji ekspansja sieci McDonald's odbywała się za pomocą typowych rozwiązań minimalizujących koszt przedsięwzięcia. Cokolwiek złego by powiedzieć o tej międzynarodowej korporacji – a logo McDonald's jest synonimem wszelkiego zła niesionego przez globalną kulturę masową – jest to sprawnie zarządzana organizacja, dostosowująca się za każdym razem do zmieniającego się otoczenia, w którym działa. Kilka lat później, około 2002 r., rozpisano konkurs na nowy budynek sieci barów szybkiej obsługi McDonald's. Mając za sobą doświadczenia z realizacji wspomnianego przedsięwzięcia, przystąpiliśmy do pracy nad projektem konkursowym. Z różnych powodów nie został on ukończony i znajduje się w archiwum biura jako praca studialna. Intelktualne oswojenie kulturowego lewiatana, smoka pożerającego lokalne kultury pozostało teoretycznym ćwiczeniem.

143

Skóra i kość

Projekt nie był oparty na tradycyjnej formule wymyślenia nowej skóry dla istniejącego szkieletu. Zdając sobie sprawę z podstawowej trudności polegającej na tym, że budynek będzie wielokrotnie moltiplikowany w różnych miejscach na całym świecie, w nieprzewidywalnych kontekstach kulturowych, skoncentrowaliśmy się raczej na opracowaniu strategii niż wymyślaniu kolejnego formalnego zawijasa. W skrócie można powiedzieć, że zaproponowaliśmy McDonalldowi, aby ni mniej, ni więcej, tylko zniknął. W związku z tym, że nie jest możliwe znalezienie uniwersalnej formuły architektury stosownej dla każdego miejsca, należało naszym zdaniem zastosować technologię kamuflażu. Jest ona powszechnie stosowana w przyrodzie, w wojsku

⁴ Biuro projektów APA Czech-Duliński-Wróbel.

i w życiu społecznym. Maskowanie się i ukrywanie zwierząt i ludzi przed wrogiem to powszechna praktyka. Terminologia walki jest do pewnego stopnia figurą retoryczną, ale z drugiej strony przystaje do sposobu działania korporacji dokonującej swego rodzaju podboju coraz to nowych terenów obcych kultur.



Fot. 1. Sztuka kamuflażu

W wymiarze praktycznym zaproponowaliśmy klasyczny szkielec (klasyczny w sensie dosłownym, bo odwołujący się do toposu kolumnady, systemu podstawowej konstrukcji słup – belka, co stanowiło pewną szcążkową postać architektury). Obleczony został skórą pełniącą funkcję ekranu, na którą rzutowane byłyby obrazy pobrane z otaczającego świata. Reportaż z pobliskiego trawnika, odbijanie architektury z sąsiedztwa czy udawanie części krajobrazu byłyby najprostszym sposobem uniknięcia konfliktu. Zaawansowane techniki kamuflażu opracowywane w wojskowych laboratoriach, prowadzące do niemal całkowitej iluzji zniknięcia, polegają na rzutowaniu na obiekt obrazu otoczenia znajdującego się za nim. Ekspozycja widoku, który budynek właśnie przesłania, wydaje się idealnym rozwią-

zaniem problemu wpisania się w miejsce, a tym samym pozwala na jego całkowite i bez reszty uszanowanie. Zniknięcie architektury redukuje problem formy, której wymyślanie ciągle na nowo jest zajęciem wyczerpującym. Jest też swego rodzaju skrajnie konsekwentnie realizowanym programem kontekstualizmu. Jak jednak powiedział Norberg-Schulz, architektura to zjawisko konkretne, pozostaje więc jeszcze problem, co zrobić z budynkiem po wygaśnięciu ekranu.

Miejsce – nie-miejsce

Przywołane powyżej przykłady wyznaczają w pewien sposób punkty graniczne problemu: z jednej strony wirydarz jako **supermiejsce** spełniające warunki dla miejsca pojmowanego jako wartość, posiadające komplet atrybutów dobrego miejsca – definiowanie za pomocą klasycznych architektonicznych środków wyrazu, ludzka skala, powinowactwa z naturą, metafizyczne odwołania, długi czas trwania miejsca – historia (sumę tych pozytywnych cech nazwijmy aurą). Z drugiej strony bar szybkiej obsługi jako **nie-miejsce** próbujące w jakiś sposób obejść problem jednoznacznego rozstrzygnięcia. Jest to zarazem rozstrzygnięcie ostateczne, bo oddające bez walki, w akcie bezwarunkowej kapitulacji, pole zmagania o wytyczanie w świecie ludzkiej przestrzeni. Słowem jest to nie-miejsce, na dodatek pozbawione własnej, indywidualnej aury.

Zestawienie tych dwóch przykładów nie jest prowokacją ani próbą epatowania kontrastem, wartością czy miarą miejsc. Są to po prostu skrajne przypadki określające obszar poszukiwań. Zderzenie przestrzeni *sacrum* i symbolu kultury popularnej obrazuje rozpiętość problematyki, z jaką musimy się liczyć, mówiąc o architekturze.

