

KRAKOWSKA SZKOŁA WYŻSZA
IM. ANDRZEJA FRYCZA MODRZEWSKIEGO

SPOŁECZNE FUNKCJE SZTUKI

POD REDAKCJĄ
STANISŁAWA HRYNIA

KRAKÓW 2005

Rada Wydawnicza:
Klemens Budzowski, Andrzej Kapiszewski,
Zbigniew Maciąg, Jacek M. Majchrowski

Recenzje
prof. KSW dr hab. Jacek Siwczyński

Zdjęcia i reprodukcje ze zbiorów autorów

Projekt okładki
Joanna Sroka

Redaktor prowadzący
Halina Baszak Jaroń

Adiustacja
Mariusz Warchoł



Copyright© by Krakowska Szkoła Wyższa im. Andrzeja Frycza
Modrzewskiego, Kraków 2005

ISBN 83-89823-66-7

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

Na zlecenie
Krakowskiej Szkoły Wyższej im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego
www.ksw.edu.pl

Wydawca
Krakowskie Towarzystwo Edukacyjne sp. z o.o. - Oficyna Wydawnicza
AFM, Kraków 2005

Skład i łamanie
Mariusz Warchoł

Druk i oprawa
Cenzus

Spis treści

Wprowadzenie.....	7
<i>Ewa Augustyniak</i> Społeczne funkcje sztuki.....	9
<i>Kazimierz Bednarz</i> Sztuka w obszarze sacrum - witraż.....	19
<i>Wacław Bieniasz-Nicholson</i> Najpiękniejszy dom świata - inspiracje.....	43
<i>Krzysztof Bieliński</i> Czy Krakowowi grozi skreślenie z listy Światowego Dziedzictwa Kulturalnego i Przyrodniczego UNESCO?.....	49
<i>Andrzej Bojarski</i> Pokrycia z taśm metalowych w kształtowaniu architektonicznym dachów.....	61
<i>Krzysztof Ingarden</i> Nowa i Młoda Architektura Polska.....	69
<i>Stanisław Markowski</i> Czy fotografia jest nam do życia niezbędnie potrzebna?.....	75
Noty o autorach.....	87

Wprowadzenie

Ilekoć będziemy mówić o państwie, gospodarstwie, społeczeństwie - tylekoć będziemy również mówić o sztuce.

Współcześnie, na progu nowego wieku, nieograniczone wręcz możliwości budowania scenerii naszego życia społecznego z udziałem sztuk plastycznych i architektury sprawiają, iż nieustannie rośnie liczba tematów z nimi związanych wartych omówienia.

Społeczne funkcje sztuki - sens naszych rozważań - ujęliśmy w dwa bloki tematyczne: a mianowicie sztuki projektowania i rolę sztuk pięknych w życiu społecznym.

Zawsze warto będzie mówić o sztuce tworzenia miejsc, o formie i jej funkcji, o formie - jako zjawisku bezwymiarowym, które jest początkiem wszystkiego, co powstaje w architekturze i sztukach czystych a w procesie twórczym ostatecznie materializuje się w określonym celu i miejscu.

Równie cenne są rozważania o sztuce, która wraz z architekturą tworzy specyficzny, metaforyczny język przekazu artystycznego kierowanego zarówno do świata zmysłów, jak i intelektu. Nie zabrakło też miejsca na rozważanie współzależności między rozwojem technologii a rozwojem architektury i sztuki.

W niniejszej publikacji poruszymy kwestię sztuki służącej społeczeństwu - sztuki dającej piękną perspektywę oryginalnego przeżywania świata, sztuki pozwalającej otworzyć się na nowe możliwości jego postrzegania.

Sztuka daje nam sposobność przeżywania zmysłowych doświadczeń, i chociaż w obecnych czasach schodzi ze sztalug i zmienia swo-

ją formę, dostosowując się lub nie do potrzeb społecznych, to nadal w niebagatelny sposób oddziałuje na ludzi i kształtuje ich.

Sztuka nie jest tylko ozdobnikiem, dodatkiem, ona pełni niepowtarzalną funkcję łączenia ludzi we wzajemnej miłości do siebie i uczy afirmacji samego życia.

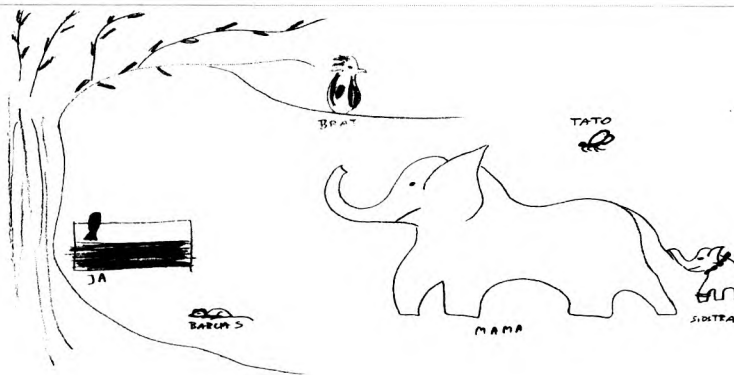
Życie, bowiem w swoich najgłębszych tajnikach jest inteligencją, umiejętnością i sztuką.

prof, dr hab. Stanisław Hryń
Dziekan Wydziału Architektury i Sztuk Pięknych

Ewa Augustyniak

Spółeczne funkcje sztuki

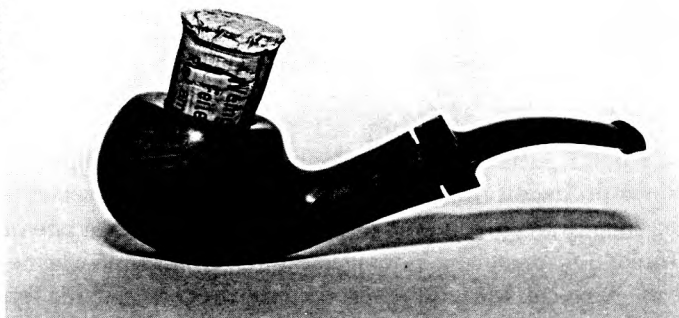
Sztuka pełni wiele funkcji. Funkcje aksjologiczne najpełniej wyrażają się w propagowaniu wartości estetycznych, ale przecież sztuka może też rozpowszechniać inne wartości np. moralne. Na pewno pełni ona funkcję ekspresywną, pomagając autorom ujawnić własne stany psychiczne, uczucia. Może to przerodzić się wręcz w zadanie terapeutyczne, pomagając człowiekowi rozpoznać własne problemy i zmierzyć się z nimi na zupełnie nowej płaszczyźnie, wyzwolić od wielu niepotrzebnych zahamowań, rozluźnić, odreagować (fot. 1). A wszystko to w sposób akceptowany społecznie, popierany i często piękny.



Fot. 1. Obrazek dziecka przedstawiający jego rodzinę jako zwierzęta w zoo.

Funkcja aktywizująca sztuki powinna zmobilizować i zachęcić autorów do działania, do przejawiania osobistej inicjatywy w różnego rodzaju zadaniach, także społecznych, w związkach twórczych, amatorskich i zawodowych. Sztuka rozbudza często nowe potrzeby, nowe pasje, poszerza horyzonty, nie pozwalając ludziom zasklepić się w swoich konserwatywnych poglądach, ukazując im rzeczywistość, jakiej nie znają, bądź jaką znają z zupełnie innej strony (fot. 2).

Fot. Ewa Augustyniak



Fot. 2. Rzeczywistość I

Nie można opuścić w tym miejscu także funkcji wyrównywania braków odbiorców sztuki, która może przemawiać do wszystkich bez względu na jakiegokolwiek różnicę (może jedynie poza poważnymi problemami z percepcją) płci, rasy, kultury, religii, a nawet rozwoju umysłowego. Sztuka, może przez to, że posługuje się zupełnie innym językiem, przemawia w bardzo silny sposób do osób niepełnosprawnych. Osoby, które nie widzą, mogą „ogłądać” rzeźby przez dotyk, i jest to jeszcze inny odbiór sztuki. Osoby niepełnosprawne umysłowo odbierają sztukę jeszcze inaczej, może w prostszy i właśnie dlatego bardzo głęboki sposób. Przeżycia, których doznają, można jednak czasami zaobserwować na ich twarzach pełnych skupienia i emocji (lęku, czasami strachu, zachwyty czy radości). Wydaje się, że sztuka może w jakiś sposób poszerzyć ich sposób odczuwania i rozumienia świata, świata, który jest dla nich ciągle niepojęty. W ten sposób wyrównuje nasze szanse, pozwalając równocześnie na pełny indywidualizm odbioru przeżyć i doznań.

W ten sposób przejawia się także funkcja integracyjna sztuki. Wiele współczesnych działań artystycznych związanych jest z szerszym odbiorem społecznym, na przykład różnego rodzaju happeningi, pokazy sztuki współczesnej przeznaczone są do odbioru wspólnego, pomagając nawiązywać kontakty międzyludzkie, pokazując naszą odmienność, ale i naszą wspólnotę, na przykład w odczuwaniu. Sztuka pełni też funkcję reprezentacyjną. Reprezentuje nasz kraj, naszą kulturę na arenie międzynarodowej, nie potrzebuje tłumaczy, przemawia do innych w sposób także dla nich zrozumiały.

Dla niektórych sztuka pełni funkcję adaptacyjną, pomagając w przystosowaniu się do nowych warunków życia, ciągłych zmian, współczesnego, szybkiego rozwoju. Stanowi pewną odskocznnię od codziennego życia, pewne miejsce poznane i bezpieczne (fot. 3). Nie jest tak oczywiście zawsze, niekiedy także sztuka, a zwłaszcza sztuka współczesna, wydaje się obca, niezrozumiała i niepojęta, wtedy zmusza do szerszego otwarcia oczu, bycia gotowym na zmiany, wyjścia poza to, co znane i zrozumiałe. Wyjścia do świata nowego, może obcego, ale za to pełnego wrażeń i nieznanych przeżyć.



Fot. Ewa Augustyniak

Fot. 3. Rzeczywistość II

Funkcja kompensacyjna pozwala wynagradzać pewne braki przez działalność związaną ze sztuką. Wielkie usługi oddaje sztuka chorym,

zwłaszcza upośledzonym psychicznie, pełniąc funkcje terapeutyczne. Znane są obrazy malowane przez osoby z zaburzeniami psychicznymi. Antoni Kępiński poświęcił temu zagadnieniu wiele pracy, przybliżając nam przez sztukę świat ludzi między innymi w depresji.

Funkcja postępową uwidacznia się przez krzewienie coraz to nowych ideałów piękna, prezentowanie nowych prądów i rozpowszechnianie nowoczesnych technik. Sztuka ciągle proponuje zmiany naszych zainteresowań estetycznych, przybliżając i zachwycając się nawet i brzydota, szokując, zwracając się ku temu, co dziwne, nowe, nieznane, co stanowi tabu, co jest nieakceptowane w społeczeństwie, w kulturze, w poszczególnych grupach, burząc nasze dotychczasowe przekonania i przyzwyczajenia.

Ważne są także funkcje profilaktyczne sztuki, zmierzające do zapobiegania niepożądanym ze społecznego punktu widzenia zjawiskom beczynności, zagubienia i poczucia, że jest się niepotrzebnym, niedocenianym. Przez działalność związaną ze sztuką wielu ludzi ma także możliwość odreagowania stresu. Sztuka pełni też funkcję dydaktyczną (fot. 4), przekazując wiedzę w sposób przystępny i ciekawy.

Obok tak ważnych funkcji sztuka pełni też zadania informacyjne, na przykład fotografia, zadania popularyzatorskie czy wręcz rozrywkowe (fot. 5). Sztuka umożliwia ludziom pełną realizację samych siebie, urzeczywistnianie własnych zainteresowań, marzeń i dążeń (fot. 6).



Fot. Ewa Augustyniak

Fot. 4. Cmentarz żydowski w Krakowie

Fot. Ewa Augustyniak



Fot. 5. Świątynia Złotego Pawilonu, Kioto

Sztuka potrafi zadziwić, pokazać nowe sposoby widzenia, tworzenia, a nawet istnienia. Cel estetyczny nie jest tu jedynym, sztuka bowiem w pewnych swoich oddziaływaniach jest bardzo społeczna. Potrafi ustosunkować się do ważnych zagadnień i problemów naszej egzystencji, czasami w sposób niejednoznaczny, nowy, odkrywczy, a przez to otworzyć drzwi, które dla wielu wydawały się na zawsze zamknięte. Pokazać różne możliwości rozwiązań przez inny, twórczy punkt widzenia.

Fot. Ewa Augustyniak



Fot. 6. Japońska gejsza

Przedstawione tu jedynie wybrane funkcje sztuki wzajemnie się przenikają i uzupełniają. Wydaje się jednak, że najwięcej potrafi skorzystać z nich człowiek otwarty i twórczy.

Bycie twórczym, choć z pozoru wydaje się proste, bazuje jednak na pewnych rozwiniętych już w człowieku mechanizmach myślenia i zebranej dotychczas wiedzy. Często należy też pozbyć się chociaż na chwilę wpajanego nam przez tyle lat logicznego sposobu myślenia oraz utrwalonego od pokoleń krytycyzmu w rozumowaniu. Zerwać z obozrzoną normami społecznymi postępowaniem, w którym nie ma miejsca na fantazję, pomysły nie z tej ziemi, rzeczy nierealne, czyli (wydaje się) rzeczy niemożliwe do zrealizowania (fot. 7). Może należy wrócić do charakterystycznej dla dziecięcego sposobu myślenia ciekawości, entuzjazmu i otworzyć się na nowe możliwości postrzegania świata. Przetawić chociaż przez chwilę swój własny sposób myślenia, pełen lęku i oceny, na niczym nieograniczony potok pomysłów, koncepcji i marzeń. Takie otwarcie sprzyja znajdowaniu nowych punktów widzenia w rzeczywistości, do której przywykliśmy, która niczym nie jest w stanie nas zaskoczyć ani zadziwić. Ten sposób postrzegania jest już potrzebny często starszym dzieciom, gdy rutyna i nuda szkoły zabiła w nich entuzjazm, pragnienie doświadczania i poszukiwania.

Fot. Ewa Augustyniak



Fot. 7. Dom projektu Hundertwassera z trawą na dachu, Blumau.

Aby wymyślić coś nowego w każdej dziedzinie, trzeba tę dziedzinę przede wszystkim znać, następnie poświęcić dużo czasu na stworzenie wielu idei, to znaczy nie poprzestać na pierwszym rozwiązaniu, które się pojawiło, ale szukać dalej. Im więcej koncepcji pierwotnych wymyślimy, tym lepiej, bowiem dopiero po pewnym zestawie pomysłów standardowych czy banalnych człowiek zazwyczaj dostrzega nowe, ciekawsze i oryginalniejsze rozwiązania. Nie należy zapominać jednak, iż czasami bywa tak, że im pomysł prostszy, tym lepszy.

W myśleniu twórczym, tak jak i wielu innych działaniach człowieka, potrzebne jest też pozytywne nastawienie. Aby być twórczym, należy nauczyć się zwracania uwagi na sytuacje problemowe na wszelkiego rodzaju niedobory, dysproporcje i nieścisłości. Aby myśleć twórczo, trzeba być odważnym, eksperymentowanie zawsze bowiem wiąże się z możliwością pomyłki. Jednak nie błąd jest tu najgorszy, ale stagnacja i niezdecydowanie.

Warto zwrócić uwagę, że wyobraźnię, którą każdy z nas posiada, można rozwijać, i nie jest ona od początku ukształtowana. Nie można pozwolić jedynie, aby była ona ograniczana.

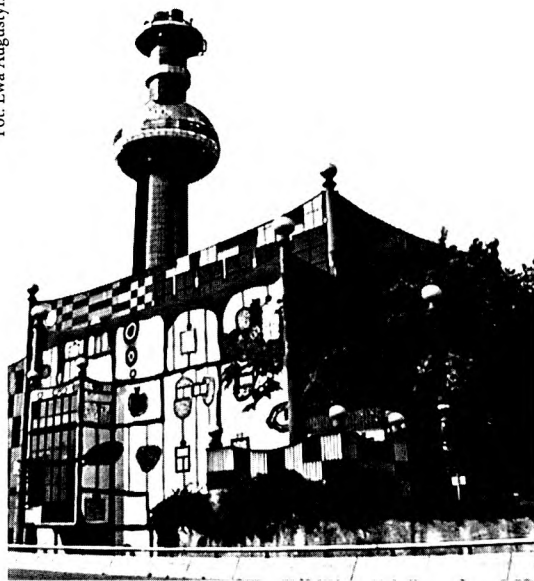
Mówiąc o myśleniu kreatywnym, należy jednak pamiętać, jak bardzo świat, w którym żyjemy, wpływa na to, jacy jesteśmy i jak dużo czerpiemy z naszej społeczności, kultury, tradycji. Okazuje się, że można być niebywale twórczym i oryginalnym, tworząc na podstawie legend, baśni, przypowieści, przysłów, czyli tego wszystkiego, co należy do naszych korzeni. Aby być twórczym niekoniecznie trzeba zrywać ze wszystkim, co nas ukształtowało, wystarczy jedynie zdać sobie sprawę, ile możemy z tego wynieść, aby się dalej rozwijać i równocześnie, jak dalece możemy to przekroczyć. Nasza „mała ojczyzna”, nasz region może stać się dla nas skarbnicą pomysłów do dalszego rozwoju i systematycznego kształtowania własnej osobowości. Tworzenie bowiem, zawsze opiera się w pewien sposób na materiale własnego życia, który gdzieś już w nas jest, który sobie przywłaszczyliśmy, anektując w posiadanie coraz to inne obszary.