Słowo „miejsce” odnosi się do powierzchni i przestrzeni. Ale miejsce nie może istnieć bez czwartego wymiaru: czasu. Miejsce tworzą nawarstwiające się doświadczenia. Miejsce to scena ludzkiej egzystencji. Nie sposób powołać miejsca do życia *ad hoc* – miejsce jest częścią przestrzeni, której człowiek nadał znaczenie i sens, która stanowi dla niego wartość. Miejsce w sensie pozytywnym to z reguły przestrzeń bezpieczeństwa i wolności. Miejsce dobre, o którym tutaj mówimy, posiada aurę. Miejsce złe, byle jakie, bezwartościowe to miejsce źle zdefiniowane, to nie-miejsce lub anty-miejsce.

Pojęcie miejsca prowokuje do budowania dychotomicznych zestawień: zatrzymanie w przeciwieństwie do ruchu, kultura powolności w przeciwieństwie do kultury niecierpliwego przemieszczania, *slow* kontra *fast*, niespieszny namysł w opozycji do bezrefleksyjnej dynamiki. W wymiarze przestrzennym miejsca można zdefiniować jako punkty na przecięciu prostych, węzły na przecięciu dróg.

Lotniska – nowe miejsca na przecięciu dróg

Będąc przez prawie 20 lat zaangażowanym w budowanie lotniska w podkrakowskich Balicach, w naturalny sposób kieruję swoją refleksję teoretyczną ku problemom związanym z lotniskami. Czy w warunkach dominacji techniki, technologii i budżetu możliwe jest budowanie miejsc dla ludzi? Kilka wybranych przykładów posłuży do zasygnalizowania problematyki związanej z budową lotnisk jako miejsc.

146

Terminale – ikony

Tempelhof w Berlinie, terminal lotniska Dulles w Waszyngtonie czy bodaj najbardziej wyrazisty przykład – terminal TWA na lotnisku JFK – były budowlami, które w sposób wyjątkowy i ostentacyjny celebrowały podróż samolotem. Ale jeszcze w latach 80. niewiele krajów poważnie traktowało architekturę swoich portów lotniczych. Były one zaledwie technokratycznie pojmowanymi węzłami komunikacyjnymi, gdzie należało możliwie sprawnie dokonać załadunku i rozładunku ludzi i towarów. Nie próbowano nawet tworzyć architektury dla ludzi, terminale były bowiem terytoriami oddanymi w niepodzielne władanie technologii. Nawet pasażer był tam określany jako „samobieżny bagaż”. Nie było więc mowy o tworzeniu architektury jako miejsca.

Sentymentalna komedia Stevena Spielberga pokazuje *Terminal* jako specyficzny, samowystarczalny świat, żyjący swoim własnym wewnętrznym życiem. Paradoksalnie na lotniskach symbolizujących swobodę przemieszczania się, będących wręcz metaforami wolności latania od czasu do czasu ujawnia swoją bezwzględność aparat nadzoru i kontroli. Nieustannie, bezpośrednio i wprost, ale

też dyskretnie i z oddali jesteśmy poddani obserwacji. Można powiedzieć, że lotniska są miejscami koncentracji najnowszych technologii, którymi dysponują cywile. Państwa powoli rezygnują z pełnej kontroli nad lataniem, dopuszczając do udziału w tym sektorze kapitał prywatny, rezerwując sobie prawo do decyzji na poziomach strategicznych. Handel i usługi, tak jak to zawsze bywało, podążają za wielkimi potokami ludzi. Przyjmując ekonomiczny punkt widzenia, można założyć, że „turbokapitalizm” wywiera ciągłą presję na struktury państwa, dążąc do poszerzania pola swojego władania, spychając centralną administrację do roli strażnika gwarantującego spokój i bezpieczeństwo prowadzenia interesów. To, co nazywane jest poszerzaniem wolności człowieka, widziane w perspektywie neomarksistowskiej krytyki i podejrzliwości może się okazać zaledwie powiększaniem rynków, poszerzaniem wolności, ale tylko tej, która służy interesom opartym na przepływie towarów, usług i ludzi. Stąd też lotniska stają się przestrzeniami w coraz większym stopniu skomercjalizowanymi i bardziej przypominają supermarkety niż miejsca, w których zaczyna się romantyczna podniebna podróż.

Lotniska stają się czynnikami miastotwórczymi. Trawiasta podmiejska łąka przez sto lat przeistoczyła się w katalizator urbanizacji. Jedną z najważniejszych cech współczesnych lotnisk jest ich ciągła ewolucja, zmiana, przebudowa. Dzieje się to pod naciskiem dominującej techniki (nowe systemy odpraw biletowo-bagażowych, systemy bezpieczeństwa i kontroli, transportu bagażu, przemieszczania pasażerów na coraz większe odległości, i coraz większe samoloty), która powoduje, że nie ma czasu na krystalizowanie i sprawdzanie w dłuższym czasie wzorów budowania lotnisk. Powszechnie rządzi dynamiczny ruch. Brzmi to trochę jak powtórka z futuryzmu, ale już w masowej, globalnej skali.

Problem skali – jak duże może być miejsce, aby można było nadal nazywać je miejscem?

148

Lotnisko (miejsce niskich lotów) jest kompleksem elementów o zróżnicowanej funkcji i wielkości. Dzieli się zasadniczo na dwie części: *landside* i *airside*. Po stronie *airside* znajdują się pasy startowe, drogi kołowania i płyty postojowe. Te są budowlami naziemnymi, ale mają swoją konkretną realną kontynuację w przestrzeni powietrznej – w pasach nalotu, korytarzach powietrznych łączących je z innymi lotniskami. Po stronie *landside* znajdują się terminale z rękawami, pirsami, poczekalniami, halami odpraw przylatujących i odlatujących, galeriami handlowo-usługowymi. Te z kolei łączą się z parkingami, przystankami kolei, metra, autobusów zapewniającymi bezpośrednią łączność z miastami. W ten sposób lotnisko staje się zaledwie, ale może i aż punktem, a więc miejscem w ciągłym strumieniu przepływu potoków ruchu. Naziemne drogi samolotów i terminale pasażerskie obrosnięte są infrastrukturą towarzyszącą – wieżami kontroli, terminalami cargo, bazami serwisowymi i sporych rozmiarów zapleciami technicznymi i administracyjnymi. W bezpośrednim sąsiedztwie lokują się hotele, biurowce, centra handlowe i rozrywkowe, centra logistyczne. Jest to model realizowany przez wielkie lotniska węzłowe – huby. Ale oprócz globalnych gigantów istnieje na świecie bardzo dużo – i tych jest najwięcej – lotnisk regionalnych, gdzie po godzinach szczytu, kiedy odleca już wszystkie samoloty, panuje spokój. Mają jeden pas startowy i niewielki terminal, gdzie wyczuwa się bardziej swojski klimat, a skala bliższa jest człowiekowi. Niezależnie od wielkości, zazwyczaj mierzonej roczną przepustowością lotniska, pas startowy ma średnio około 3,5 km długości i jest to podstawowy parametr wielkości.

Samoloty na krakowskim Rynku – skala lotnisk/miejsc

Rynek w Krakowie kiedyś wydawał się mieszkańcom tak wielki, że mówili o nim jak o okrągłym placu wyznaczonym przez widnokrąg. W wyobrażeniach form przestrzennych w zamierzczłych czasach posługiwano się modelem okręgu, chociaż istniała wówczas obiektywna wiedza na temat sposobów precyzyjnego geodezyjne-

go tyczenia układów prostokreślnych. Mimo to krótko po lokacji w 1257 r. rynek nazywano *Ring/circulus* zamiast na przykład „targ”, nawiązując do funkcji, lub *quadratus* w nawiązaniu do kształtu⁵. Co ciekawe, określenie *Ring* funkcjonowało ponoć nawet wtedy, gdy z wież kościoła Mariackiego wystarczająco wyraźnie było widać geometryczną osnowę wznoszonego miasta.

Lotnisko w Krakowie

Kraków od dawna ma swoje lotnisko w Balicach (wcześniej, w latach 1912–1963 – w Czyżynach). Przez lata było to miejsce „za miastem” i mało kto się nim interesował. Od niedawna nosi dumną nazwę Krakow Airport i dla każdej władzy znaczy bardzo wiele.



Fot. 2.

Jest to lotnisko regionalne, mimo to jego wielkość w stosunku do Rynku i starego miasta daje do myślenia. Przyjmowanie krakowskiego Rynku jako skali porównawczej dla różnych wielkości urbanistycznych ma głęboki sens.

⁵ P. Tyszka, *Obraz przestrzeni miejskiej Krakowa XIV–XV wieku w świadomości jego mieszkańców*, Lublin 2001, s. 76 i nast.

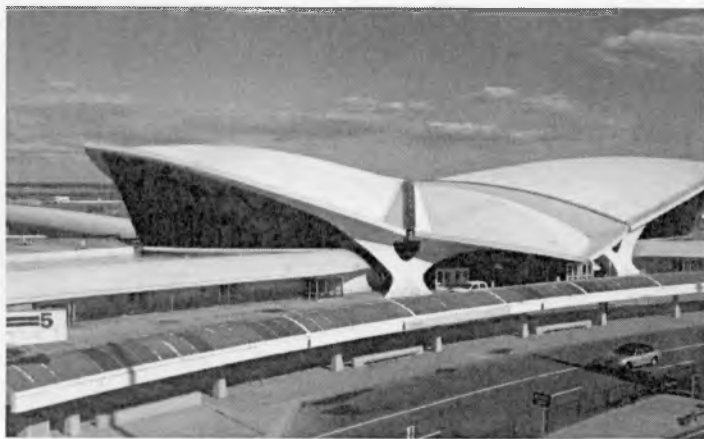
Mimo że jest to plac uformowany przed wiekami, jego wielkość do dzisiaj może określać granice ludzkiej percepcji przestrzeni rozumianej jako miejsce, percepcji możliwej w jednorazowym akcie postrzeżenia, w sposób ciągły i nieprzerwany. Żeby uzmysłowić sobie skalę zagadnienia, wystarczy powiedzieć, że na największym placu średnio-wiecznej Europy mieszczą się zaledwie cztery samoloty średniej klasy. Rynek był i niewątpliwie jest miejscem. Czy zatem lotnisko jest jeszcze miejscem?

W dzisiejszych czasach lotniska są ważne. Stają się miejscami szczególnymi. Opisując je, nadużywa się często nacechowanego emfazą języka. O lotniskach mówi się jak o bramach do wolnego, otwartego świata, które reprezentują międzynarodowy ruch inspirujących podróże, a o terminalach jak o współczesnych katedrach. Czy jest to zjawisko nowoczesne? Język ów bywa podobny do egzaltowanych opisów osiągnięć techniki z epoki wielkich wystaw światowych przełomu wieków. Z podobną admiracją spotykały się swego czasu dworce kolejowe. Okazały eklektyczny dworzec w Antwerpii nie bez powodu nazwano „katedrą”. Wznoszeniu kolejowych dworców centralnych w Warszawie i w Katowicach towarzyszyły jeszcze podobne ambicje. Dworce kolejowe w wielu miastach były miejscami oznaczonymi ważnymi budowlami – z reguły wysokie ponad miarę, okazałe i kosztowne, gdzie pragmatyka inżynierii komunikacyjnej była zdominowana ideologią. Dzisiaj, chociaż chwilowo zdegradowane, nadal są jądrami kondensującymi nowe miejskie centra (choćby Krakowskie Centrum Komunikacyjne). Dworce kolejowe zdają się czekać na zmierzch wielkich lotnisk. Póki co, przyjmują strategię przetrwania przez współdziałanie.