Należy ćwiczyć procesy kojarzenia. Można formować przeróżne połączenia: obrazu ze słowem, z muzyką, z napisem. Należy wymyślić ćwiczenia wymagające operowania pięcioma zmysłami, rozwijając zdolności postrzegania. Obserwować, obserwować, obserwować - bacznie się przypatrywać, zwracać uwagę na szczegóły, na odmienności. Nale-

ży ćwiczyć takie rzeczy, jak oglądanie obrazów, ale także dokonywanie zmian w istniejących obrazach, dodawanie szczegółów, opowiadanie historii, ale także dopisywanie do nich zakończenia, początku, środka. Trzeba ćwiczyć klasyfikowanie według własnych kategorii, porównywanie według własnych założeń, ustalanie przyczyn i skutków danych zjawisk i oczywiście wyciąganie wniosków.

Bardzo ważne są też pytania. Wiadomo, że dobrze zadane pytanie znaczy prawie tyle, co poprawna odpowiedź. W rozwijaniu myślenia twórczego chodzi o pytania zaskakujące, kontrowersyjne, pobudzające i dociekliwe. Pytanie to narzędzie kierowania uwagi. Ważne jest, aby odpowiedzi na te pytania były przemyślane, wybrane z szeregu innych, najlepsze. Często zdarza się tak, że prawidłowych odpowiedzi na zadane pytanie jest kilka, a tylko jedna z nich jest naprawdę twórcza. Często należy też ćwiczyć wizualizację, prowadzącą do wyobrażenia sobie danej sytuacji, do przypominania i wymyślania szczegółów oraz nasuwających się skojarzeń. Przecież myślenie twórcze polega często na łączeniu odległych od siebie części.

Fot. Ewa Augustyniak



Fot. 8. Spalarnia śmieci w Wiedniu przebudowana przez Hundertwassera.

Niebagatelną rolę w rozwoju twórczego myślenia pełni także atmosfera wokół nas, bowiem aby tworzyć, trzeba najpierw mieć poczucie swobody i bezpieczeństwa.

W myśleniu kreatywnym bardzo ważnym momentem jest tak zwane twórcze „aha”, co znaczy „wiem jak to zrobić”, „znalazłem rozwiązanie tego problemu”, „mam nowy pomysł”. Zazwyczaj długo czekamy na tę chwilę, ale by jednak ona w ogóle zaistniała musimy przygotować dla niej podstawy. Chodzi o dostarczenie możliwie dużej ilości podniet, faktów, wrażeń, pojęć, które można zgromadzić i wykorzystać następnie do tworzenia nowych, własnych pojęć i wrażeń (fot. 8). Tak naprawdę jednak niewielki procent pomysłów jest bezwzględnie twórczy. Normalnie bazuje się na kombinacji rozwiązań już istniejących, sprawdzonych, wytwarza się między nimi nowe połączenia, stosuje się zmianę perspektywy przez co można otrzymać nowe wartości. Te rzeczy także należy ćwiczyć poprzez odpowiednie zadania.

Konsekwencją myślenia twórczego staje się umiejętność zauważania nowych aspektów znanych sytuacji, poszukiwanie zupełnie nowych połączeń i analogii między danymi faktami, ale także szybka i diametralna zmiana kierunków poszukiwań, odnajdywanie sprzeczności czy przekraczanie stereotypów. Myślenie twórcze prowadzi też do zauważania problemów, wad, niedoskonałości rzeczy i sytuacji, co dalej pomaga tworzyć ciekawsze rozwiązania, ulepszać, modyfikować i tworzyć rzeczy nowe i ważne.

Bibliografia

- Amabile T. M., *The social psychology of creativity*, New York 1983.
Bono de E., *Z nowym myśleniem w nowe tysiąclecie*, Poznań 2001.
Bono de E., *Naucz się myśleć kreatywnie*, Warszawa 1998.
Chomsky N., *Syntactic structures*, The Hague-Moyton 1957.
Fisher R., *Uczymy jak myśleć*, Warszawa 1999.
Guilford J. P., *Natura inteligencji człowieka*, Warszawa 1978.
Guilford J. P., *Creativity*, „American Psychologist” 1950, nr 4, s. 444-445.
Kępiński A., *Poznanie chorego*, Warszawa 2002.
Kępiński A., *Schizofrenia*, Warszawa 2001.
Kozielecki J., *Transgresja i kultura*, Warszawa 1997.

Nęcka E., *Psychologia twórczości*, Gdańsk 2001.

Nęcka E., *Proces twórczy i jego ograniczenia*, Kraków 1995.

Toorance P., *Rewarding creative behavior. Experiments in classroom creativity*, New York 1965.

Weisberg R., *Creativity, Genius and other myths*, New York 1986.

Summary

Art is important for many people for different reasons. People want to express themselves. Art has also a particular therapeutic task. It activates people, motivates them to new achievements. Art has its own language, which is understandable for all people. For disabled people the art could be a tool for understanding and communication. The human creativity involves many efforts. People are looking for new ideas, new ways of thinking, different points of view for support of their creativity, which can base for example on ours roots.

Kazimierz Bednarz

Sztuka w obszarze sacrum — witraż

Sztuka jest przesłaniem ze świata idealnego...

Witold Lutosławski

Sztuka cała i ta święta i ta świecka pochodzi od Bogów...

Jerzy Nowosielski

Żyjemy w czasach obfitujących w wielkie wydarzenia. Nigdy dotąd świat nie podążał tak szybko drogą postępu cywilizacji i nigdy dotąd świat nie miał tak poważnych obaw, czy podąży we właściwym kierunku. Przeobrażenia te nie omijają także sztuki. Trudno nie odwołać się dzisiaj do słów Jana Pawła II, który dał nam się poznać również jako poeta-mystyk, zatroskany o piękno świata i człowieka. W jego medytacyjnym poemacie *Tryptyk Rzymski* odnajdujemy również pewne wskazówki dotyczące twórczości - „widzenia”.

Pierwszy Widzący

Słowo — odwieczne widzenie i odwieczne wypowiedzenie.

Ten, który stwarzał, widział — widział, «że było dobre»,
widział widzeniem różnym od naszego,

On — pierwszy Widzący —

Widział, odnajdywał we wszystkim jakiś ślad swej Istoty,
swej pełni —

Widział: Omnia nuda et aperta sunt ante oculos Eius* —
Nagie i przejrzyste —
Prawdziwe, dobre i piękne —
Widział widzeniem jakże innym niż nasze.
Odwieczne widzenie i odwieczne wypowiedzenie:
«Na początku było Słowo i wszystko przez Nie się stało»,
wszystko, w czym żyjemy, poruszamy się i jesteśmy —
Słowo, przedziwne Słowo — Słowo przedwieczne, jak gdyby
próg niewidzialny
wszystkiego co zaistniało, istnieje i istnieć będzie.
Jakby Słowo było progiem.

Próg Słowa, w którym wszystko było na sposób niewidzialny,
odwieczny i boski — za tym progiem zaczynają się dzieje!

Stoję przy wejściu do Sykstyny —
Może to wszystko łatwiej było wypowiedzieć językiem
«Księgi Rodzaju» —
Ale Księga czeka na obraz. — I słusznie. Czekala na swego
Michała Anioła.
Przecież ten, który stwarzał, «widział» — widział,
że «było dobre».
«Widział», a więc Księga czekała na owoc «widzenia».
O ty, człowieku, który także widzisz, przyjdź —
Przyzywam was wszystkich «widzących» wszechczasów.
Przyzywam ciebie, Michale Aniele!

Jest w Watykanie kaplica, która czeka na owoc twego widzenia!
Widzenie czekało na obraz.
Odkąd Słowo stało się ciałem, widzenie wciąż czeka.

Stajemy na progu Księgi.

Jest to Księga Rodzaju — Genesis.
Tu, w tej kaplicy, wypisał ją Michał Anioł
nie słowem, ale bogactwem
spiętrzonych kolorów.

Wchodzimy, żeby odczytywać,
od zdziwienia idąc ku zdziwieniu.

Tak więc to tu — patrzymy i rozpoznajemy
Początek, który wyłonił się z niebytu
posłuszny stwórczemu Słowu;
Tutaj przemawia z tych ścian.
A chyba potężniej jeszcze przemawia Kres.
Tak, potężniej jeszcze przemawia Sąd.
Sąd, ostateczny Sąd.
Oto droga, którą wszyscy przechodzimy —
każdy z nas.

Spełnienie — Apocalypsis

Kres jest tak niewidzialny, jak początek.
Wszechświat wyłonił się ze Słowa i do Słowa też powraca.
W samym centrum Sykstyńskości artysta ten niewidzialny
kres wyraził
w widzialnym dramacie Sądu —
I ten niewidzialny kres stał się widzialny jakby szczyt
przejrzystości:
omnia nuda et aperta ante oculos Eius!
Słowa zapisane u Mateusza, tutaj zamienione w malarską wizję:
«Pójdźcie błogosławieni... idźcie przeklęci»...
I tak przechodzą pokolenia —
Nadzy przychodzą na świat i nadzy wracają do ziemi,
z której zostali wzięci.
«Z prochu powstałeś i w proch się obrócisz».
To co było kształtne w bezkształtne.
To co było żywe — oto teraz martwe.
To co było piękne — oto teraz brzydota spustoszenia.
A przecież nie cały umieram,
to co we mnie niezniszczalne trwa!

4. Sąd

W Kaplicy Sykstyńskiej artysta umieścił Sąd.
W tym wnętrzu Sąd dominuje nad wszystkim.

Oto kres niewidzialny stał się tutaj przejmująco widzialny.
Kres i zarazem szczyt przejrzyści —
Taka jest droga pokoleń.

Non omnis moriar —
To co we mnie niezniszczalne,
teraz staje twarzą w twarz z Tym, który Jest!
Tak zaludniła się ściana centralna sykstyńskiej polichromii.
Pamiętasz, Adamie? On na początku ciebie pytał «gdzie jesteś?»
A ty odrzekłeś: «Ukryłem się przed Tobą, bo jestem nagi».
«Któż ci powiedział, że jesteś nagi?»...
«Niewiasta, którą mi dałeś» podała mi owoc...

Ci wszyscy, którzy zaludniają ścianę centralną sykstyńskiej
polichromii,
niosą w sobie dziedzictwo twojej wówczas odpowiedzi!
Tego pytania i tej odpowiedzi!
Taki jest kres waszej drogi.

Posłowie

I tu właśnie u stóp tej przedziwnej sykstyńskiej polichromii
zbierają się kardynałowie —
wspólnota odpowiedzialna za dziedzictwo kluczy Królestwa.
Przychodzi właśnie tu.
I Michał Anioł znów ogarnia ich widzeniem.
«W Nim żyjemy, poruszamy się i jesteśmy»...

Kim jest On?
Oto dłoń stwarzająca Wszechmogącego Starca skierowana
w stronę Adama...
Na początku Bóg stworzył...
On wszystko widzący...
Sykstyńska polichromia przemówi wówczas Słowem Pana:
Tu es Petrus — usłyszał Szymon syn Jony.
«Tobie dam klucze Królestwa*».
Ludzie, którym troskę o dziedzictwo kluczy powierzono,

zbierają się tutaj, pozwalają się ogarnąć sykstyńskiej
polichromii,
wizji, którą Michał Anioł pozostawił —
Tak było w sierpniu, a potem w październiku pamiętnego
roku dwóch konklawe,
i tak będzie znów, gdy znajdzie potrzeba,
po mojej śmierci.
Trzeba, by przemawiała do nich wizja Michała Anioła.
«Con-clave»: wspólna troska o dziedzictwo kluczy,
kluczy Królestwa.
Oto widzą siebie pomiędzy Początkiem i Kresem,
pomiędzy Dniem Stworzenia i Dniem Sądu...
Postanowiono człowiekowi raz umrzeć, a potem Sąd!

Ostateczna przejrzystość i światło.
Przejrzystość dziejów —
Przejrzystość sumień —
Potrzeba, aby w czasie konklawe Michał Anioł uświadomił ludziom -
Nie zapominajcie: Omnia nuda et aperta sunt ante oculos Eius.
Ty, który wszystko przenikasz — wskaż!
On wskaże...

Wers „...Ale Księga czeka na obraz. - I słusznie. Czekala na swego Michała Anioła...” przypomina nam o podstawowej funkcji, jaką ma do spełnienia sztuka, a mianowicie ukazywanie rzeczy nieodczuwalnych w inny sposób, jak tylko poprzez twórczość. Nie wszystko da się opowiedzieć, opisać, pewne rzeczy trzeba wyrazić narzędziem sztuki, aby do końca odczuć ich głębię. W rozważaniach na temat *sacrum* pragnę wesprzeć się również słowami Jerzego Nowosielskiego, jednego z najwybitniejszych autorytetów artystycznych i filozoficznych, uprawiającego również teologię grecką: „Wszystko, o czym sztuka mówi, to jest bardzo głęboka tajemnica. Sztuka jakoś uchyla rąbka tej tajemnicy dla świadomości ludzkiej i w ten sposób prorokuje o rzeczach, o których inaczej nie możemy się dowiedzieć, nic o nich nie wiemy. Wiemy tyle tylko, ile nam ona o tym zdoła powiedzieć. (...) Sztuka zaczyna się właśnie tam, gdzie kończą się możliwości myśli dyskursywnej. Gdyby

myśl dyskursywna była zdolna ująć wszystkie zjawiska w ich złożoności i w ich tajemnicy, sztuka byłaby niepotrzebna. Tam, gdzie zaczyna się już autentyczna przygoda z twórczością, tam, gdzie zaczyna się żywioł sztuki, tam już myśl spekulatywna musi zamilknąć, jest po prostu niepotrzebna. . .”

Cała treść *Tryptyku* stanowi swoisty testament skierowany do człowieka, do artysty i do Kościoła. Nawiązując do *Księgi Rodzaju*, Jan Paweł II pisze:

„... Przecież ten, który stwarzał, „widział” - widział, że „było dobre”.

„Widział”, a więc Księga czekała na owoc „widzenia”.

O ty, człowieku, który także widzisz, przyjdź -

Przyzywam was wszystkich „widzących” wszechczasów.

Przyzywam ciebie, Michale Aniele!

Aby móc stwarzać, konieczne jest posiadanie daru „widzenia” - tworzenia, czyli zdolności przenikania, przekraczania granic rzeczywistości, w której tkwimy, istniejemy. Natomiast sam dar „widzenia” zobowiązuje twórcę do odpowiedzialności za stwarzane dzieło, czyli konieczności dokonywania oceny tego, co tworzymy. Skoro sam Stwórca dokonuje oceny tego, co stwarza, czyż tym bardziej człowiek nie powinien się zastanowić, czemu ma służyć jego dzieło i jaki będzie miało wpływ na innych, nierzadko podchodzących do sztuki z ufnością dziecka. Analizując dalej te słowa (Bóg, widząc, że „było dobre”) na gruncie artystycznym, dotykamy pośrednio również samego mechanizmu tworzenia, gdzie artysta nigdy do końca nie może przewidzieć skutków swojego działania, dlatego twórczość jest tak ekscytującym i zarazem odpowiedzialnym wydarzeniem. Konieczność dokonywania oceny wynika z prostego faktu, a mianowicie odwiecznej walki dobra ze złem - co w czasach obecnych nasila się wyjątkowo mocno również i w sztuce. Nowosielski mówi: „Sam fakt zaistnienia tzw. dzieła sztuki jest sądem nad całą pozostałą rzeczywistością. Moje malarstwo jest w jakiś sposób bardzo pogodne, radosne, jest w jakimś sensie dobre, ale przecież we mnie zostaje dużo (zła) (...) (Twórczość) jest jakimś procesem rozdziału, sądu. To jest mój osobisty sąd ostateczny. Rzeczy złe zostają odcięte od rzeczy dobrych. Te, co są złe, zostają we mnie, a co są dobre, ja wyrzucam na zewnątrz. (...) Sztuka jest czymś moralnie podejrzanym. Rodzi się bowiem w jądrze tego dziwnego tygła,

w którym dokonuje się owa alchemiczna przemiana w świadomości elementów zła w dobro, brzydoty w piękno. Sztuka musi być podejrzana, zbawia bowiem piekło. (...) Bardzo możliwe, że to jest tak, że to dobro, które płynie od tego tajemniczego Ojca niebieskiego, że ono, ono właśnie dopiero w naszej świadomości powstaje, że nasza świadomość jest koniecznym miejscem do tego, żeby w ogóle dobro mogło się w okrutnym i złym świecie manifestować, mogło walczyć ze złem. W naszej rzeczywistości empirycznej dobro jest słabsze, dlatego zawsze jest skazane na katastrofę, na klęskę. (...). Jeśli coś może ludzi ocalić, to tylko sztuka, bo to jest kontakt z aniołami. Z aniołem, z tym, który przekazuje coś naprawdę ważnego. Anioł to jest posłaniec, ktoś kto przesyła pewne treści z innych obszarów do naszej świadomości. To jest po prostu anioł. Artysta jest tylko narzędziem bez żadnej swojej zasługi. (...). Jeśli obraz się uda, to jest zrealizowanym aniołem. Jeżeli maluję, to tam są, w tym procesie malowania w moim umyśle czy w mojej duchowości czy...(nie wiem jak to nazwać) są pewne szczeliny, pewne przecieki, że coś z tamtej wspaniałej substancji, z tego snu, tam się przedostaje i to coś powoduje, że udaje mi się obraz.

Spróbujmy teraz nieco przybliżyć sobie słowo *sacrum*. Nowosielski mówi:

(...) „*Sacrum* to jest taki element rzeczywistości bosko-ludzkiej, który się pojawia w tych miejscach, gdzie byśmy się go najmniej spodziewali”.

A więc, aby się objawiło *sacrum*, musi być spełniony warunek: jeśli Bóg zechce. „Artysta w swojej świadomości i na swoją własną odpowiedzialność podejmuje ryzyko tego, że jest instrumentem w ręku sił duchowych, przez które jest przekazywane *sacrum* sztuki.(...) Ja nigdy nie wyodrębniałem tego, co robię w swoim malarstwie świeckim, w obrazach o tematyce zupełnie świeckiej, od tego, co robiłem dla kościołów^(...) Nie było tam rozdarcia między mną malarzem świeckim i mną malarzem kościelnym czy cerkiewnym. To była ciągle ta moja sztuka, ta moja sztuka taka sama.