Terminal TWA na lotnisku JFK w Nowym Jorku

Eero Saarinen początkowo tworzył pod wpływem Miesa van der Rohe, jednakże w późniejszym okresie zwrócił się w stronę stylu krzywoliniowego, być może zainspirowany rozstrzygnięciem konkursu na operę w Sydney, w którym był sędzią. Ów styl organiczny znalazł swój najlepszy wyraz w neoekspresjonistycznych dworcach lotniczych: na lotnisku Dulles (1958–1962) w Waszyngtonie i terminalu TWA (Trans World Airways, 1956–1962) na lotnisku Kennedy’ego w Nowym Jorku. „W tych dwóch budowlach wyraził on poezję lotu bardziej przekon-

jąco niż jakikolwiek inny współczesny architekt” – pisze David Watki⁶. Norberg-Schulz zarzuca Saarinenowi brak jednorodnego stylu. Pisząc o jego dziełach, stwierdza: „[...] aż trudno uwierzyć, że wyszły spod ręki tego samego architekta. Jest to interesujące, ale jego obiekty mają nieco powierzchniowy i retoryczny charakter”⁷. Terminal TWA na lotnisku JFK znajduje jednak w oczach krytyka uznanie jako dynamiczny wyraz idei lotu. W tym przypadku jest to więc udany przykład betonowej retoryki. Sam autor tak komentuje swoją realizację: „Budynek, którego architektura sama wyrażałaby dramatyzm, niezwykłość i ekscytację podróżą [...] miejsce ruchu i tranzytu [...] Kształty zostały świadomie wybrane, aby wyrazić szybującą jakość linii. Chcieliśmy wznoszenia”⁸. W 2001 r. terminal został wyłączony ze służby i jednocześnie uznany przez Nowy Jork za znaczący obiekt kulturowy, a w 2005 r. wpisany na Narodową Listę Miejsc Historycznych. W swoim czasie był bardzo nowoczesnym obiektem: jako pierwszy (lub jeden z pierwszych) został wyposażony w karuzele bagażowe, system rozgłaszania komunikatów, telewizję wewnętrzną (zwaną przemysłową), elektronicznie wyświetlaną tablicę informacyjną o lotach oraz wagi ważące bagaż. Po przebudowie będzie nosił nawet JetBlue Flight Center.



Fot. 3. Lotnisko JFK

Źródło: www.wikipedia.org.

⁶ D. Watkin, *Historia architektury zachodniej*, tłum. R. Depta, Warszawa 2006, s. 568.

⁷ Ch. Norberg-Schulz, *op. cit.*, s. 213.

⁸ A. Gordon, *Naked Airport: A Cultural History of the World's Most Revolutionary Structure*, New York 2004, s. 199.

Tempelhof w Berlinie

Tempelhof jest jednym z najstarszych czynnych do dzisiaj lotnisk (australijski Kingsford Smith wyprzedza go o trzy lata). Założone w 1927 r., było pierwszym lotniskiem posiadającym przystanek metra. To jedno z trzech ikonicznych lotnisk Europy obok londyńskiego Croydon i paryskiego Le Bourget. W 2007 r. Tempelhof obsłużyło 350 tys. pasażerów.

Nad polami Tempelhof samoloty latają od stu lat. Wright bił tutaj rekord przebywania w powietrzu – jedna godzina na wysokości 160 m. Obecny budynek lotniska, ukończony w 1940 r., zaprojektował Albert Speer. Lotnisko było częścią wielkiego planu przekształcenia Berlina w Germanię, stolicę panującej nad światem hitlerowskiej Rzeszy. Budynek otaczający płytę, zaprojektowany w stylu faszystowskiego klasycyzmu, ma 307 tys. m² powierzchni i ciągle należy do największych budowli na świecie. Mówi się, że posiada najmniejszy *duty-free shop*.

152



Fot. 4. Lotnisko Tempelhof

Goering marzył, aby półkolisty zespół budynków mógł się stać widownią dla 100 tys. widzów obserwujących jego pokazy lotnicze. Nigdy jednak do tego nie doszło. Tempelhof swoją ponurą przeszłość odkupiło po wojnie: kiedy Berlin został zablokowany na lą-

dzie przez wojska sowieckie, lotnisko będące w rękach Amerykanów służyło do utrzymywania przez prawie rok mostu powietrznego. Samoloty lądujące i startujące co 90 sekund dostarczały berlińczykom wszystkiego co niezbędne do życia. W okresie zimnej wojny lotnisko Tempelhof przyjęło kilkanaście samolotów uciekinierów z komunistycznej Polski. W ten sposób, pokonując ducha aktu założycielskiego za sprawą wydarzeń, w których odegrało kluczową rolę, stało się miejscem oznaczającym wolność. Wbrew protestom opinii publicznej na 30 października 2008 r. wyznaczono datę zamknięcia lotniska. Zdecydowano, że zostanie ono przekształcone w muzeum, centrum kultury i klinikę, zaś tereny pasa startowego przeznaczono pod osiedle i park. Lotnisko stało się miejscem niezwykłym i posiada dużą wartość kulturową. Zakończy swój żywot portu lotniczego, jednak geniusz miejsca będzie trwać zapewne jeszcze długo.

Heathrow w Londynie

153

Jest to najbardziej ruchliwe, najbardziej „zapracowane” lotnisko na świecie ze względu na największy ruch międzynarodowy. Terminal 5 zaprojektowany przez Richarda Rogera i otwarty w kwietniu tego roku (z wielkimi problemami szeroko opisywanymi przez prasę – chaos, kolejki, odwołane loty, idące w miliony dolarów straty przewoźników, przeprosiny szefa brytyjskiego rządu) kontrastuje z chaosem istniejącego portu. Dla patrzącego z ziemi Heathrow to *shabby maze* – zniszczony labirynt z cegieł i betonu, zbudowany tak, jakby zapomniano o planie, widokach i krajobrazie. Mimo to niewątpliwie jest to też miejsce. Z powietrza, z wysokości kilkuset metrów, w układzie pasów startowych i dróg kołowania można się dopatrzeć czytelnej, zaskakującej figury: niemal kompletnej gwiazdy Dawida. Według pisarza Davida Lodge wygląda to jak dzieło *land art*⁹.

Dallas Fort Worth

Opisując Heathrow, David Lodge prawdopodobnie miał na myśli konceptualistę Roberta Smithsona. Sensem artystycznej dzia-

⁹ D. Pascoe, *Airspace*, London 2001, s. 91.

fałności Smithsona był dialog z naturalnym krajobrazem poprzez budowanie tworów w jakiś sposób ingerujących w naturalny krajobraz, uznawany za perfekcyjny punkt odniesienia, dostępny w pełni ludzkiej percepcji dopiero w widokach z lotu ptaka. Dlatego też lotnisko stanowiło dla niego nadzwyczajny, wymarzony obiekt namysłu i pole do eksperymentów.



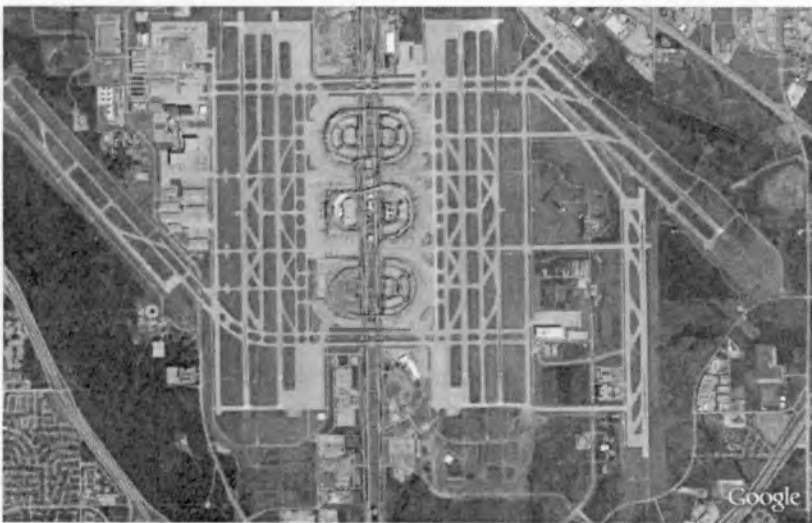
Fot. 5. Spiralna grobla Roberta Smithsona

Zródło: www.wikipedia.org.

Związek Smithsona z awiacją przypieczętowała śmierć. Artysta zginął w 1973 r. w katastrofie lotniczej w okolicach *Amarillo Ramp* (jednego ze swoich dzieł) wraz z pilotem i fotografikiem dokumentującym jego pracę. „Smithson umarł wśród rozmyślań o naturze i sztuce” – jak wyraził się jeden z krytyków. W jednym ze swoich poetyckich tekstów Smithson zastanawiał się nad tym, „Jak sztuka powinna być włączona w lotnisko i jego otoczenie, aby wywołać nową świadomość tego nowego krajobrazu. Tak jak nasze satelity eksplorują i mapują Księżyc i planety, tak artysta eksploruje nieznanne miejsca wokół naszych lotnisk. Terminale przyszłości egzystują w wymiarze mentalnym i materialnym. To sugeruje nieskończoną drogę zawartą w drodze skończonej. Proste linie lądowisk i pasów startowych nadają percepcji bytu perspektywę, której wymykają się wszystkie nasze koncepcje natury. Siedemnasto-, osiemnasto- i dziewiętnastowieczny naturalizm w sztuce jest zastępowany przez abstrakcyjny, bezprzedmiotowy sens miejsca”¹⁰.

¹⁰ *Ibidem*, s. 91 [tłum. P.W.].

W 1966 r. biuro architektoniczne Tippetts-Abbett-McCarthy zaprosiło Smithsona do opracowania swego rodzaju artystycznej „inwentaryzacji” terenu przyszłego lotniska w DFW. Była to dla artysty okazja do estetycznej i intelektualnej wypowiedzi. Swoje przemyślenia zawarł w tekście napisanym w charakterystycznym dla siebie stylu pomiędzy krytycznym esejem a poetycką fikcją, zatytułowanym *Ku rozwojowi miejsca powietrznego terminalu*, zastrzegając, że jest to raczej teren wspólny pomiędzy różnymi dyskursami, a nie wstęp do działań artystycznych, inżynierskich czy architektonicznych.