Czasem świecki obraz dla mnie jest bardziej święty niż to, co namaluję na ikonostasie. (...) Nie ma takiej rzeczy, jak sztuka sakralna osobno istniejąca od sztuki w ogóle - sakralna cała albo nie jest sztuką”.

Można by zatem powiedzieć, że sztuka sakralna, czyli skierowana ku dobru, posiłkująca się miłością, jest narzędziem w rękach Bogów.

Czy nie zauważamy jednak w świecie artystycznym niepokojących nas sygnałów? CZY NADAL SZTUKA ZBLIŻA NAS DO ŚWIATA IDEALNEGO? Otóż, odpowiedź na to pytanie nie jest taka prosta. Na pewno tak, ale czy cała?

Nastawienie współczesnego świata na wartości materialne i dążenie do przyjemności za wszelką cenę, dostarczanie człowiekowi coraz to nowych bodźców, często idących w kierunku zła i zwalnianie go z dochowywania wierności wszelkim wypracowanym przez tysiące lat wzorcom, odniesieniom do wartości wyższych, spowodowało poważne zubożenie potrzeb człowieka w sferze duchowej. Następstwem tego jest zachwianie się wielu norm społecznych, a także zakodowanego w naturze człowieka dążenia do dobra i piękna, „światła” i miłości - zasad niekwestionowanych i do niedawna jeszcze obowiązujących w sztuce.

W ostatnich latach na przykład zauważamy coraz większe zainteresowanie młodych artystów malarstwem afirmującym wartości negatywne, wywodzącym się z nurtu angielskiego malarza Francisa Bacona, który często w swoich dramatycznych obrazach gloryfikuje zło. Ciekawie o tym mówi Nowosielski: „...Taka niepokojąca rzeczywistość artystyczna zaistniała dopiero w naszych czasach. Sztuce dawnej obce były tego rodzaju doświadczenia. Zło ucieleśniło się w sztuce dopiero w realizacjach Bacona. Zło w sztuce Bacona jest tak nieskończeniście groźne właśnie dlatego, że zdaje się posiadać byt substancjonalny. Obrazy Ukrzyżowań Bacona wydobywają z aktu ukrzyżowania aspekt infernalny, nie mający żadnego zakorzenienia w metafizycznym przewyciężeniu zła. Ukazują coś, co można nazwać złem absolutnym, i to jest mistrzowsko zrealizowane. I dlatego jest takie groźne. To jest coś, co może napawać już tylko lękiem.

Artysta, dzięki któremu się to realizuje, może być osobowością bardzo pozytywną, choć zapewne tragiczną. (...) Zastrzegam się, nie chcę nikogo krzywdzić. Rejestruję tylko pewne fakty z zakresu sztuki naszych czasów. Trudno mi pominąć tak ważny fakt, jak przejawianie się substancjonalnego zła w realizacjach Bacona. Fakt, który mnie niepokoi i zmusza do rewizji pewnych swoich dawnych poglądów. (...) Dla mnie interesujące jest to, w jaki sposób świadomość ludzka przetwarza elementy zła na dobro i piękno”.

To właśnie piękno jest owym przesłaniem ze świata idealnego, prostym słowem, które wyznacza obszar *sacrum* w sztuce. Rzecz w tym,

żeby umieć go odnaleźć, żeby Bogowie pozwolili nam do niego trafić. Dotyczy to zarówno twórców, jak i odbiorców sztuki. Lecz kto jest godny, a kto nie jest, tego my nie wiemy.

Witraż

Jedną z podstawowych funkcji sztuki, towarzyszącej ludziom od początku ich egzystencji, jest rola, jaką odgrywa ona w sferze potrzeb duchowych człowieka. Najmocniej zaznaczyła się ona w kulturze chrześcijańskiej, a apogeum jej rozwoju przypada na kanon sztuki średniowiecza. Dotyczy to architektury, rzeźby i malarstwa, a w malarstwie swoistym fenomenem jest witraż.

Witraż klasyczny jest to barwna kompozycja malarska zbudowana ze szkła łączonego fugami (dwuteownikami) ołowianymi, tworząc poszczególne pola, kwatery, zespolone łącznikami metalowymi w całość formatu okna. Oglądany pod światło witraż daje piękne efekty kolorystyczne i jest bardzo ważnym elementem monumentalnej dekoracji wnętrza, a jednocześnie osłania otwór okienny przed czynnikami atmosferycznymi. Filtrując światło, daje możliwość budowania nastroju, klimatu i wrażenia w architekturze. Największe zastosowanie znalazł i znajduje nadal we wnętrzach sakralnych kościołów i kaplic, a także w pomieszczeniach reprezentacyjnych. Dlaczego właśnie witraż tak wspaniale rozwinął się w kulturze chrześcijańskiej pięknie tłumaczą słowa Elisabeth von Witzleben „Przesączające się przez szkło światło nieba było najodpowiedniejszym materiałem dla wyrażenia tej tęsknoty za ponadrzeczywistym światem, jak to, w takiej pełni, przez żaden inny rodzaj sztuki nie było możliwe”. Witraż kojarzy nam się przede wszystkim z Francją, aby się o tym przekonać, trzeba samemu tego doświadczyć.

Moje pierwsze odczucie Francji to właśnie zetknięcie się ze wspaniałym spektaklem wrażeń, jakie wywołują średniowieczne świątynie, wypełnione tęczą barw światła cudownych witraży, będących jak gdyby trwałym znakiem owego biblijnego „przymierza Boga z człowiekiem”. Pierwszym sanktuarium, które poruszyło mnie do głębi, była katedra w Chartres, sprawiająca wrażenie skały, w której zostały misternie wydrążone koronkowe kształty architektonicznej bryły. Wrażenie to pogłębiają - porastające w wielu miejscach kamień - zielone kępy mchów. Można wręcz doznać odczucia, iż budowla ta nie została

wzniesiona ręką ludzką, lecz jest magicznym elementem natury stworzonej przez Boga.

Celem artystów wykonujących to dzieło było zapewne zbliżenie się do granic ideału piękna, a tym samym zmniejszenie dystansu między *sacrum a profanum*. I oto stało się - NAPRAWDĘ jesteśmy świadkami spełnienia tych zamiarów, bowiem to, co immanentne i ludzkie, mówi o Transcendencji. Jednocześnie widać tu realizację trzech warunków piękna według św. Tomasza z Akwinu, który głosił, że: „(...) pierwszym jest pełnia, czyli doskonałość rzeczy, to bowiem, co ma braki, jest już przez to samo brzydkie; drugim jest właściwa proporcja, harmonia; trzecim zaś blask - dlatego też rzeczy, które mają błyszczącą barwę, nazywane są pięknymi...”.

Fot. Kazimierz Bednarz



Fot. 1. Notre-Dame de Chartres

Wnętrze katedry to ogromna, do końca nieodgadniona przestrzeń, jak otchłań, w której eksploduje blask kolorowych szkieł zestawionych w niespotykanej harmonii i porządku. Jest to sfera, w której króluje światło, inne jednak niż światło dnia, można go nazwać światłem mistycznej radości.

Znajdując się we wnętrzu, jesteśmy pod wrażeniem ogromnej siły, dynamizmu i absolutnej doskonałości; czujemy niezwykłą bliskość Najwyższego. Kiedy dodamy jeszcze do tego płynącą falę śpiewu gregoriańskiego, wplątana w kaskadę architektonicznych rytmów, barwy i światła, porywa nas jakaś tajemnicza siła, ukazując wielkość Boga i „wielkość człowieka”.

Innym mocno zapamiętanym przeze mnie miejscem jest kościół w Beaugency. Surowe wnętrze tej świątyni urzeka swoją piękną architekturą, stwarzając klimat intymności i ciszy. Będąc tam, nie mogłem oprzeć się pragnieniu utrwalenia tego wrażenia na papierze. Kiedy przysiadłem w ławce i wykonałem prosty rysunek - chcąc w jakiś sposób utwalić w pamięci odczucie koloru i nastroju - przyszły mi na myśl dwa porównania: nawa jak chleb, prezbiterium jak woda. Doświadczyłem, że jest to miejsce, w którym człowiek nabiera sił, a sprawiły to kolorowe szkła prezbiterium.

I wreszcie najwspanialsza Saint-Chapelle, w której jednego dnia byłem o zachodzie słońca, a nazajutrz spędziłem tam cztery godziny. Jeśli jest takie miejsce na Ziemi, gdzie czas przestaje istnieć, to jest to właśnie górna kaplica Saint-Chapelle. Dzieje się to za sprawą magii światła, która powoduje, że przenosimy się w inną rzeczywistość, w wymiar kontemplacji piękna, kontemplacji Boga. I tu również spełnione zostały trzy warunki sztuki doskonałej według św. Tomasza.

O ile Chartres to potęga i dynamizm, o tyle Saint-Chapelle jest pełna dostojności, wdzięku, elegancji, subtelności i wręcz kobiecej delikatności. Wysmukłe, rozpięte na sklepieniu żebra spływają kolumnkami jak włosy między ogromnymi witrażami okien. Wyrastające pod samo sklepienie i występujące bardzo blisko siebie olbrzymie pasy nasyconych światłem obrazów przedstawiających ponad 1000 scen biblijnych tworzą jak gdyby jeden wielki witraż, otaczający całe wnętrze kaplicy i wytwarzający od ponad 700 lat cudowną barwną iluminację, mieniającą się czerwienią, błękitem, zielenią, złotem, fioletem i wszystkimi możliwymi mariażami tych barw. Będąc tam, odnosimy wrażenie

nie, jakbyśmy byli w królestwie blasku i barwy światła, we wnętrzu słodkiego klejnotu w przedśionku niebios.

Witraż każdego okna posiada odrębny klimat, tonację, strukturę. Jedne mają charakter twardy, inne miękki, w jednych przeważa chłód, w drugich ciepło. Piękno i jakaś dziwna słodycz tego wnętrza zniewala nas i pogrąża w milczeniu, które jest znakiem uwielbienia boskiej chwały; stwarza to tak bliski sercu nastrój, iż pragniemy tu pozostać jak najdłużej - nie chcemy opuszczać tego miejsca, nie chcemy opuszczać Francji.

Po tych autentycznych wrażeniach przyjrzyjmy się krótkiej historii witrażownictwa i jego średniowiecznej technice wykonania.

Historia

Przypuszcza się, że impuls do powstania witrażu dała technika mozaiki, gdyż najprostsze formy witraża przypominają trochę mozaikę, która prześwituje. Bogato ażurowe otwory okienne wypełnione cienkimi płytkami z rozmaitych minerałów i kamieni półszlachetnych, - czyli tzw. mozaikę prześwitującą, prawdopodobnie pierwsze zastosowały ludy arabskie, skąd następnie zostały przeniesione na teren Hiszpanii. Na terenie Rzymu występowanie płytek kamiennych do blendowania tworów okiennych tzw. spektakulari odnotowano w przekazach historycznych z pierwszej połowie I w. Natomiast wykopaliska dokonane w Pompei i Herkulanum ujawniły występowanie sporadycznie również przeszkleń otworów okiennych szkłem „bezbarwnym” prześwitującym lecz jeszcze nie przezroczystym pochodzące prawdopodobnie z 2 połowy I w.

Pierwsze wzmianki w przekazach historycznych o najstarszych witrażach pochodzą z IV i V w. n.e. Gdzie mówi się o barwnych oknach w bazylikach Konstantynopola; korowych szklach wypełniających okno łukowe w kościele św. Pawła w Rzymie; czy oknach z różnobarwnymi szklami w katedrze w Lyonie. W VI w. możemy odnotować występowanie barwnych okien w katedrze w Tours oraz w świątyni Hagia Sophia w Konstantynopolu, o czym również mówią przekazy historyczne. Natomiast najstarszy namacalny ślad działalności vitrearii w formie fragmentów witraża, w tym jednego z malowaną postacią Chrystusa, pochodzi z połowy VI w. z Rawenny gdzie u stóp absydy kościoła San

Vitale odkopano kolorowe szyby. Przekazy z IX w. mówią o witrażach w kościele św. Piotra i Pawła w Rzymie w kościele Frauenmiinster w Zurychu. W dokumentach z tego czasu pojawiają się również ilustracje obrazujące ówczesnych witrażystów - vitrearii przy pracy, którzy musieli być zarówno wytwórcami szkła jak i artystami projektującymi i wykonującymi witraże. Z wieku X i przełomu X / XI w. pochodzi wiele przekazów mówiących o występowaniu witraży np. witraży ze scenami historycznymi w kościele klasztornym Saint Rémy, witraży (malowanych okien) w klasztorach benedyktynów np. na Monte Cassino.

Dopiero jednak wiek XI daje nam próbki rozwijającej się coraz dynamiczniej techniki witrażowej np. Głowa Chrystusa z klasztoru Weissenburg w Eisass (Muzeum w Strasburgu) oraz pochodzące z Augsburga z 1100 r. najstarsze witraże figuralne z postaciami proroków.

Apogeum witrażownictwa to czasy średniowiecza - XII, XIII i XIV w. a najpiękniejsze istniejące po dziś dzień obiekty to witraże w kościołach w Niemczech w tym najstarsze - z ok. 1100 r. - przedstawiające postacie proroków z katedry w Augsburgu, Chartres, Bourges, kaplicy Saint-Chapelle we Francji, Canterbury i Yorku w Anglii.

W Polsce największy rozkwit sztuki witrażowej również wiąże się z okresem Średniowiecza XIV i XV w., który zaczyna się nieco później i trwa nieco dłużej niż w Europie zachodniej, chociaż najstarsze znaleziska szkieł witrażowych pochodzą już z XI i XII w. z terenów kościołów romańskich - Kruszwica, Poznań, Wrocław, Kalisz, Tyniec.

Najpiękniejsze „okna” okresu Średniowiecza w Polsce to zespół witraży kościoła Mariackiego w Krakowie (z drugiej połowy XIV w.) tzw. „Biblia pauperum” (gdzie poszczególne pola budowane są z około 400 szkieł) tym cenniejsze, że były wykonane przez rodzimych witrażystów. Do tej kolekcji należy zaliczyć również witraż kościoła Bożego Ciała (pierwsza połowa XIV w.), witraże z krużganków klasztoru Dominikanów (pierwsza połowa XV w.) oraz wspaniałe okna z kościoła klasztorowego w Mogile.

Poza Krakowem należy wspomnieć o witrażach w kościele św. Mikołaja, św. Jana i Najświętszej Marii Panny w Toruniu jak również w kościele parafialnym w Chełmnie i w katedrze we Włocławku (połowa XIV w.).

O ile nie wiemy za dobrze jak wyglądały początki narodzin techniki witrażowej i jak ona stopniowo ewoluowała, poza zachowanymi

skromnie jej relikdami to mamy ogromne szczęście podziwiać wspaniale zachowane przykłady tej sztuki z czasów największego jej rozkwitu, czyli z okresu gotyku aż do jej zmięczenia, który nastąpił w wieku XVI, gdzie sztuka ta zaczyna wygasać. Dopiero wiek XIX (Secesja) odkrywa na nowo niezwykle piękno witraża i jego niepowtarzalne efekty w budowaniu nastroju wnętrza architektury za pomocą światła a odrodzona technika trwa aż do dziś w swoim powołaniu. Największymi mistrzami tego okresu na terenie Polski byli i wciąż nimi pozostają: Stanisław Wyspiański i Józef Mehoffer, którego wspaniałe witraże zdobią katedrę we Fryburgu w Szwajcarii.

Technika wykonania

(na podstawie „Schedula diversarum artium” [„O Sztukach Rozmaitych Ksiąg Troje”] mnicha Teofila.

„Jeżeli chcesz składać szyby ze szkła, przygotuj sobie najprzód płytę drewnianą równą, tak wielkiej szerokości i długości abyś na niej mógł pomieścić dwie części każdej szyby, a naskrobawszy nożem kredy na całą płytę, pokrop ją po wierzchu wodą, i całą wytrzej płótnem. Gdy ta wyschnie odmierz długość i szerokość jednej części szyby, i nakreśl ją na płycie przy użyciu linijaka i cyrkla, ołowiem lub cyną, a jeśli się podobą mieć obwódkę (ramkę), nakreśl ją w dowolnej szerokości kształtem jaki mieć zechcesz. Czego dokonawszy, zrób rysy ile ci się podobą najprzód ołowiem lub cyną, a następnie czerwonym lub czarnym barwidłem, robiąc wszystkie rysy starannie, ponieważ będzie potrzeba przy malowaniu na szkłe, aby według tych rysów na płycie drewnianej, łączyły się cienie i światła. Potem rozłożywszy sobie rozmaitość szat, naznacz barwę każdej na swoim miejscu, równie jak i każdy szczegół jaki zamierzasz malować oznacz literą co do jego barwy.. .”

„... Następnie weź naczynko ołowiane i umieść w nim kredę utartą z wodą, zrób sobie dwa lub trzy pędzelki z sierści, mianowicie z ogona kuny, lub borsuka, wiewiórki, kota lub też osłej czupryny, a wzięwszy jedną część szyby jakiego bądź rodzaju, któraby z każdej strony większą była niż miejsce jakie ma zajmować, połóż ją na tle tego miejsca, a jeżeli przez grubość tegoż szkła rozpoznasz rysy na płycie drewnianej, pociąg kredą na szkłe zewnętrzne tylko rysy; gdyby zaś szkło było tak grube, iżbyś przez nie nie mógł dojrzeć rysów na płycie zrobionych, weź białe szkło (zwykle przezroczyste) i kreśl na nim, skoro

zaś rysy wyschną, połóż grube szkło na białem, a postawiwszy je przeciw światłu, łatwo je przejrzysz i na niem rysy naznaczysz. Podobnym sposobem oznaczać będziesz na wszelkich rodzajach szkła, czy to twarze, czy odzienia, ręce, nogi, obwódki, lub gdziebądź barwy kłaść zechcesz...”