Fot. 6. Lotnisko Dallas Fort Worth

Przyjmując heroiczną koncepcję artysty, który nie jest powołany do uspokajania ludzkiej wyobraźni, czynienia zadość potrzebie spokoju i dostarczania przyjemności, ale do profetycznych funkcji przepowiadania przyszłości, odczytywania znaków zwiastujących zmiany, piękne, ale niepokojące konceptualizacje Smithsona należy rozpatrywać w takich właśnie kategoriach. Wielkie lotniska napawające lękiem, alienujące, nieludzkie, odhumanizowane itd. nadal są przecież ludzkimi budowlami, potrzebnymi, pożytecznymi, z których chętnie korzystamy. Być może są znakami przyszłości i zmuszają nas do oszwajania się z nową geograficzną skalą, której musimy się uczyć. Nasza wyobraźnia musi podążać za zmianami. Może to po prostu proces przystosowaw-

czy, który odbywa się nie bez oporów i musi przysparzać nam bólu.

Lotnisko DFW prezentuje koncepcję miejsca jako punktu na drodze, punktu w strumieniu przepływającej przestrzeni. Nie jest miejsce statycznym – bezpiecznym portem, ostatecznym celem podróży. Jest miejscem w drodze...

Zaprojektowane przez architekta Gyo Obata DFW zostało ukończone w 1973 r. Bezpośrednią inspiracją dla konceptu *park-and-fly* była ponoć – jak pisze Alasdair Gordon¹¹ – reklama wypożyczalni samochodów Hertza, w której biznesmen wprost z fotela samolotu płynnie przenosił się do samochodu. Thomas Sullivan, mastermind JFK i konsultant planu DFW, ponoć bardzo lubił tę reklamę i poważnie potraktował zawarte w niej sugestywne przesłanie o możliwym i koniecznym „płynnym” przejściu z fotela samolotu w fotel samochodu. Miał przekonać architekta Gyo Obatę, że jest to słuszna i główna idea, która powinna prowadzić projektanta nowego lotniska. Ani słowa o spiralach Smithsona i jego sztuce ziemi. Obata z kolei tak wyjaśniał swoją ideę: „Żadnych ekstrawaganckich pawilonów. Wielki Centralny Terminal jest niemodny. Prosto z parkingu do gejtów¹². Bez tłoku, bez problemów, bez bólu”¹³. Wszystko miało być płynnym ruchem: dojazd na parking, przejście z samochodu do gejtu i samolotu bez przeszkód i zatrzymań, po wylądowaniu – jeszcze szybciej i prościej.

Linearny plan nie miał ani końca, ani początku, składał się z kolejnych półokręgów (aby wydłużyć linię dokowania samolotów), we wnętrzach znajdowały się przestrzenie parkingów, środkiem biegła główna oś komunikacyjna. Budynki były prefabrykowane, powtarzalne, z betonu, przygotowywane w pobliskiej fabryce, składane na miejscu jak z klocków. Odnajdujemy tu nadrzędność komunikacji, prefabrykacji, powtarzalności, uniformizacji – to znany nam duch unoszący się nad złymi miejscami.

Ale człowiek, jako stworzenie zamieszkujące, potrzebował także na DWF miejsca do zgromadzeń, świętowania i celebry. Charakterystyczne, że nie było w założeniu takiego miejsca dla ceremonii otwarcia. Nie

¹¹ A. Gordon, *op. cit.*, s. 240 i nast.

¹² W artykule przyjęto spolszczoną pisownię „gejt” (ang. *gate* – ‘brama, bramka, szlaban, służa’). Gejt jest ostatnim punktem kontroli i ewidencji pasażerów przechodzących z poczekalni przedodlotowych do rękawów, autobusów lub bezpośrednio do samolotów stojących na płycie.

¹³ *Ibidem*, s. 243 (tłum. P.W.).

było centrum, tylko totalna decentralizacja. Miejscem uroczystości otwarcia miało być Spirituals Center, ale nigdy tego planu nie zrealizowano. Lotnisko pozostało płynną materią bez początku i końca, bez środka i granic.

Atlanta Hartsfield. Modele hiperfunkcjonalne

Stany Zjednoczone posiadające najlepiej rozwinięty system transportu lotniczego w latach 70. były poligonem doświadczalnym, na którym odbywało się poszukiwanie nowych, bardziej efektywnych modeli nowoczesnego lotniska. W poszukiwaniu najlepszych rozwiązań sięgano po oschłe modele czystego mechanicznego systemu. Passenger Processing System, w którym była mowa o *access interface, processing component*, czyli terminalu, w którym przygotowuje się pasażerów do przemieszczenia w kierunku *flight interface*, poskutkowały rozwiązaniami podporządkowanymi zasadzie *park-and-fly*, gdzie jakość architektury była zbyteczna. „Nie potrzebujemy monumentów, potrzebujemy sprawnych narzędzi” – mówiono w tamtych czasach¹⁴. Jednak DFW był przystosowany do systemu kapitalizmu poddanego silnej kontroli państwa, w którym władze federalne nadzorowały ruch lotniczy w zakresie taryf i połączeń. Największym zmartwieniem zarządzających lotniskami było wtedy jak najszybsze przemieszczenie pasażerów z samochodów do samolotów. Po wprowadzeniu w życie ustawy o deregulacji, czyli po uwolnieniu rynku w obszarze lotnictwa cywilnego, zwiększyła się liczba przesiadek i lotów łączonych. Największym zmartwieniem stało się przemieszczanie pasażerów pomiędzy gejtami, wewnątrz terminali. DFW jest największym osiągnięciem czasów przed deregulacją. Atlanta Hartsfield jest pierwszym i największym do dzisiaj lotniskiem epoki po deregulacji.