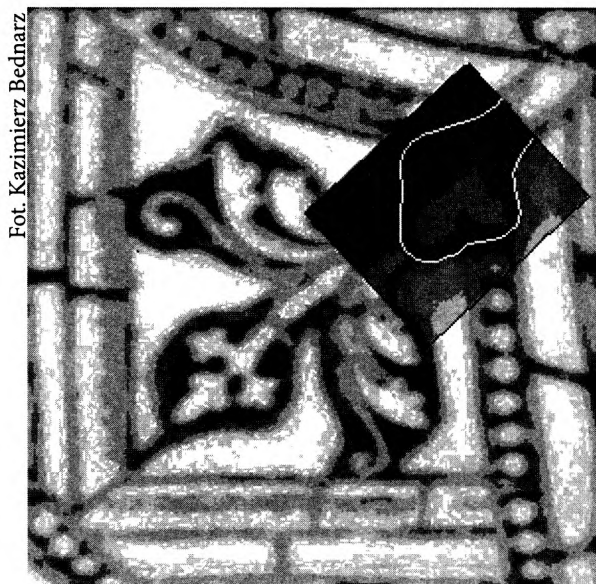
Fot. *zimierz Bednarz



Fot. 2. Przykład rozrysowanej kwatery witraża na połowie płyty drewnianej zagruntowanej kredą. Rysunek wykonywano wstępnie rysikiem ołowianym lub cynowym, a następnie pokrywano go - wzmacniano rysunkiem pędzlowym ciemną farbą. Na drugiej wolnej połowie płyty łączono przycięte szybki witraża w taką samą kwaturę, jak na rysunku. (Na rysunku wykorzystany został fragment kopii witraża z Chartres z przykatedralnej Galerii Witrażu).

„...Rozgrzej w ogniu kolbę szklarską, która wszędzie ma być cienką, na końcu zaś grubszą. Gdy ją rozgrzejesz do czerwoności, w grubszej części przyłóż ją do szkła, które chcesz przekroić, a zaraz okaże się początek pryśnięcia. Gdyby zaś pryśnięcie szkła nie następowało, dotknij je palcem w ślinie zwilżonym, w tem miejscu, które żelazkiem rozgrzałeś, a gdy to zaraz pryśnie, pociąg żelazko w kierunku zamierzonego kroju, a za niem dalsze pęknięcie szkła następować będzie. Gdy tak wszystkie części poprzykrawane zostaną, weź żelazko zwane kryzlą (*grosarium ferrum*), które powinno być na piędź długie, w obu

końcach zakrzywione, term obrównasz i doprawisz wszystkie części, każda odpowiednio jej miejscu. Poczem weźmiesz barwidła, którem na szkłe malować zamierzasz, a które następnym przyrządzisz sposobem...”.



Fot. 3. Na kolorowej szybce, przyłożonej do rysunku pędzlowego projektu witraża, wyznaczano białą rysą z farby kredowej poszczególne kształty szkiele, zgodnie z ich zewnętrznym obrysem, następnie przystępowano do ich wycinania. (Na rysunku wykorzystano fragment kopii witrażu z Chartres przy katedralnej Galerii Witrażu w Chartres)

„... Weź miedzi cienko wyklepanej i wypalaj ją w małej żelaznej panewce, dopóki się zupełnie w pył nie zamieni; weź także kawałeczki szkła zielonego i szafiru greckiego, utrzyj każde z osobna między dwoma porfirowymi kamieniami, i zmieszaj razem wszystko troje tak, aby była trzecia część pyłu (miedzianego), trzecia szkła zielonego i trzecia szafiru; trzej znowu na tymże kamieniu z winem lub moczem najstarraniej, a przelożywszy to następnie do naczynia żelaznego lub ołowianego pomaluj szkła z wszelką ostrożnością według rysów na tablicy nakreślonych. Gdybyś chciał litery na szkłe wypisać, pokryj te części zupełnie temże samem barwidłem i pisz końcem pędzelka...”

„...Gdybyś chciał zrobić cienie i światła odzieży, możesz to wykonać takim samym sposobem, jak w zwykłym malowaniu barwami, a to, jak następuje. Gdy nakreślisz rysy odzienia barwidłem poprzednio wspomnianem, nałóż go pędzlem tak, aby szkło miało przejrzystość w tej części, którą w malowaniu zwykłeś jasną robić, a rozciągnięcie barwidła niech w części będzie grubiej, w innej części cieniej, i najcieniej tak starannie wykonane, iżby się zdawały trzy barwy nałożone. Tenże porządek masz zachować poniżej powiek, około oczów, nozdrzy i podbródka, jako też około twarzy młodzieńczych, koło stóp nagich i rąk, i innych części nieodzianego ciała, a tak utworzy się rodzaj malowania z rozmaitych barwy odcieni.”

„Gdy wszystko tak przysposobisz, weź cyny czystej i domieszaj piątą część ołowiu, i odlej w rzeźzonej formie żelaznej lub drewnianej dowolną ilość prątków, które ci posłużą do łączenia części w jedno dzieło. Miej także czterdzieści gwoździ na palec długich, w jednym końcu ściętych i obłych, w drugim czworograniastych i zupełnie zakrzywionych tak, iżby w środku utworzył się otwór. Weź potem szkło malowane i wyprażone i ułóż je w właściwym porządku na drugiej części płyty nie mającej żadnego malowidła. Następnie weź głowę jednego wizerunku i otoczywszy ją ołowiem połóż starannie na swoim miejscu i przytwierdź ją trzema gwoździami, używając młotka do tej roboty przeznaczonego; połącz z głową tułów, ręce i wszelkie szaty, a każdą część położoną przytwierdź w obwodzie gwoździami, aby się z miejsca usunąć nie mogła. Wtedy masz mieć żelazko do lutowania (kolbę), które winno być długie i wysmukłe, w wierzchołku zaś zgrubiałe i zaokrąglone, a na samem zakończeniu okrągłości spuścisto ścięte, opiłowane i ocynowane, które połóż na ogniu. Tymczasem weź prątki cynowe, któreś odlał i oblej je woskiem zewsząd, a oskrobawszy ołów na powierzchni w tych wszystkich miejscach, które chcesz spojzić weź rozgrzaną kolbę, przytknij do niej cynę w któremkolwiek miejscu części ołowiane stykają się z sobą, pociągaj po nich kolbą dopóki się nie spoją. Gdy się ułatwisz z figurami, takimże sposobem ułożysz pola którejbydy barwy, a tak cząstkowo złożysz blat okna (płyte). Po ukończeniu i umocowaniu blatu na jednej powierzchni, odwrócisz ją na drugą, a podobnie oskrobawszy ołów i polutowawszy, uzupełnisz całe spojenie...”

Fot. Kazimierz Bednarz



Fot. 4. Poszczególne szkła po przycięciu według projektu i dodatkowo uzupełnione warstwą rysunku konturowego, koloru, patyny układano na wolnej połowie drewnianej płyty i spinano - łączono prętami ołowianymi, posługując się przy tym specjalnymi gwoździemi z pętlą na palec, umożliwiającą ich przekładanie. (Na rysunku wykorzystany został fragment witraża z przykatedralnej Gallerii Witrażu w Chartres)

Witraż współczesny

Od czasów mnicha Teofila upłynęło dziewięć stuleci i wydawałoby się, że dziś sposób pracy w technice witrażu w niczym nie powinien przypominać sposobu pracy w epoce średniowiecza a jednak tak nie jest. Nastąpiły pewne udoskonalenia, lecz witraż dalej jest tym samym obrazem ze szkła zszytym ołowianymi fugami (listewkami). Zmiany dotyczą metod produkcji szkła, metod produkcji ołowianych prętów, nowych, łatwiejszych sposobów docinania barwienia i wypalania płytek szklanych, i innych jeszcze udoskonaleń, lecz nic nie stało się takiego, co zrewolucjonizowałoby tę technikę i ukazało nowe lep-

sze możliwości jej wykorzystania. Na uwagę zasługuje jednak wynaleziona z końcem XIX w. przez amerykańskiego artystę Louisa Comforta Tiffany'ego technika pochodna od techniki klasycznego witrażu a stosowana głównie w przedmiotach użytkowych i małych witrażach, polegająca na owinięciu cienką folią miedzianą każdego szkieleka z osobna i zlutowywaniu ich cyną w jedną całość. Jednak do czasów obecnych najpopularniejszym sposobem budowania witrażu pozostała metoda polegająca na łączeniu szkielek przętami ołowianymi w kwatery (o powierzchni w około 1 m²) i spinaniu poszczególnych kwater żelaznymi łącznikami - szynami - w całościową formę okna. Po złożeniu witraża uszczelnia się miejsca styku szkielek z ołowianymi fugami w obrębie każdej kwatery kitem szklarskim.

Fot. Kazimierz Bednarz



Fot. 5. Przykład projektu witrażowego. Rysunek pędzlowy ciemną farbą kopiujący jedną z kwater witraża średniowiecznego z Chartres (przykład pochodzi z przykatedralnej Galerii Witrażu w Chartres).

O efektach plastycznych witraża decyduje jednak projekt, rysunek ołowiem, szkło i warstwa malatury. Ważny jest również sposób wykonania, w którym zawsze powinniśmy dążyć do perfekcji.

Projekt powinien być realizowany w skali 1:1 (lub w skali pomniejszonej) i zawierać wszystkie elementy barwnej kompozycji witrażu oraz rysunek ołowiu. Projekty można wykonać na różnych podłożach. Może to być szary papier zagruntowany białą emulsją akrylową, pod farby temperowe czy akrylowe; może to być biały lub barwiony papier dla kredki pastelowej, jak również papier zaimpregnowany szlakiem lub żelatyna pod farby olejne. Z projektu w skali 1:1 kopiuje się rysunek ogólny na przezroczystą kalkę z której za pomocą kalki maszynowej (niebieskiej) przenosi się go na papier szablonowy. Następnie specjalnym nożem do szablonów wycina się poszczególne kształty szybki i numeruje zgodnie z wcześniej wykonaną numeracją na kalce. Po wycięciu szablonów układa się je na kalce z rysunkiem i przystępuje do dobierania szkieł. Najlepiej, jeśli sam autor projektu wybiera z próbek numerowanego szkła poszczególne kolory, aby później technicy mogli pewnie wycinać diamentem poszczególne elementy witraża według szablonów. Wycięte szkiełka wraz z szablonami układa się na kalce zgodnie z rysunkiem projektu. Następnie szkła poszczególnych kwater przymocowuje się plasteliną do ustawionej pod światło przezroczystej, grubej szyby, aby dokonać oceny efektów kolorystycznych (np. intensywności barw i aby ewentualnie niektóre szybki wymienić). Kiedy jesteśmy już zadowoleni z doboru szkła poddajemy go obróbce malarskiej: nanosimy na powierzchnię szkieł farbą konturową rysunek graficzny - konturowy, kładziemy powłokę patyny, ewentualnie wydobywamy światłocień. Każdorazowo po nałożeniu farby szklawej musimy ją wypalić w piecu, aby wtopiła się w powierzchnie danej szybki. Po wypaleniu szkieł przystępujemy do „oprawiania ich w ołów” - łączenia prętami ołowianymi i lutowanymi cyną. Kiedy dane pole witraża - kwatera jest już zmontowane należy uszczelnić kitem szklarskim wszystkie spoiny ołowiane na stykach ze szkłem. Nadmiar kitu i jego pozostałości usuwamy, czyścimy trocinami. Po złożeniu wszystkich pól witraża łączymy je razem za pomocą żelaznych listew - szyn, do których pola te przymocowujemy. Między szynami montuje się żelazne pręty tzw. wiatrówki wzmacniające cały witraż w przestrzeni okna.

Bibliografia

- Jan Paweł II, *Tryptyk Rzymski*, Kraków 2003.
- Podgórzec Z., *Zło w sztuce i w życiu*, w: *Mój Chrystus. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Białystok 1993.
- Teofila kapłana i zakonnika „O sztukach rozmaitych ksiąg troje”*, Kraków 1880.
- Ślesiański W., *Techniki malarskie, spoiwa mineralne*, Warszawa 1983.
- Hrebenuk A., *Witraże - mozaiki. Sztuka barwnych szkieł i kamyków*, Kraków 1938.
- Wrigley L., *Marc Gerstein*, „Witraże” 2004.
- Karaszkiwicz P., *Zabytkowe przeszklenia witrażowe*, w: „Renowacje” 1998.
- von Toman Rolf H., A. Bednorz (fot.), *Die Kunst der Gotik*, Kónemann 1998.
- Huizinga J., *Jesień średniowiecza*, Warszawa 1961.

Summary

My first feeling of France is a contact with a marvelous spectacle of impressions evoked by medieval churches filled with a rainbow of colours and light of wonderful stained glass windows, being as if a lasting symbol of the Biblical “covenant of God and man”.

The first sanctuary which moved me very deeply was the Cathedral in Chartres, making an impression of a rock, in which lacy shapes of architectural massive were delicately carved. This impression is deepened by green tufts of moss, growing in many places on the stone. One may feel that this construction was not erected by a human hand, but is a magical element of nature created by God...

Artists creating this masterpiece most probably aimed at approaching the bounds of the ideal of beauty, and thus decreasing a distance between sacrum and profanum. And thus it happened - we REALLY bear witness to the fulfillment of these intentions, since what is immanent and human speaks of Transcendence. Meanwhile, one can see here the realization of three conditions of beauty according to Saint Thomas of Aquine, who claimed that “the first one is fullness, which is perfection of a thing, because whatever lacks anything is already ugly in itself, the se-

cond one is appropriate proportion, harmony, and the third is radiance - therefore whatever is of glittering colour is called beautiful..."

The interior of the Cathedral is the immense, quite impenetrable space, like the abyss where the brilliance of colourful glass explodes, composed with unparalleled harmony and order. This is a sphere where light reigns, different than the light of a day, it can be called the light of mystical joy.

When we are inside we are impressed by the immense power, dynamism and absolute perfection, we feel special closeness to the Highest. By adding a flowing wave of Gregorian chants, interwoven in a cascade of architectonic rhythms, colour and light we are enraptured by some mysterious power, showing us the magnitude of God and "the magnitude of man".

Another place that is embedded deeply in my memory is a church in Beaugency. Raw interior of this church charms me with its beautiful architecture creating atmosphere of intimacy and peace. While visiting there I could not resist the desire to immortalize this impression on paper. When I sat on a bench and made a simple drawing - longing to keep somehow in my memory this feeling of colour and my mood - I came upon two comparisons: aisle is like bread, presbytery like water. I experienced that it was a place where man could draw strength.

And last but not least the most marvellous Saint-Chapelle, where once I visited during sunset and the following morning spent four hours in. If there is a place on this earth where time ceases to exist this is just the upper chapel of Saint Chapelle. This happens due to the magic of light which carries us into a different reality, in the dimension of contemplation of beauty, contemplation of God. Also here three conditions of perfect art according to Saint Thomas are fulfilled.

If Chartres is power and dynamism, then Saint-Chapelle is full of dignity, grace, elegance, subtlety and even feminine gentleness. Slim ribs spanning across the vault flow down with little columns like hair

between immense stained glass windows. Climbing up to the vault itself and placed very close to one another huge strips of light-saturated images (depicting more than 1000 scenes from the Bible) create as if one great stained glass window, surrounding the whole interior of the chapel and creating for more than 700 years a wonderfully colourful illumination, glimmering with red, blue, green, gold, purple and all possible combinations of these colours. While being there we feel as if we were in the kingdom of radiance and colour of light, inside a sweet jewel in the vestibule to heaven.

Stained glass in each window is maintained in a separate atmosphere, tone and structure. Some are of hard character, others are sweet, in some the chill prevails, in others warmth. Beauty and somehow strange sweetness of this place seduces us and sinks us in silence, which is a sign of adoration of divine glory; it creates the mood so close to one's heart that we wish to remain here as long as possible, we do not want to leave this place, we do not want to leave France.

Wacław Bieniasz-Nicholson

Najpiękniejszy dom świata - inspiracje

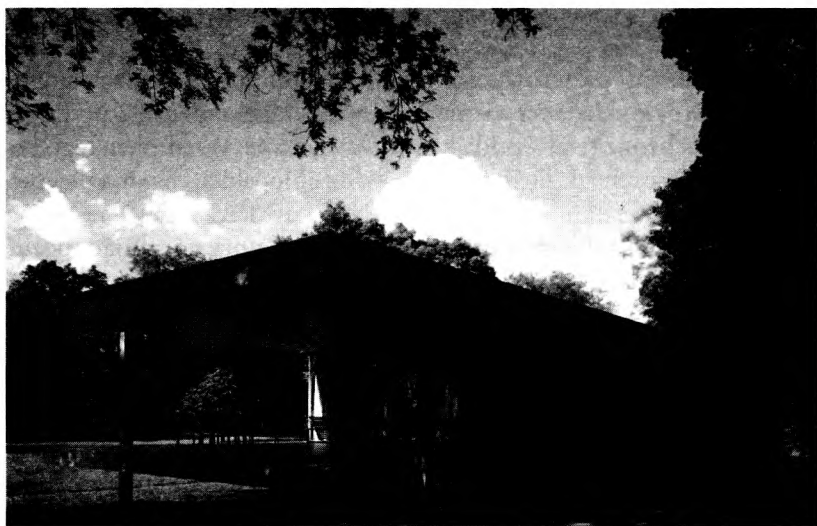
Wprowadzenie

„Cały szklany parterowy dom, ze ścianami ściśle dopasowanymi z belek, które się składa na wieniec, a spaja w ciągu godziny, Z podłogą, sufitem i dachem z tafel - oddaje nabywcy gotowe. W domach tego typu, wiejskich, czyli jak się dawniej mówiło, chłopskich, nie ma pieców. Gorąca woda w zimie idzie dokoła ścian, wewnątrz belek, obiegając każdy pokój. Pod sufitem pracują szklane wentylatory normujące požądane ciepło i wprowadzające do wnętrza zawsze świeże powietrze. Tymi samymi wewnętrznymi rurami idzie w lecie woda zimna obiegająca każdy pokój. Woda ochładza ściany, wskutek czego jest w takim domu podczas największego upału jak w piwnicy, tylko bez jej zgnilizny i odoru. Tąż wodą zmywa się stale szklane podłogi, ściany i sufity, szerząc chłód i czystość. Nawet nie wymaga ci to żadnej pracy specjalnej, gdyż rury od prowadzące zużyta wodę i wszelką nieczystość uchodzą do szklanych kloak, wkopanych opodal w ziemię. Te domy komponują artyści. Wielcy artyści. Dzisiaj są ich tam już setki. I powiem ci, nie są to nudziarze, snoby, żebraki, produkujące bzdury i głupstwa, śmieszne cudactwa i małpiarstwa dla zdruzonych sobą i nimi bogaczów, lecz ludzie mądrzy, pożyteczni, twórcy świadomi i natchnieni.

Domy są kolorowe, zależnie od natury okolicy, od natchnienia artysty, ale i od upodobania mieszkańców. Są na tle okolic leśnych domy śnieżnie białe”.

Wizja szklanych domów z *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego to próba odejścia od istniejącej rzeczywistości wieku XIX, suterenu, piwnicy, mokrych, wilgotnych, z ich zgnilizną i odorem, będących zarzewiem wszelkiego rodzaju chorób, nie tylko cielesnych, ale i duchowych. Dla Żeromskiego szkło to czystość, przejrzystość i niezniszczalność, materiał, który nie ulega erozji w czasie. Być może o takiej Polsce, czystej, przejrzystej i niezniszczalnej marzył Stefan Żeromski, będąc świadkiem i uczestnikiem budzącej się młodej polskiej państwowości.

Ciekawe jest, że współcześni mu architekci wysunęli te same postulaty, próbując odejść od schematów życia wieku XIX: wewnątrz przepelnionych bezużytecznymi meblami, kotar, aksamitnych, ciężkich obić, siedlisk kurzu i chorób. Europa, zdziesiątkowana przez gruźlicę i inne choroby zakaźne, potrzebowała oczyszczenia we wszystkich możliwych dziedzinach działalności człowieka.



Czy Mies van der Rohe czytał fragmenty *Przedwiośnia*, projektując szklany dom pod Chicago w latach pięćdziesiątych XX wieku?

Jego pierwsze domy, np. Dom Wenera z przełomu 1912 i 1913 roku (Mies miał wtedy 26 lat), wskazują na niesamowitą biegłość architekta w precyzyjnym kształtowaniu przestrzeni, a w szczególności detali. Na terenach zachodniej Polski domy tego typu willami nazywamy

poniemieckimi, chociaż takie same mogłyby stać pod Krakowem, w Pradze, w Brnie czy w Nantes, bo jest to swoisty styl międzynarodowy, jedynie regionalnie minimalnie korygowany jak koronki na strojach ludowych, po których rozpoznajemy poszczególne regiony.

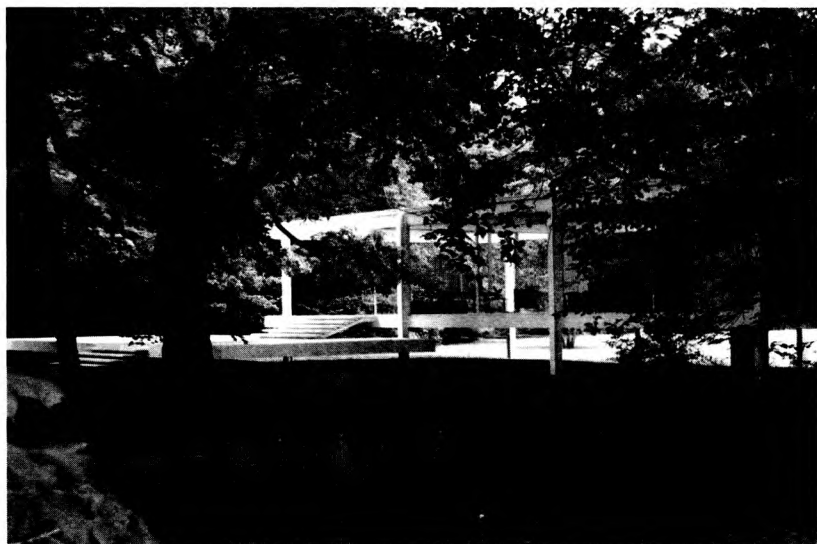


Po wielkich zmianach społecznych, spowodowanych zakończeniem I wojny światowej, rewolucją październikową i rewolucją techniczną, przyszedł czas na przekucie tych zmian w codzienność.

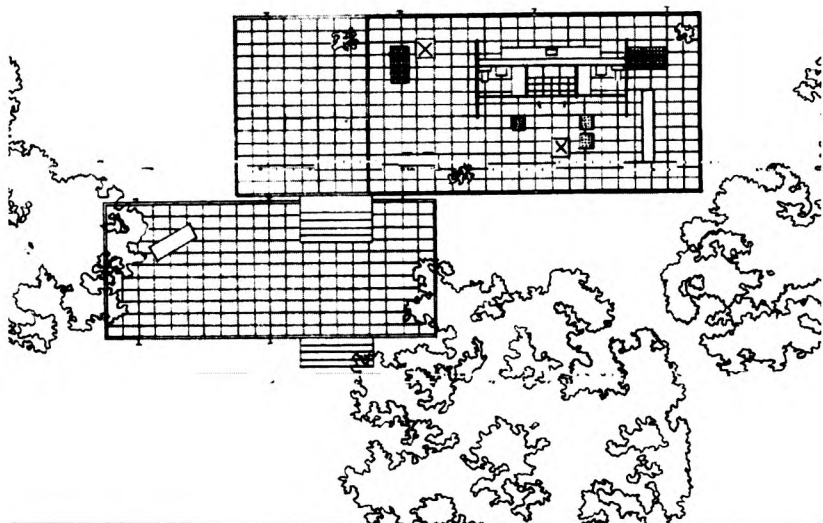
Wielu twórców rozpoczęło poszukiwania nowych form wyrazu we wszystkich dziedzinach sztuki. W architekturze najwybitniejszym przykładem myślenia o przestrzeni w nowy sposób to pawilon na światową wystawę w Barcelonie, zaprojektowany przez Mięsa van der Rohe. Według mnie praprzyczyną nowego kształtowania przestrzeni byli Japończycy. Pod koniec XIX wieku na wystawie w Chicago został zaprezentowany ich Pawilon Herbaciany - lekkie ściany, inny sposób definiowania przestrzeni. Frank Lloyd Wright, który odwiedził tę wystawę, znalazł rozwiązanie dla swoich pawilonowych domów na prerii. Pokazał on swoją architekturę w Europie i zainspirował lekkością przestrzennych rozwiązań Mięsa van der Rohe. W barcelońskim pawilonie Mies van der Rohe w syntetyczny sposób zdefiniował nowy typ architektury, któremu pozostał wierny do końca życia. Jego charakterystyczne cechy to:

- materiały użyte w sposób naturalny bez ozdób i ornamentów,
- zlikwidowanie ścian nośnych i koncentracja konstrukcji na słupach,
- wolny plan,
- płaski dach.

Pawilon w Barcelonie był przykładem wyrażenia monumentalności w nowy sposób. Rząd niemiecki, który zlecił Miesowi van der Rohe zaprojektowanie nowego pawilonu, chciał, aby pojawiły się w nim barwy niemieckiej flagi narodowej. Architekt wybrał z tego zadania w następujący sposób: czarny był dywan, na którym stały piękne chromoniklowe barcelońskie krzesła, czerwona była zasłona szklanych ścian pawilonu, a żółty był kamień o przepięknej, bogatej, barwnej strukturze. Odpowiednie wycinanie płyt kamiennych i ich składanie samo w sobie tworzy swoisty ornament. Mistrzowskie użycie kamienia, które odnajdujemy we wszystkich projektach Mięsa van der Rohe, związane jest z jego dzieciństwem, gdyż jego ojciec prowadził zakład kamieniarski, a Mies jako młody chłopiec zapoznał się z obróbką kamienia i jego montażem. Ten pawilon wyniósł Mięsa w latach dwudziestych XX wieku na architektoniczny Olimp. Na całe szczęście nie stał się architektem Adolfa Hitlera, nie była to stylistyka, której potrzebował narodowy socjalizm, i Mies musiał uciekać do Stanów Zjednoczonych.



Największe dzieła architektki tworzą w drugiej połowie swojego życia. Odnoszę wrażenie, że przeniesienie filozofii i myśli rzeczy tak ulotnych i zawarcie ich w rzeczywistej przestrzeni, ze wszystkimi jej konsekwencjami konstrukcyjnymi, materiałowymi i problemami natury inżynierskiej (woda, ciepło, elektryczność, gaz, kanalizacja itp.), wymaga czasu, jak mówił Mies van der Rohe, architektura jest dla niego językiem, formą wypowiedzi, musimy więc najpierw poznać gramatykę, żeby umieć się wysławiać; wielu zostanie pisarzami, ale tylko niektórzy poetami.



Szklany dom weekendowy, zbudowany dla samotnej pani Farnsworth, jest poematem, najlepszym dziełem Miesa van der Rohe w języku architektonicznym, którym się posługiwał. Powstał przez 5 lat, w tym 2 lata projektowania w latach 1945-1950. Kosztował 70 tysięcy dolarów, honorarium architektoniczne zamknęło się sumą 25 tysięcy dolarów. Natenczas była to duża suma pieniędzy. Dom ten został sprzedany na aukcji w 2004 roku za cenę 7 milionów dolarów i stał się muzeum. Mies van der Rohe mawiał, że jego architektura to baraki, tyle że perfekcyjnie wykonane, bo „Bóg tkwi w detalu i szczegółach”. Mówił też: „Chcę być dobry, a nie interesujący”. A jego najbardziej znane z powiedzeń to : „Less is more” (Mniej jest więcej).

A sam dom?

Stoi nad rzeką, która wylewa, dlatego uniesiony na stalowych słupach, 1,5 metra nad poziomem terenu, właściwie płynie w powietrzu, nie prowadzi do niego żadna ścieżka. Pan Blaser, autor książki o Mieście, wyjaśnił mi, że ideą architekta było to, aby po przyjeździe z miasta, po wyjściu z samochodu bezpośrednio odczuć naturę nawet przez wędrówkę po trawie do domu, którego szklane ściany pozwalają bez ograniczeń oglądać piękno przyrody niepoprawionej ręką człowieka.

Najpierw wchodzimy na pośredni taras: prosta prostokątna platforma (trawertyn w stalowych ramach) jakby magnetycznie zawieszona na dwuteowych słupach, na następnej tak samo zamocowanej platformie znajdują się rozwiązania umożliwiające wszystkie funkcje domu, trzecia platforma, identyczna co do rozmiarów z drugą i tak samo zamocowana, tworzy dach.

Między drugą a trzecią szkło w ramach jak *passe-partout*, z żelazną konsekwencją przestrzegana zasada fugi wprowadzona przez Mięsa i spędzająca sen z powiek niejednemu „poecie” architektury. Wchodzimy do szklanej prywatności: na środku pawilonu stoi przepięknie zaprojektowany „mebel” z drewna, zawierający w sobie dwie łazienki, pokój gospodarczy z całą, rewolucyjną jak na owe czasy technologią (np. ogrzewanie podłogowe). Od strony północnej „mebel” ten jest zapleczem dla kuchni. W szklanym pawilonie wszystkie przestrzenie, w których spędzamy czas w ciągu dnia, nie są oddzielone ścianami, przenikają się, a wędrujące słońce uporządkowało funkcję w myśl wskazań Witruwiusza: budzimy się we wschodniej części pawilonu o wschodzie słońca, dzień spędzamy w południowej części w cieniu potężnego kłonu (kolejny genialny zabieg Mięsa), wieczór zastaje nas na tarasie od strony zachodniej, kuchnia znajduje się od strony północnej.

Wszystko razem Meisterstück! Gdyby nie komary.

Krzysztof Bień

Czy Krakowowi grozi skreślenie z listy Światowego Dziedzictwa Kulturalnego i Przyrodniczego UNESCO?

Wstąpienie Polski do Unii Europejskiej niesie z sobą implikacje ściśle związane z rozwojem gospodarczym Krakowa, a tym samym z jego rozwojem przestrzennym. Uwolniony ruch turystyczny pomiędzy państwami Unii (zniesienie barier wizowych i celnych dla obywateli państw członkowskich Unii) oraz uwolnione niebo nad obszarem państw Unii powodują lawinowy wzrost ruchu turystycznego do Polski. Kraków jest jednym z ważniejszych, jeżeli nie najważniejszym celem tego ruchu. Świadczą o tym choćby starania posiadaczy tzw. tanich linii lotniczych o możliwość lokalizacji w Krakowie hubów, czyli węzłów przesiadkowych. Sam Kraków jako port docelowy błyskawicznie pobija rekordy wzrostu ruchu turystycznego. Nie powinniśmy się temu dziwić - Kraków ma wszystkie cechy miasta turystycznego, które posiadają podobne do niego miasta w Europie, takie jak Wenecja, Florencja, Awinion czy Praga. Kraków jest miastem mogącym poszczycić się zabytkowym centrum z zachowanymi w pełni autentycznymi zabytkami architektury, malowniczo położonym w dolinie Wisły, z licznymi atrakcjami w okolicach, takimi jak kopalnie soli w Wieliczce i Bochni, mini-Alpy, czyli Tatry i region Podhala, oraz praktycznie całe Pogórze. Kraków już teraz ma bogatą bazę turystyczną w postaci licznych hoteli i pensjonatów oraz setek restauracji, pubów, kawiarni-

ni, dyskotek, a także teatrów, muzeów, galerii, wystaw, sklepów z pamiątkami i tym podobnych atrakcji w centrum miasta. Wszystko to mieści się w przestrzeni urbanistyczno-architektonicznej o niepowtarzalnym klimacie. To ten klimat sprawia, że zarówno parogodzinny, jak też wielodniowy pobyt w Krakowie daje turystom pełnię satysfakcji i odciska piętno tak silne, że zmusza wręcz do powrotu i do namówienia innych na odwiedzinę. Rośnie także gwałtownie liczba ludzi tak Krakowem zauroczonych, że postanawiają w tym mieście inwestować w mieszkania, kamienice, hotele itp. Zarówno gwałtowny wzrost ruchu turystycznego, jak też zwiększone zainteresowanie inwestycjami w Krakowie implikuje szybki wzrost gospodarczy miasta i pociąga za sobą szybszy rozwój przestrzenny.

Niestety, Kraków do inwazji inwestorów jest całkowicie nieprzygotowany. Paraliż w tej materii jest tak wielki, że grozi katastrofą. Jeżeli społeczeństwo Krakowa nie zorientuje się zawczasu w tej groźbie, nie zrozumie, jak wiele od niego samego zależy, czy rozwój miasta będzie sukcesem czy sromotną porażką, to wszyscy poniesiemy klęskę. Bo Kraków dzięki swemu bogactwu może się stać dla jego mieszkańców zarówno Eldorado, jak też Klondike. Różnica polega na tym, że mityczne bogactwa Eldorado są niewyczerpalne, natomiast o upadłym Klondike dziś już mało kto słyszał. Bogactwem Krakowa, jak wspomniano, jest jego stare, historyczne centrum, w którego skład wchodzi zarówno Kraków Wielkiej Lokacji z Okołem, Stradomiem i całym Wzgórzem Wawelskim, ale także Kazimierz i Podgórze. To historyczne centrum, którego obszar wraz ze wszystkimi zabytkami jest wpisany na listę Światowego Dziedzictwa Kulturalnego i Przyrodniczego UNESCO, tym się różni od podobnych miejsc w Europie, że, chociaż jest autentyczne i prawnie podlega ochronie, to w praktyce może być niemal całkowicie przekształcane. Ani na obszarze Wenecji, ani w okolicy starych średniowiecznych centrów Awinionu, Bolonii, Padwy czy Florencji niewyobrażalne są takie inwestycje, które w Krakowie (wbrew obowiązującemu prawu, ale za zgodą, a nawet zachętą władz miasta) mogą powstawać. Inwestycje te, jeżeli się ich nie powstrzyma, spowodują w czasie porównywalnym do obecnego wzrostu szybki upadek mitu Krakowa jako Eldorado - pozostaną jedynie ruiny Klondike. Początkiem upadku może stać się skreślenie Krakowa z listy Światowego Dziedzictwa Kulturalnego UNESCO. Ta groźba jest niestety realna. Li-

sta UNESCO nie jest bowiem zamknięta - może być zarówno wzbogacana, jak i uszczuplana. Przykłady już są. Poczdamiowi z Pałacem i Ogrodami Sans Souci groziło skreślenie z listy z powodu zaplanowanej w pobliżu Pałacu nowej inwestycji, zniekształcającej niepowtarzalny charakter tego miejsca. O Poczdamie dyskutowano podczas Kongresu UNESCO w ubiegłym roku w Pekinie. Miasto zapobiegło groźbie skreślenia z listy, bo w porę zablokowało planowaną inwestycję.

Podobna groźba zawisła nad Kolonią. W dzielnicy Deutz zaprojektowano wysoki na 103 m budynek, i chociaż umiejscowienie planowanej inwestycji jest odległe od Katedry Kolońskiej, bowiem jej lokalizacja znajduje się po przeciwnej stronie Renu, a wieże Katedry mają wysokość 157 m, to stwierdzono, że realizacja projektu zniekształciłaby sylwetę miasta i pozbawiła Katedrę roli dominanty. 14 maja 2005 roku telewizja niemiecka poinformowała, w ogólnokrajowym programie informacyjnym, że władze Koloni zablokowały możliwość realizacji tej inwestycji i, podobnie jak Poczdam, odsunęły groźbę skreślenia Kolonii z listy UNESCO. Stało się tak po burzliwej społecznej dyskusji, która głośnym echem odbiła się w mediach. Niemieckie media szczególnie angażują się w tego typu sprawy.