Hubs and spokes concept

– koncentratory i szprychy, gniazda i promienie

Airline Deregulation Act podpisany w 1978 r. przez prezydenta Jimmy'ego Cartera znosił federalny nadzór nad cenami i trasami przewoźników. Ustawa przełamała monopol wielkich linii; niektóre z nich,

¹⁴ *Ibidem.*

np. Pan Am i Eastern, zniknęły ze sceny. Deregulacja jest granicą pomiędzy złotym wiekiem odrzutowca a dzisiejszą zacieklą konkurencją w transporcie. Według niektórych komentatorów to wtedy nastąpił koniec ery romantycznej podróży w przestworzach, a zaczął się czas komercjalizacji przestrzeni. Ale są też i tacy, którzy utrzymują, że prawdziwy kres awiacji położył dopiero wynalazek tanich linii lotniczych.

Lotnisko w Atlancie zostało zbudowane najtaniej jak to możliwe, nastawione na skrócenie czasu kołowania i dokowania samolotów oraz przemieszczania pasażerów pomiędzy gejtami w celu przesiadki. Określane ironicznie jako megalityczna betonowa budowla o niejasnej ofiarnej funkcji lotnisko Atlanta Hartsfield podniosło na nowy poziom brutalistyczną betonową estetykę. Ponoć przy betonowej Atlancie – totalitarne Dallas jest miejscem intymnym.

Ale czy aby na pewno problem jest nowy? Sens naukowych dociekań polega także i na tym, żeby rozszyfrowywać i odczytywać teksty jakoby złotych czasów niegdysiejszej architektury, kiedy to ponoć dobrze służyła człowiekowi, powołując do życia same dobre miejsca. Charles Lindberg po przelocie nad Atlantykiem w 1927 r., lądując na Le Bourget, nie będąc pewnym, czy dobrze robi, miał do siebie mówić: „Czy to jest fabryka, czy lotnisko?”¹⁵.

Lotniska postmodernistyczne

Złe miejsca hiperfunkcjonalistycznych lotnisk modernistycznych domagały się reakcji. Co zaskakujące, pierwszy zwiastun odnowy nadszedł nie z Europy ani z USA. Lotniska na Bliskim i Dalekim Wschodzie wzniesione w okresie boomu lat 90. z użyciem tkanin, namiotowych konstrukcji i fontann stwarzały iluzję miejsca. Były optymistyczną alternatywą dla odhumanizowanych lotnisk modernistycznych. W latach 90. nuda oczekiwania w halach tranzytowych złagodzona została dużą ilością powierzchni handlowej, zgodnie z teoriami marketingu budującej atmosferę relaksu sprzyjającego zakupom. Obecnie lotniska stają się powoli modelowymi idealnymi miastami korporacji¹⁶. W kilkanaście minut biznesmeni mogą dojść do samolotu, który zawiezie ich w dowolne miejsce na świecie.

¹⁵ A. Gordon, *op. cit.*, s. 248.

¹⁶ Szerzej na ten temat w: W. Jones, *New Transport Architecture*, London 2006.

Mimo swoich wad Atlanta to obecnie obowiązujący model funkcjonalno-przestrzenny, doskonalony w kolejnych realizacjach przez działania architektoniczne. Agorafobia, klaustrofobia czy agresja pasażerów sfrustrowanych oczekiwaniem i stłoczeniem, zagubieniem lub zaginięciem bagażu, opóźnieniami mają być łagodzone przez zieleń, szum wody, światło, widok na samoloty, szeroką ofertę handlową, rozrywkową. Wiarę w możliwość odrodzenia architektury lotnisk odnowiły udane postmodernistyczne realizacje, takie jak Stansted, Kansai czy Denver.

Stansted

Otwarty w 1991 r., zaprojektowany przez Normana Fostera terminal w Stansted zapoczątkował powrót do korzeni – lotniska otwarte-go widokowo na płytę z samolotami. Na Stansted można patrzeć jak na ogrodowy pawilon, jego forma jest prosta i łatwa do odczytania, lekki dach wyraźnie łąpie światło. Foster pokazał na nowo, że najbardziej dramatycznym elementem lotniskowej scenografii jest samolot, „niewidzialny, obecny za kulisami”. Przypomniął corbusierowski temat „nagiego lotniska”. Mimo że lot samolotem nie jest już dla wielu ludzi zdarzeniem wyjątkowym, samoloty są ciągle największą atrakcją lotnisk. Należało więc po prostu na powrót zwrócić ku nim uwagę. Samoloty stojące na płycie w Stansted są dobrze widoczne przez wielkie przeszklenia. Hala dworca jest prosta i otwarta, a wolny rzut jest się czytelny dla ludzi.