Pod koniec 2004 roku tygodnik „Der Spiegel” (nr 49) opublikował dyskusję byłego burmistrza Monachium Georga Kronawittera z architektem Christophem Ingehovenem, autorem projektu wieżowca o wysokości 200 metrów, który miał zostać wybudowany w odległości kilku kilometrów od centrum Starego Miasta i wież kościoła Frauenkirche. Społeczeństwo monachijskie wypowiedziało się w głosowaniu i zdecydowało, że wysokość żadnej nowo projektowanej budowli w Monachium nie może przekraczać wysokości wież Frauenkirche.

Społeczeństwo Krakowa jest, niestety *post factum*, zaskakiwane decyzjami władz naszego miasta. Okazuje się, że dłuższy okres praktykowania demokracji w powojennych Niemczech (Zachodnich) niż w III Rzeczpospolitej, to tym samym dłuższa szkoła tej demokracji, implikująca dojrzałą społeczną praktykę lokalnych samorządów. Wydawać by się mogło, że tej części Krakowa, która została wpisana na listę UNESCO, a w szczególności obiektom wpisanym do polskiego rejestru zabytków, teraz, w dobie pokoju, nic nie grozi, że będą trwałe po wsze czasy, pieczołowicie konserwowane. Nic bardziej mylnego. Obserwowane od kilku lat, a nasilające się z miesiąca na miesiąc trendy

w działalności inwestycyjnej na obszarze Krakowa zagrażają fizycznemu istnieniu wielu budynków w ich oryginalnej, zabytkowej formie. Ba, zagrażają ich istnieniu w ogóle. Trendy te mogą także zagrozić nawet układowi urbanistycznemu.

Analizując rodzaje zagrożeń nowymi inwestycjami dla Starego Krakowa, posegregowano je, nie uwzględniając hierarchii ważności, na sześć grup:

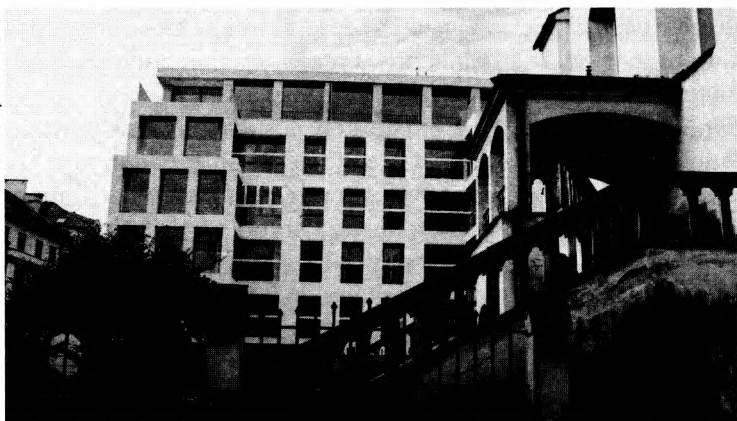
1) zagrożenia związane z rozbudową i nadbudową istniejących starych budynków, zmieniające ich proporcje, kompozycje elewacji itp.;

Fot. Krzysztof Bien



Fot. 1. Kazimierz, nadbudowa kamienicy przy ul. Szerokiej

Fot. Krzysztof Bien



Fot. 2. Nowy budynek mieszkalny przy ulicy Kupa obok synagogi Izaaka

2) zagrożenia związane z budową nowych obiektów na wolnych działkach w otoczeniu starej, zabytkowej tkanki architektonicznej; budynków o modernistycznym wyglądzie, bryle i gabarytach dominujących nad sąsiednimi budynkami;

Fot. Krzysztof Bien



Fot. 3. Ściana frontowa kamienicy pozostała po wyburzeniu całej reszty przy ulicy Karmelickiej 66

3) zagrożenia związane z przebudową istniejących budynków polegające na częściowej lub całkowitej destrukcji starej tkanki architektonicznej z pozostawieniem jedynie zabytkowej ściany frontowej, niczym maski zasłaniającej zbrodnię;

Fot. Krzysztof Bien



Fot. 4. Rynek Główny 13. Infrastruktura supermarketu wymaga wyburzeń starych murów

4) zagrożenia związane z wyburzaniem istniejących budynków pod pretekstem ich złego stanu technicznego i budową w to miejsce nowych, niezależnie od tego, czy jest to odtworzenie, czy zupełnie nowa forma;



Fot. 5. Hotel Sheraton przy ul. Powiśle



Fot. 6. Nowy budynek przy ul. Zamkowej 7, zasłaniający widok na Wawel

5) zagrożenia związane z zabudowywaniem placów i ulic staromiejskich i zniekształcaniem historycznego układu komunikacyjnego;

6) zagrożenia związane z budową wysokich obiektów w niewystarczającej odległości od obszaru zabytkowego, zmieniającą kompozycję dotychczasowych dominant Starego Krakowa, niszczącą klimat uliczek i placów starego miasta przez tworzenie dysharmonijnych zamknięć widokowych i przytłaczającego modernistycznego tła.

Tempo wzrostu liczby i skali zagrożeń zakwalifikowanych do poszczególnych grup jest niejednorodne. Zagrożenia związane z rozbudową i nadbudową istniejących starych budynków zmieniającymi ich gabaryty, proporcje, kompozycję elewacji itp. narastają lawinowo, tworząc znaczącą liczbę takich zjawisk. Na przeciwnym końcu skali znajdują się zagrożenia związane z zabudowywaniem placów i ulic staromiejskich i zniekształcaniem historycznego układu komunikacyjnego. Jednakże sytuacja obecna, polegająca na niezrealizowaniu do tej pory żadnej tego typu inwestycji, nie oznacza braku zagrożenia. Pomysły, aby na Rynku Głównym czy Placu Nowym inwestować w obiekty kubaturowe, pojawiły się już dawno i nie możemy być pewni, że nie zostaną nagle zrealizowane.

Trudno jest waloryzować zagrożenia związane z poszczególnymi grupami. Każdy przypadek trzeba rozpatrywać indywidualnie. Negatywne oddziaływanie błędnych inwestycji zależy od lokalizacji, wielkości i skali agresywności. Czy można porównać budowę modernistycznego hotelu „Sheraton” tuż koło Wawelu na miejscu celowo wyburzonych osiemnastowiecznych Koszar Gwardii Narodowej (zwanych także Browarem Królewskim) do postawienia pomnika ks. Piotra Skargi na placu św. Marii Magdaleny? Czy można porównać budowę modernistycznego „klocka” przy ul. Kupa, tuż koło barokowej synagogi Izaaka, do nadbudowy hotelu Monopol przy ul. Św. Gertrudy? Porównać różne inwestycje oczywiście można, a nawet należy, lecz nie należy wyciągać pochopnych wniosków, że te mniej agresywne, zlokalizowane na uboczu, mniej kontrowersyjne, będą miały mniejszy wpływ na subiektywne postrzeganie Starego Krakowa przez jego mieszkańców i odwiedzających gości. Nie jest bowiem możliwa do wyznaczenia granica, jaką można osiągnąć, pozwalając w bezkarny sposób niweczyć niepowtarzalny klimat zabytkowego miasta. Granica, po przekroczeniu której nie będzie już odwrotu, może zostać osiągnięta

w każdym momencie. Może się okazać, że jedna jedyna inwestycja o negatywnym oddziaływaniu spowoduje przekroczenie masy krytycznej. Zdecydować może o tym zaledwie jedna zła decyzja o pozwoleniu na budowę, porównywalna z decyzją pozwalającą wybudować kolejny hotel o modernistycznej bryle u samego podnóża Wawelu, na rogu Powiśla i placu na Groblach. W gabinetach krakowskich urzędników ważą się obecnie (maj 2005) losy terenu klubu sportowego „Nadwiślan” przy Bulwarze Czerwieńskim i ulicy Koletek, na którym zamierza się wybudować jeszcze jeden nowy hotel o, jak się domyślam, hipernowoczesnej, modernistycznej bryle. Podobnie, ważą się losy Bulwaru Inflanckiego, w rejonie którego, na końcu ulicy Skawińskiej, zaproponowano supermodernistyczne osiedle, złożone z budynków przykrytych „wagonowymi” dachami.

Obserwując dyskusję na temat ingerencji bogatych inwestorów w sacrum, jakim są relikty starej, zachowanej zaledwie w niewielkim stopniu zabudowy średniowiecznej Rynku Głównego, a dokładniej próby przekształcenia fundamentów Kramów Bogatych w podziemny supermarket i Disneyland za pieniądze prywatnych inwestorów i przy wsparciu władz miasta, jestem jak najgorszej myśli. Wyobrażam sobie, że nad relikdami Kramów Bogatych powstanie następnie „tymczasowa” nadbudowa, na kształt i podobieństwo nadbudowy przy ulicy Szczepańskiej, służąca na przykład jako niezwykle atrakcyjny hotel.

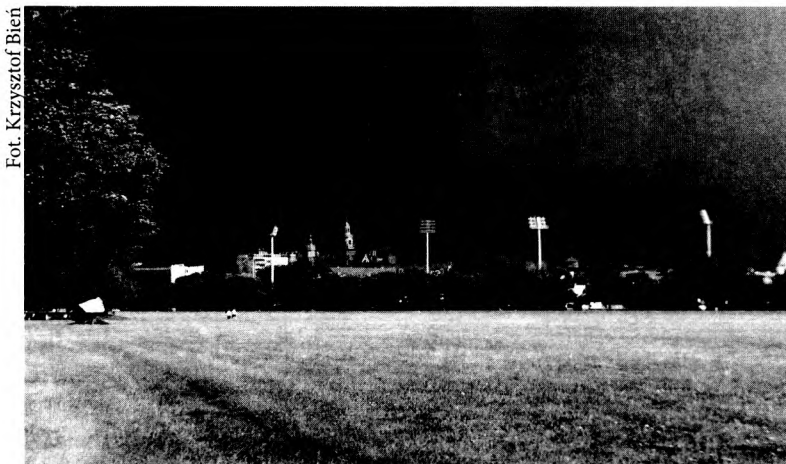
Fot. Krzysztof Bien



Fot. 7. Nadbudowa przy ul. Szczepańskiej 5

Kolejnym miejscem inwestycji będzie zapewne Wzgórze Wawelskie, oferujące szerokie możliwości wykorzystania wszystkich odkrytych tam reliktyw wraz z ich nadbudową, a także adaptacją zabudowań kubaturowych Wawelu do celów hotelowych z Zamkiem Renesansowym na czele. Czy jest to możliwe, że Staremu Krakowowi grozi zagłada z rąk pazernych, przez nikogo nie powstrzymywanych, bogatych inwestorów i deweloperów? Czy my, mieszkańcy miasta, nie potrafimy obronić naszego dziedzictwa, jednocząc się przeciwko tym wszystkim, którzy niszczą nasze Eldorado, zamieniając je w Klondike? Korzystających z dobrodziejstw gwałtownego rozwoju ruchu turystycznego w Krakowie i szybkiego wzrostu zainteresowania inwestowaniem w naszym mieście inwestorów i deweloperów, którzy za nic mają szacunek dla zabytków, którzy traktują Stary Kraków jak kurę znoszącą złote jaja, nie dając nic pozytywnego w zamian, postrzegam jako pasożyty na żywym organizmie gospodarczym, które, wysysając z tego organizmu wszystko, co się da, doprowadzą ten organizm do obumarcia. Do grupy pasożytów skłonny jestem zaliczyć także tych przedstawicieli władz gminy i gminnych urzędników, którzy w tym pasożytowaniu pomagają, a także tych, którzy przez zaniechanie, nie przeszkadzają. Dający się zaobserwować w ostatnich miesiącach nagły wzrost liczby negatywnie oddziałujących na klimat Krakowa nowych inwestycji, nastroja pesymistycznie. Zdegradowanie przepięknego widoku Wawelu z Błoń przez budowę słupów oświetlających boisko piłkarskie „Cracovii” odbyło się z udziałem urzędników miejskich, i to tych z najwyższego szczebla. Ale nie koniec na tym - właściciel klubu piłkarskiego „Cracovia” zapowiada budowę przy boisku nowych trybun z zadaszeniami - projekt już jest. Wysokość projektowanych (sięgających wysokości prawie 22 metrów nad poziom płyty boiska) zadaszeń gwarantuje całkowite zasłonięcie widoku Wawelu z Błoń. Projektowane tak wysokie wpiętrzenie zadaszenia trybun nie jest uzasadnione ani funkcjonalnie, ani formalnie. Wytłumaczyć je można chyba tylko chęcią rywalizacji z konkurencją, budującą nowe trybuny przy boisku piłkarskim „Wisły” po przeciwnej stronie Błoń. Władze Krakowa, w tym także radni-kibice, nie tylko nie oponują przeciwko takiej inwestycji, ale wręcz zachęcają, nominując boisko „Cracovii” do rangi niemal świętego miejsca, aby nikt nie śmiał podważyć decyzji władzy. A przecież już sama lokalizacja boiska piłkarskiego w tym miejscu Krakowa jest całkowicie chybiona.

Dlaczego władze Krakowa porzuciły logicznie i ekonomicznie uzasadnioną ideę budowy jednego, wspólnego dla wszystkich klubów piłkarskich w mieście stadionu, zlokalizowanego z dala od zabytkowego centrum? Dlaczego lekką ręką rozdają pieniądze podatników na trybuny i oświetlenie aż dwóch boisk piłkarskich naraz, należących do konkurujących ze sobą klubów, a równocześnie decydują o zaniechaniu organizacji konkursu architektonicznego na tak ważny pod względem urbanistyczno-architektonicznym fragment Krakowa, jakim jest położony naprzeciwko Wawelu rejon ronda Grunwaldzkiego, tłumacząc to między innymi brakiem pieniędzy?



Fot. Krzysztof Bień

Fot. 8. Błonia, zdegradowany najpiękniejszy pejzaż Krakowa

Jeżeli wybrane w demokratycznych wyborach władze Krakowa za nic mają jego ponadczasowe wartości, niepowtarzalne piękno i nieporównywalny z niczym klimat, to trudno jest mieć nadzieję, że staną na wysokości zadania w sytuacji, w której będzie się ważyła decyzja o dalszych losach obecności Krakowa na liście Światowego Dziedzictwa Kulturalnego i Przyrodniczego UNESCO. Czy można mieć nadzieję, że obecne władze Krakowa zablokują budowę jakiegoś wieżowca w pobliżu Starego Miasta, jak to uczyniły niedawno władze Kolonii? Czy można mieć nadzieję, że uniemożliwią wyburzenie kolejnego zabytkowego budynku, na miejscu którego jakiś arogancki deweloper zaplanował budowę kolejnego hotelu? Czy uniemożliwią zabudowę

modernistyczną architekturą kolejnych wolnych jeszcze działek w obrębie zabytkowego centrum i zapobiegłą całkowitej zmianie charakteru miejsca, jeżeli od ich decyzji będzie zależało pozostanie Krakowa na liście UNESCO? Ja, niestety, tej nadziei nie mam. I dlatego poruszam ten temat, bo uważam, że najwyższa pora bić na alarm. Społeczeństwo naszego miasta ma w swoich rękach przyszłość swoją i następnych pokoleń mieszkańców. Może dokonać lepszego wyboru władz miasta, namaścić tych kandydatów, którzy obiecują i będą wystarczająco wiarygodni, by swych obietnic dotrzymać, że nie dopuszczą do dalszej degradacji zabytkowej tkanki miasta i jego klimatu, że zapobiegą sytuacjom grożącym skreśleniem Krakowa z listy UNESCO. Aby taka pozytywna wizja mogła zostać zrealizowana, konieczna jest ścisła współpraca przyszłych władz Krakowa z całym społeczeństwem, a nie tylko z tymi jego przedstawicielami, którzy widzą interes w szybkich inwestycjach w samym sercu miasta i mają tzw. siłę przebicia. Nowe władze miasta będą musiały chcieć i znaleźć pieniądze na opracowanie miejscowego planu, chroniącego stary, zabytkowy Kraków przed burzumurkami i pazernymi i nieodpowiedzialnymi inwestorami, którzy teraz, przy braku planu i przy przychylności urzędników, robią praktycznie co tylko chcą. Tym inwestorom pomagają w destrukcyjnej działalności ambitni architekci, którzy, nieograniczeni żadnymi przepisami (brak planu miejscowego jest tego główną przyczyną) projektują rozbudowy, nadbudowy, nowe budynki, a także wyburzenia zabytkowej tkanki dokładnie pod dyktando zleceniodawców. Ochronne zapisy planu miejscowego dadzą narzędzie do obrony Starego Krakowa przed zniszczeniem tym wszystkim, którym zależy na długotrwałym czerpaniu z bogactwa naszego miasta, a przeciwko tym wszystkim, którzy chcą się błyskawicznie wzbogacić.

Summary

Cracow is in danger of being deleted from the UNESCO's list of international sites of cultural heritage and environment. I hope this will never transpire but we must take action immediately to prevent the possibility of this happening.

Observing current trends of investment activity in the City of Cracow, based on an arrogant attitude to sites of cultural heritage, I fear

Cracow may be removed from UNESCO's list. One must not take for granted that Cracow has a unique atmosphere and glorious cityscape.

UNESCO's list of hundreds of valuable sites of international human interest is not permanent. It can be added to as well as taken away from. For example: although Cologne is currently on the list, it may be deleted, if a proposed construction proceeds. This consist of building an office-tower 103m high in the Köln-Deutz district, close to Cologne's Cathedral. Consequently the Cathedral's towers (157m high) will no longer dominate the city sky line.