Kansai

Kansai jest jednym z wielu lotnisk zbudowanych na brzegach Pacyfiku w czasie boomu ekonomicznego lat 90. Terminal na sztucznej wyspie Kansai według projektu Renzo Piano jest „jak fala tsunami szkła i stali rozbijająca się o brzeg”. Pomysł formalny opiera się na wielkoskalowej alegorii wywiedzionej z natury. Podobno tak jak chiński mur widać Kansai z Księżyca. Powyższy opis nacechowany optymistyczną emfazą (o której była mowa na wstępie) sam w sobie dowodzi odrodzenia wiary w możliwość budowania wielkich i nowoczesnych, nasyconych techniką, pozytywnych miejsc.

Denver

Duży terminal pasażerski w Stanach Zjednoczonych ukończony w 1995 r. W nocy ma świecić jak latarnia morska, a pokryte teflonową tkaniną dachy namiotowe mają przywodzić na myśl ośnieżone okoliczne wzgórza. Lotnisko z rozmysłem zbudowano jako nowy architektoniczny znak – ikonę Denver.

Powrót do definicji – trwanie i rozpad miejsc

W ostatecznym rozrachunku architektura to zestaw różnych elementów – kawałków materii połączonych „na siłę”, przeważnie wbrew ich naturze, przy użyciu sporej ilości energii potrzebnej do pokonania oporu. Są to zestawienia tymczasowe, ulotne. Miejsca to w istocie zestawy fragmentów materii, układy nietrwałe, dążące do rozpadu i przejścia w stan bardziej stabilny. Największą siłą destrukcji jest czas, z którym wytrwale współpracują grawitacja, woda, ogień. Miejsca, o których była tutaj mowa, też są czasowymi, nietrwałymi układami materii. W końcu rozpad miejsc jest procesem nieuniknionym i musi następować, aby pojawiło się miejsce dla nowych miejsc.

Międzynarodowy obrót materii

Boksyty wydobywane w Afryce płyną do napędzanych przez energię pozyskiwaną z rzek hut na Islandii. Aluminium przerobione np. w Belgii w postaci okien czy profili ścian osłonowych trafia do użytkowników na całym świecie.

Był taki czas przed kilku laty – czas międzynarodowej zbiórki złomu dla chińskich hut. Mówiło się, że w polskich portach zacumowały chińskie okręty, które odpłyną dopiero wtedy, gdy wypełnią swoje ładownie złomem. Wtedy to w Polsce zniknęło żelazo pod każdą postacią. Także mój podręczny koszyk z żelaznymi kłamażami – *ready-mades*, wytrwale zbieranymi na spacerach i w czasie nadzorów na budowach, postawiony raz w pobliżu furtki, padł ofiarą złodziejskiej gorączki. Mogę mieć tylko nadzieję, że przetopione strzępy żelaza przeniknęły do konstrukcji stadionu olimpijskiego Hercoga i de Meu-

rona i tam przez długi jeszcze czas będą egzystowały.

Kamień pochodzący z antycznych ruin w bazylice św Piotra czy antyczne kolumny w nowożytnych bazylikach to tylko stan przejściowy na drodze do miejsca wiecznego przeznaczenia budowli. Można sobie wyobrazić płyty postojowe samolotów, drogi kołowania i pasy startowe odnajdywane w lasach, porośnięte krzewami i trawą, terminale zamienione w biura, galerie czy szkoły. Taki los spotkał już dawno krakowskie lotnisko w Czyżynach. To samo niedługo stanie się z dumnym Tempelhof. Lotniska po prostu ustąpią miejsca innym miejscom.

Bibliografia

Gordon A., *Naked Airport: A Cultural History of the World's Most Revolutionary Structure*, New York 2004.

Jones W., *New Transport Architecture*, London 2006.

Norberg-Schulz Ch., *Znaczenie w architekturze Zachodu*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1999.

Pascoe D., *Airspace*, London 2001.

Tyszka P., *Obraz przestrzeni miejskiej Krakowa XIV–XV wieku w świadomości jego mieszkańców*, Lublin 2001.

Watkin D., *Historia architektury zachodniej*, tłum. R. Depta, Warszawa 2006.

Noty o autorach

mgr inż. architekt Waław Bieniasz
BNA – Biuro Architektoniczne

dr hab. inż. arch., prof. KSW Andrzej Bojęś
Krakowska Szkoła Wyższa im. Frycza Modrzewskiego,
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych.

dr inż. arch. Jacek Czechowicz
Politechnika Krakowska, Wydział Architektury,
Instytut Historii Architektury i Konserwacji Zabytków

doc. dr inż. arch. Krzysztof Ingarden
Krakowska Szkoła Wyższa im. Frycza Modrzewskiego,
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych.

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

mgr sztuki Tomasz Hapka
Wyższa Szkoła Techniczna w Katowicach
Politechnika Śląska w Gliwicach

dr Małgorzata Kaczmarska
Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

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

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

dr inż. Zbigniew Latała
Politechnika Krakowska, Instytut Informatyki Stosowanej M-7
Krakowska Szkoła Wyższa, Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

prof. dr hab. inż. arch. Bonawentura Maciej Pawlicki
Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych, kierunek Architektura
i Urbanistyka

doc. dr inż. arch. Maria Ponikiewska-ArcT
Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

dr hab, prof. KSW Tomasz Węclawowicz
Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych

doc. dr inż. arch. Piotr Wróbel
Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego,
Wydział Architektury i Sztuk Pięknych





Biblioteka Krakowskiej Akademii

im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego

Czytelnia

KA 72

Innr. 85031

OFICyna
WYDAWNICZA



ISBN: 978-83-7571-041-0



9788375710410