Cracow could be in a similar position to Cologne, due to it's small and vulnerable historical center- including Stradom and Kazimierz.

One would assume that the sites of UNESCO's list, specifically those on the polish register of historical sites, would surely be secure. Providing they well looked after, they will last forever in times of peace.

Nothing further from the truth! The trends witch I mentioned previously concerning investment activities in Cracow endanger the preservation of these existing historical treasures in their current getting as well as existing at all.

These activities are placing in peril the beautiful and unique quality of Cracow as an international site of cultural heritage.

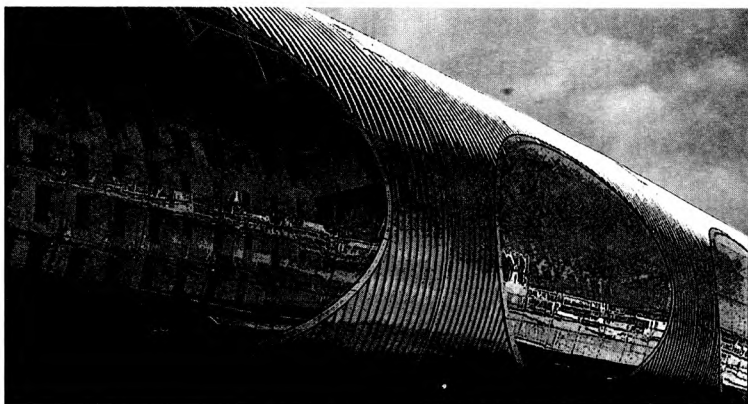
Andrzej Bojęś

Pokrycia z taśm metalowych w kształtowaniu architektonicznym dachów

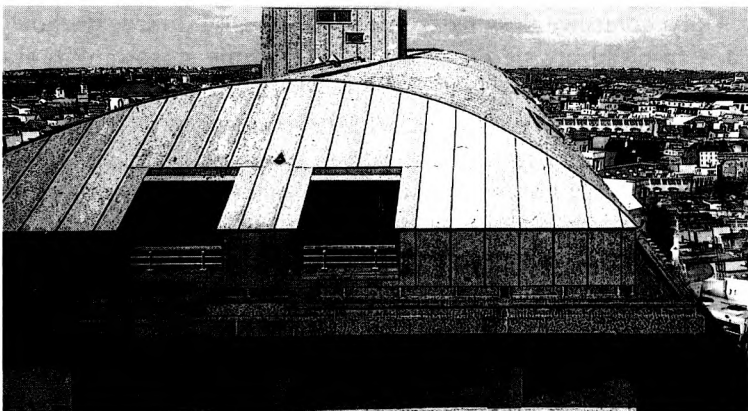
Rozwój techniki budowlanej, który obserwujemy we współcześnie, stymuluje szereg działań, powodujących powstawanie obiektów architektonicznych o nowej, niespotykanej dotąd estetyce.

W dziedzinie tej techniki budowlanej, która wyraźnie łączy się z wpływem na estetykę architektoniczną, można wymienić między innymi systemy pokryć dachowych, bazujące na stosowaniu metalowych taśm jako podstawowym materiale. Jest to technika łatwo zauważalna dla obserwatora architektury zarówno ze względu na nowy wygląd pokrycia dachowego, jak i na samo ukształtowanie przestrzenne brył dachu. Dotychczasowe doświadczenia w stosowaniu pokryć dachowych z blach sprowadzały się do znanych, tradycyjnie stosowanych systemów stosujących pokrycia w formie arkuszy o wielkościach około 1,5-2,5 m kwadratowych, scalonych ze sobą na połaciach dachowych w sposób mechaniczny, z połączeniami i zasadami montażu wypracowanymi przez długoletnie stosowanie. Do tych tradycyjnych systemów pokryć blaszanych przypisana była znana estetyka architektoniczna, jak również pewne zasady techniczne stosowania, mające wpływ na architektoniczne kształtowanie brył dachów. Wnioski wynikające z długoletnich eksploatacyjnych obserwacji tych pokryć, a także rozwój nowych możliwości technologicznych wytwarzania taśm z metali i ich zabezpieczeń antykorozyjnych pozwoliły na wprowadzenie nowych systemów pokryć dachowych z taśm w miejsce blach w arkuszach.

Istota zmiany technicznej polega na wprowadzeniu jako pokrycia dachowego taśmy metalowej kilkumetrowej długości, lecz o niewielkiej, nieprzekraczającej 700 mm szerokości, w rozwiązaniu konstrukcyjnym umożliwiającym poprawną dylatację termiczną taśmy. Usprawnienie techniczne tych rozwiązań polega na eliminacji ilości połączeń pomiędzy taśmami na kierunku spływu wody, narażonych głównie na przecieki, na wprowadzeniu technicznie sprawnych połączeń pomiędzy pasami taśmy, równoległych do spływu wody, oraz na takim połączeniu taśm pokrycia z podłożem, które umożliwia ich dylatowanie bez ujemnego wpływu na szczelność pokrycia oraz bez szkodliwego wpływu na estetykę dachu.

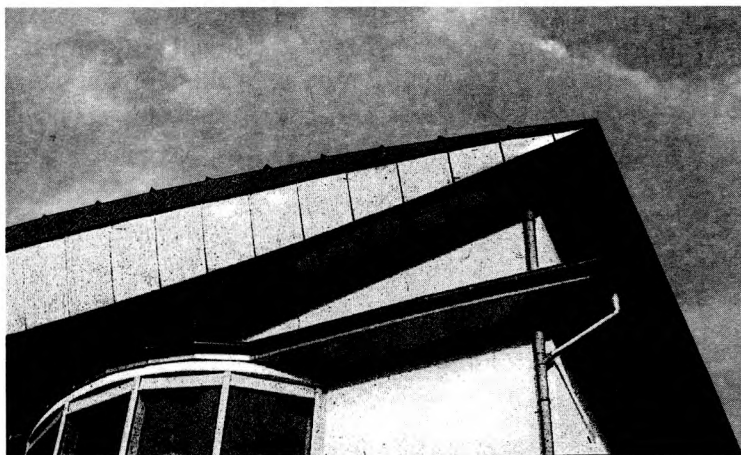


Fot. 1.

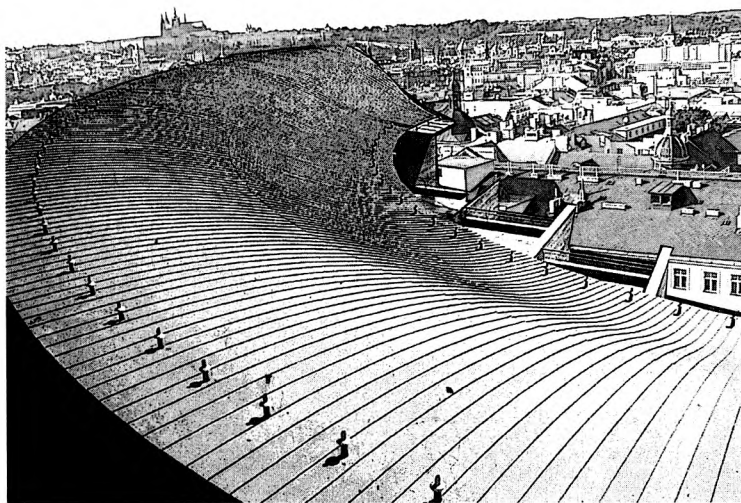


Fot. 2.

Wszystkie te uwarunkowania są zachowane i wykorzystywane we współczesnych systemach pokryć dachowych, stosujących taśmy metalowe. Materiałem podstawowym w tych systemach jest wyrób metalowy w formie taśmy o szerokości 300-700 mm z miedzi, stopu tytanu i cynku lub stopu aluminium.



Fot. 3.



Fot. 4.

W skład systemowego rozwiązania, oprócz podstawowego materiału, jakim jest taśma, wchodzi cały szereg innych elementów, jak złączki, „żabki” mocujące o różnych możliwościach dylatowania, maty podkładowe dylatujące, różnego rodzaju uchwyty dachowe dla płotków przeciwnieogowych, zwodów piorunochronu czy też uszczelki wewnętrznych do zagniatanych rąbków taśmy. Elementy te posiadają jednocześnie określony estetyczny wygląd, charakterystyczny dla systemu i wywierają tym samym wpływ na architekturę dachu budynku i nie tylko dachu, ponieważ nadają się i są stosowane jako okładziny ścian lub jako obudowy elewacyjne.

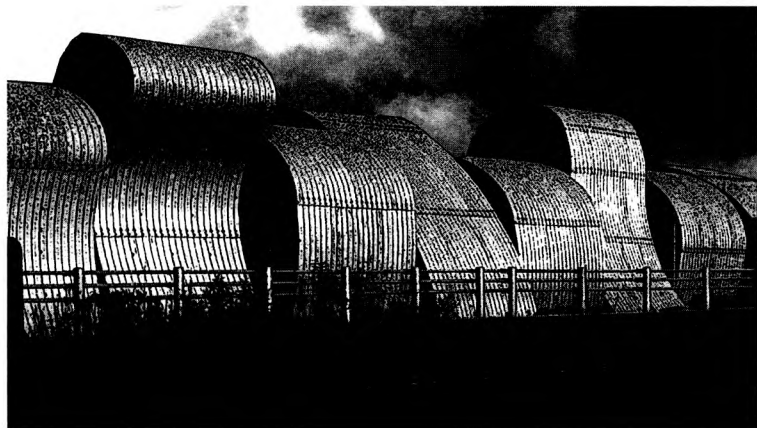


Fot. 5.



Fot. 6.

Zastosowanie tych systemów dachowych jako obudów elewacyjnych pozwala na tworzenie nowych rozwiązań architektonicznych. Można na podstawie powyższych informacji przyjąć, że wprowadzenie nowej techniki budowlanej, a w szczególności systemowych pokryć dachowych bazujących na taśmach metalowych owocuje uzyskaniem nowej estetyki architektonicznej dotąd niespotykanej. Estetyka ta, charakterystyczna dla architektury budynków z takimi dachami czy też z elewacjami, jest dobrze rozpoznawalna również w kształtowaniu detali architektonicznych.

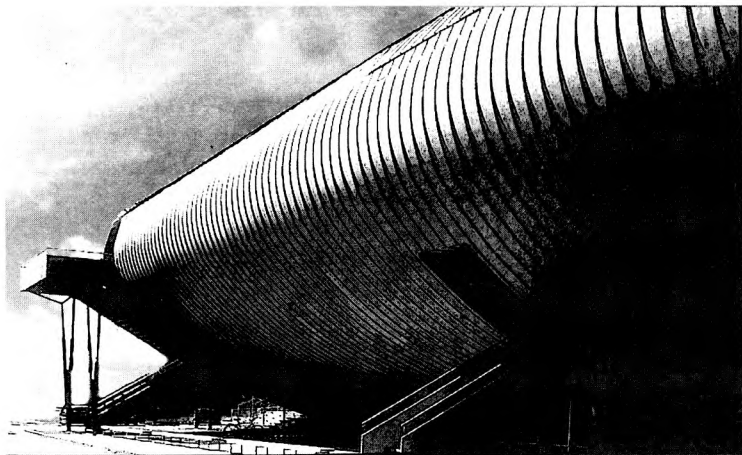


Fot. 7.

Oprócz przykładów budynków, których architektura zawiera czynnik związany z zastosowaniem nowej techniki budowlanej, na podkreślenie zasługuje nowy detal architektoniczny, taki jak nowe, dotąd niespotykane okapy budynków i nowe rozwiązania ścian szczytowych. Sposób ukształtowania tych detali jest obok bryłowych uformowań samych dachów charakterystycznym momentem architektonicznego rozwiązania. Na poszczególnych przykładach pokazane zostały możliwości kształtowania bryłowego dachów budynków z pokryciami z taśm metalowych. W przykładach tych rytmika podziałów zastosowanego pokrycia dachowego w sposób dobitny podkreśla i uwypukla jego ukształtowanie bryłowe.

Przedstawione na fotografiach 1, 3, 4, 5, 6 i 7 rozwiązania okapów budynków pozwalają na określenie indywidualności tych rozwiązań, a także na ich niespotykaną dotąd estetykę.

Podobną ocenę należy zastosować do przykładów rozwiązań ścian szczytowych dachów, obudowanych systemowymi pokryciami z taśm metalowych przedstawionych na fotografiach 3 i 11.



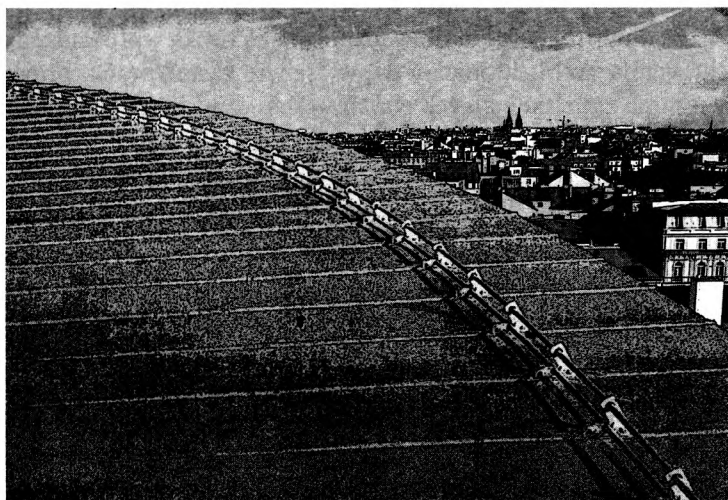
Fot. 8.



Fot. 9.

Na osobne potraktowanie zasługują obudowy elewacyjne budynków w których zastosowano systemowe rozwiązania charakterystyczne dla pokryć dachowych. Fotografie 2, 4, 8, 9 i 10 przedstawiają architekturę

związaną z taśmą, w tym z charakterystyczną dla faktury tego materiału budowlanego estetyką przedstawioną w zupełnie nowy sposób.



Fot. 10.



Fot. 11.

Realizacje zostały tak wybrane, aby podkreślić i wyeksponować nowe rozwiązania budynków, związane z systemami stosującymi taśmy metalowe tak do pokryć dachowych, jak i do obudowy elewacji do-
wodzą, że nowy materiał budowlany, nowa technika wprowadzona do projektowania architektonicznego, właściwie zastosowana, prowadzi do uzyskania zupełnie nowych efektów estetycznych i dobrze służy generacji nowej architektury budynków.

Bibliografia

- Katalog „KAL-ZIP” Systeme. Möglichkeiten, 2002.
- VM-Zine, Katalog Union Miniere Group, 2000.
- Rheinzink „Anwendung in der Architektur”, 2001.

Summary

Metal strip systems roof covers are a new form of technology in the field of construction industry and architecture. The application of these covers renders it possible to develop architectonically roof slopes in a completely new, so-far unknown way. Numerous implementations of metal strips in buildings prove that the new systems of roof covers have opened the way for innovative solutions in architectonic design of buildings.

Krzysztof Ingarden

Nowa i Młoda Architektura Polska

Architekci rozpoczynający swoje zawodowe kariery w ostatnich dziesięciu, piętnastu latach w Polsce mogą mówić o sobie jako o „szczęśliwym” pokoleniu. Jest to pokolenie, któremu dana jest do rąk szansa, jakiej nie miała przed nimi generacja ich profesorów i mistrzów, szansa wykonywania swojego zawodu w warunkach uwolnionego rynku usług i możliwości brania odpowiedzialności za własne decyzje artystyczne, projektowe, a też i ekonomiczne.

W okresie czterdziestu lat powojennych powoli odchodzili mistrzowie budujący Polskę dwudziestolecia międzywojennego, a ich przedwojenni jeszcze uczniowie, jeżeli przeżyli wojnę i pozostali w Polsce, nie mieli, z oczywistych przyczyn, pełnych możliwości do sprawdzenia swoich teorii i rozwinięcia zdolności w praktyce. Ich działania ograniczał system państwowych biur projektów, niesprawna gospodarka, tragiczny poziom wykonawczy budownictwa. Politycznie ukierunkowane zlecenia i sterowany ideologicznie rynek budowlany wyznaczały ramy ich architektonicznej praktyki, choć i tu, na przekór rzeczywistości, zdarzały się bardzo ciekawe i dobre pomysły. Były to na przykład projekty dla Nowej Huty, koncepcje zabudowy liniowej „LSC” Oskara Hansena, architektura warszawskich Tygrysów (Kłyszewski, Mokrzycki, Wierzbicki), projekty Janusza Ingardena (hotel Forum, Teatr Ludowy), wrocławskie eksperymenty z prefabrykacją wielkopłytkową J. Hawrylak-Grabowskiej (wieżowce przy pl. Grunwaldzkim), architektura Jerzego Hryniewieckiego (supersam na ul. Puławskiej w War-

szawie), Bohdana Pniewskiego (budynki sejmowe), Zbigniewa Ihnatowicza (CDT w Warszawie), by wymienić tylko niektóre nazwiska. Odszkodnią od monotonnej rzeczywistości był rynek zleceń kościelnych, który od lat siedemdziesiątych do końca osiemdziesiątych stał się fenomenem na skalę światową, jeśli chodzi o ilość wybudowanych świątyń, wśród których jednak rzadko trafiają się dzieła znaczącej, nie mówiąc już światowej rangi. Niestety, nawet wybitni polscy architekci, działając na lokalnym, zamkniętym rynku, nie mieli szans przebicia się ze swą twórczością na szerszym międzynarodowym polu i pozostali w kraju. Międzynarodowe uznanie zdobyli ci, którzy wyjechali i tworzyli za granicą, np. Maciej Nowicki, Jerzy Sołtan, Zvi Hecker, Bohdan Paczowski czy Stanisław Fiszer.

Czy okres minionych kilkunastu lat nowych warunków politycznych i ekonomicznych przyniósł zauważalne zmiany w polskiej architekturze? Jeżeli tak to, jakie? Czy obecna perspektywa pozwala na wystarczający dystans do oceny tych zmian? Czy rzeczywiście te lata pozwoliły polskim architektom zbudować wyrazistą przestrzeń wartości, na jakich mogliby oprzeć twórcze artystyczne działania?

Po pierwsze, trzeba wspomnieć, jakiego typu zadania stanęły przed architektami. Rynek inwestycyjnych przedsięwzięć publicznych i prywatnych startował z bardzo niskiego, podstawowego poziomu. Architekci musieli zacząć od „pracy u podstaw”, od tematów związanych z nadrobieniem zaniedbań infrastrukturalnych miast, z poprawianiem ich niewydolnych układów komunikacyjnych, budując obiekty pierwszej potrzeby: stacje benzynowe, sklepy o różnej skali, proste budynki mieszkaniowe, domy jednorodzinne. Ich formy, często anachroniczne bądź naiwne i kiczowate, nie są wyrazem nowych poszukiwań twórczych, lecz rodzajem odreagowania formalnego skrzępowania architektury lat poprzednich. W centrach miast uwolnione zostały duże tereny przemysłowe po upadłych przedsiębiorstwach, fabrykach i kopalniach. Wymagały zagospodarowania funkcjami pierwszej potrzeby: prostymi centrami handlowymi, biurami, hotelami klasy średniej, centrami logistycznymi, magazynami itp. Wiele z tych obiektów było swoistym importem tanich rozwiązań typowych wprowadzanych na polski rynek przez międzynarodowe firmy handlowe. Zlecenia te dawały zatrudnienie młodym firmom architektonicznym i z pewnością były szybką szkołą zdobywania nowego typu doświadczenia zawodo-

wego, zarówno organizacyjnego i technologicznego, jak i prawniczego, tzw. sprawnego warsztatu projektowego.

Lata dziewięćdziesiąte też są okresem zmiany sposobu pracy biur architektonicznych. Biura skomputeryzowały się, a produkcja dokumentacji z ręcznej stała się niemal maszynowa, rynek wymusił szybkość działania i automatyzm. Czas na myślenie koncepcyjne w biurach został zminimalizowany i zastąpiony czasem na adaptację do lokalnych warunków gotowych, często typowych rozwiązań. Lata te to także okres rozwoju, wstępnej akumulacji i formowania się prywatnych biur w struktury bardziej stabilne rynkowo i mogące tworzyć architekturę bardziej zaawansowaną technologicznie i estetycznie. Miało to miejsce w oparciu o działające wcześniej w różnych konfiguracjach zespoły starszych o kilkanaście lat architektów, którzy swoje kariery zaczęli w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (np. biura warszawskie JEMS, APA Stefana Kuryłowicza, biuro Marka Budzyńskiego, krakowskie biuro DDJM, biuro Romualda Loeglera i inne). Biura te zdominowały rynek zleceń wyższej kategorii, współpracując z inwestorami, którzy zaczęli doceniać wartość dobrej architektury. Projektowały one ambitniejszą architekturę komercyjną i publiczną, wyrównując średni poziom architektury, głównie warszawskiej i kilku większych miast, do standardu średniej międzynarodowej.

Od połowy lat dziewięćdziesiątych zaczęły w Polsce powstawać mniejsze biura - kilku- i kilkunastoosobowe, próbujące swych sił w konkursach i małych zleceniach indywidualnych, nie bojące się eksperymentu, poszukujące usilnie nowych, indywidualnych środków wyrazu. Przeglądem prac tych biur była część polska zorganizowanej przez Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie wystawa „3-2-1 Nowa Architektura w Japonii i Polsce”. Kuratorka polskiej części wystawy Dorota Leśniak wraz z zespołem, w oparciu o rekomendacje oddziałów SARP w Polsce, Muzeum Architektury we Wrocławiu, pism „Architektura Murator” i „Architektura i Biznes” oraz zaproszonych polskich krytyków architektury, dokonała wyboru 10 najciekawszych biur architektonicznych, wchodzących na rynek polski w okresie ostatniego dziesięciolecia. Kryteriami selekcji były: wiek uczestników (do 40 lat w roku 1994, czyli od rocznika 1954 w górę), uczestnictwo w konkursach architektonicznych, posiadanie zrealizowanych obiektów, ponadto świeżość, odważne eksperymenty i nowatorstwo, które

miałoby szanse w konfrontacji z architekturą równolatków z Japonii.

Wybór przedstawiał biura architektów dwóch, a nawet trzech generacji: do starszej należeli - Andrzej Bulanda (1955) i Włodzimierz Mucha (1956), Krzysztof Ingarden (1957) i Jacek Ewy (1957). Pośrodku sytuowali się: Tomasz Studniarek (1964), Małgorzata Pilinkiewicz (1964), Dariusz Herman (1963), Piotr Śmierzewski (1965), Piotr Lewicki (1966) i Kazimierz Łatak (1962). Do najmłodszych zaś: Zbigniew Maćków (1969), Roman Dziedziejko (1971), Mariusz Jasiński (1969), Mikołaj L. Kadłubowski (1971), Michał Leszczyński (1969), Krzysztof Mycielski (1968), Przemysław Łukasik (1970), Łukasz Zagała (1972), Marlena Wolnik-Konieczny (1973), Robert Konieczny (1969) oraz architekci wewnątrz Piotr Nawara (1970) i Agnieszka Szultk (1971), pracujący z architektem Sławomirem Zielińskim.

W oparciu o projekty tych biur można scharakteryzować wspólną młodą polską architekturę i jej cechy charakterystyczne. Spróbujmy je pokrótce zebrać i wymienić¹:

- Niewielka i często lokalna skala działania - głównie domy jednorodzinne i wielorodzinne (Archistudio Studniarek-Pilinkiewicz, Lewicki-Łatak, Medusa, nsMoonStudio, KWK Promes; wyjątek - projekty japońskie biura Ingarden&Ewy (ambasada RP w Tokio i pawilon polski na Expo 2005).

- Biura prowadzone są często jedynie przez dwóch partnerów, co znacząco może, że rynek zleceń jest bardzo trudny i niestabilny; praca w duetach zapewnia podstawowy poziom bezpieczeństwa i pewien niezbędny podział pracy.

- Wielu z młodych architektów, którzy praktykowali za granicą przed założeniem biura, przynosi na grunt polski swoje doświadczenie organizacyjne i etos pracy twórczej dobrych biur zagranicznych.

- Projekty tych dwuosobowych zespołów są często efektem wygranych konkursów na terenie Polski (Bulanda-Mucha, Ingarden&Ewy, Lewicki-Łatak, Archistudio, HS 99, Maćków).

- Architekturę ich cechuje dążenie do wyrafinowanej prostoty i racjonalizacji działania, poszukiwanie lokalnych korzeni i punktów odniesień dla swojej twórczości.

¹ Por. D. Leśniak, *Katalog wystawy „3-2-1...”, Centrum Manggha, Kraków 11. 2004; B. Haduch, *Emerging Polish Architecture*, w: „World Architecture”, Pekin, 05/2005.*

- Symptomatyczne jest poszukiwanie porządku i ładu, a także tożsamości ideologicznej i formalnej w zastanym chaosie architektonicznym i przestrzennym. Dla jednych punktem odniesienia jest modernizm międzywojenny (Maćków, Grupa 5, Artur Jasiński), dla innych zdewastowany kontekst poprzemysłowych dzielnic (Medusa); częste są odniesienia do neomodernizmu i minimalizmu (KWK Promes, Ingarden&Ewy);

- Młoda polska architektura jest często traktowana „na serio”, jest rzeźbiarska, wyważona kompozycyjnie, porządkująca kontekst (Lewicki-Latak, Grupa 5).

- Eksperymenty w zakresie architektonicznego języka - to architektura domów jednorodzinnych zespołu KWK Promes i postindustrialnego kontekstu grupy Medusa; także architektura pawilonu wystawowego Polski na EXPO 2005, biura Ingarden&Ewy, która jest eksperymentem materiałowym (elewacja z wikliny) i formalnym (zastosowanie płaszczyzn zakrzywionych dwukierunkowo), mającym na celu stworzenie architektonicznego znaku - metafory współczesnej Polski; Młodej architekturze brak jeszcze sukcesów międzynarodowych.

- Niewielkie jest uczestnictwo młodych w konkursach zagranicznych. Nieliczne wyjątki potwierdzają tylko tę regułę (Archistudio Studniarek-Pilinkiewicz, HS 99, KWK Promes, Roman Rutkowski, Damian Radwański, Rar-2 Laboratorium Architektury Gilner+Kubec, Bartosz Haduch).

Młoda architektura polska przedstawiana na wystawie „3-2-1...” jest na tyle ciekawa i twórcza, że ma z pewnością szanse na sukces ponadlokalny. Widoczne są u młodego pokolenia udane próby zrozumienia i interpretacji własnych korzeni, szczególnie architektury polskiego modernizmu dwudziestolecia międzywojennego, lokalnego kontekstu i twórcze poszukiwania własnego języka, zrozumiałego także w międzynarodowym obiegu architektonicznym. Aby jednak architektura ta mogła wyjść poza granice kraju, potrzebne jest stworzenie jej odpowiedniej płaszczyzny promocji. Programy promocji międzynarodowej polskiej architektury właściwie obecnie nie istnieją. Optymistyczny i wyjątkowy w tym kontekście jest fakt zaistnienia w 2004 roku polskiej ekspozycji na Biennale Architektury w Wenecji. Miało to miejsce po dłuższej przerwie, choć lokomo-

tywą w koncepcji wystawienniczej kuratora Adama Budaka stała się prezentacja kilku prac międzynarodowych architektonicznych sław o polskich korzeniach, projektujących za granicą (m.in. Z. Hecker, E. Diller). „Pierwsze koty za płoty” - chciałoby się powiedzieć, zaznaczając jednocześnie brak jakichkolwiek odniesień do wystawiających sław. Kuratorzy artystyczni i architektoniczni nie zauważają nowych zjawisk w Polsce. Nic w tym dziwnego, przez lata niewiele działo się w tej dziedzinie - w okresie powojennym brakowało uznanych, wybitnych polskich architektów, którzy z architektury polskiej uczyniliby rozpoznawalny międzynarodowy znak i którzy mogliby utorować drogę młodszym.

Z drugiej strony brak także wyspecjalizowanych kuratorów zajmujących się architekturą, nie mówiąc o braku specjalizacji dotyczącej współczesnej krytyki architektonicznej i teorii architektury w programach uniwersyteckich wydziałów historii sztuki. Przez lata brakowało w tej dziedzinie przewodników, promujących polską architekturę, umiejących o niej ciekawie pisać i zarazem ciekawie ją wystawiać. W związku z tym polski rynek architektoniczny prawie nie istniał w obiegu międzynarodowym. Młodzi polscy architekci wraz z młodym pokoleniem kuratorów i krytyków architektury, którzy już zaczynają wykraczać w swych działaniach poza lokalną perspektywę, mają obecnie szansę zmienić ten stan rzeczy. Świadczyć o tym może rosnące zainteresowanie wystawą „3-2-1...”, która po serii prezentacji w Polsce (Kraków, Wrocław, Łódź, Poznań, Katowice) została zaproszona do Włoch (Rzym, Mediolan), do Bratysławy, Wiednia, Tokio, a wydawane w Pekinie pismo „World Architecture” poświęciło jej cały numer (05/2005).

Stanisław Markowski

Czy fotografia jest nam do życia niezbędnie potrzebna?

Ten trochę przewrotny tytuł jest pretekstem do rozważań nad tymi cechami fotografii, które mają dla nas najważniejsze znaczenie. Te cechy, poza wieloma innymi immanentne, sobie właściwe, może nawet w sposób szczególny jedyne, stanowią o wyjątkowości fotografii.

Na tak postawione w tytule pytanie chciałoby się rzec - nie. Nie jest nam ona do życia potrzebna. Przecież kiedyś, zanim w połowie XIX zrodziła się fotografia, żyli ludzie, którzy, nie mając wyobrażenia o możliwości jej powstania, radzili sobie bez niej całkiem nieźle, a na pewno nie byli z tego tytułu mniej szczęśliwi. Problem jednak w tym, że jak już raz uszczknijemy owocu z rajskiego ogrodu, to życie nie jest takie samo. Tak jest ze wszystkimi odkryciami człowieka, tak jest z poznaniem, tak jest z nigdy do końca nie znajdującymi odpowiedzi pytaniami: dlaczego?, skąd?, co dalej?

W artykule chciałbym rozważyć, zarówno w oparciu o doświadczenia własne, jak i kilku wybitnych fotografów świata i ludzi, którzy się fotografią zajmowali, kilka jej cech, które uzmysławiają nam, że fotografia to nie tylko jeden z tysięcy wynalazków, które ułatwiają nam życie, ale ma ona na to życie wpływ, jak sądzę, niemały.

W ślad za Rolandem Barthesem, wybitnym francuskim teoretykiem kultury, spróbuję rozważyć tę część świata fotografii, która zawarta jest na kartce światłoczułego i utrwalonego obrazu fotograficznego, oddzielając obrazy utrwalone na kliszy od człowieka, który je wykonuje.

Z kolei w ślad za Anselem Adamsem, Janem Bułhakiem czy Henri Carter-Bressonem chcę dotknąć procesu powstawania fotografii od strony kreacji twórczej i poświadczenia walorów tzw fotografii czystej, której rozumienie otwiera w ogóle zrozumienie fotografii.

W posłowie do książki Rolanda Barthesa *Światło obrazu* czytamy, że „jest to opowieść o fotografii jako swego rodzaju bolesnym poświadczeniu egzystencji. (...) nie ma już tego, co było, jest tylko martwy obraz wzbudzający litość nad nieistnieniem.

Światło obrazu to (...) opowieść o szaleństwie współczesnego społeczeństwa pochłoniętego konsumowaniem obrazów, zapominającego pragnienia bezpośrednie i zadowolającego się jedynie jego namiastką, światem fotografii, uniwersalizującym i pozbawionym zróżnicowania, zaniedbującym zdarzenia peryferyjne i indywidualne. Fotografia może być spektaklem doskonałych iluzji - powiada Barthes - może też jednak być misterium spojrzenia twarzą w twarz nieprzejdanej Rzeczywistości.

Warto z tą książką zapoznać się bliżej. Barthes wprowadza w niej pojęcie „punktu”, jako najważniejsze, najmocniejsze, najbardziej przykuwające uwagę, najbardziej wzruszające miejsce lub nawet komentarz do zdjęcia, który nadaje prawdziwy sens jemu samemu lub jego części. Ale zawsze jest to coś, co bardzo działa na naszą podświadomość lub świadomość - choć wciąż jest realne.

Jednym z najważniejszych zdjęć dla Barthesa jest zdjęcie jego matki. Pomimo że większość swych rozważań ilustruje zdjęciami (lub odwrotnie - przedstawione fotografie stają się dla niego punktem wyjścia do rozważań), to jednak nie zobaczymy w książce żadnego zdjęcia.

„I tak, sam w mieszkaniu, w którym niedawno umarła, oglądałem w świetle lampy, jedną po drugiej, fotografie mojej matki, razem z nią cofając się w czasie, szukając prawdy twarzy, którą kochałem. I wreszcie znalazłem.

Fotografia była bardzo stara. Naklejona na tekturze, wygniecione rogi, koloru wyblakłej sepii, a na niej, niezbyt wyraźnie, było widać tylko dwoje stojących razem dzieci, na końcu drewnianego mostku, w cieplarni z przeszklonym dachem.

Matka miała wtedy pięć lat (1898). (...) Przyglądałem się dziewczynce i wreszcie odnalazłem moją matkę. (...) Na jej twarzy, dziewczynki, widziałem dobroć, która uformowała natychmiast i na zawsze jej istotę.

To nie wierny obraz, to tylko obraz” - powiada Godard. - Ale mój ból pożałował wiernego obrazu, który byłby zarazem słuszością i dokładnością: tylko obraz, ale obraz wierny. Taką była fotografia z Ciepłarni. Ta fotografia była dla mnie jak ostatnia muzyka, którą napisał Schumann przed popadnięciem w szaleństwo, jak ta *Pierwsza pieśń o świcie*, zgadzająca się z istotą mojej matki i jednocześnie z bólem odczuwanym po jej śmierci.

Nie potrafiłbym określić tej zgodności bez wyliczenia nieskończonego ciągu przymiotników. Powstrzymam się od tego, jestem jednak przekonany, że ta fotografia gromadzi w sobie wszystkie możliwe cechy, które składały się na istotę mojej matki. Ich brak czy tylko częściowa obecność to były jej zdjęcia, które pozostawiły mi niedosyt. Te zdjęcia, które fenomenologia nazwałaby „bylejakimi” przedmiotami. Były one tylko analogiczne, wywołując jedynie jej tożsamość, ale nie prawdę. Ale fotografia z Ciepłarni oddawała istotę, spełniała dla mnie utopijnie niemożliwą wiedzę o jedynej istocie.

Nie mogę pokazać publicznie zdjęcia z Ciepłarni. Ono istnieje tylko dla mnie. Dla was byłoby to jeszcze jedno obojętne zdjęcie, jedna z tysięcy manifestacji ‘czegokolwiek’. Ono nie może stanowić widocznego przedmiotu zainteresowania nauki, nie może ustanowić obiektywności, a w pozytywnym znaczeniu tego terminu co najwyżej zainteresowałyby was jako studium: epoka, ubrania, zalety fotograficzne. Ale w samym zdjęciu, dla was, żadnej rany”.

Gombrowicz powiedział w swych *Dziennikach*: „Historia sztuki to historia indywidualności”. Tak więc nie ma zdjęć uniwersalnie dobrych, złych, ładnych, brzydkich. Te cechy uniwersalne owszem pomagają rozróżniać zdjęcia na poziomie statystyki pseudoestetycznej, która jak moda powiela już znane stereotypy. Zdjęcie musi mieć siłę dla nas samych. Jej obiektywna wartość tkwi właśnie w tym przeżyciu indywidualnego wzruszenia, radości, smutku, żalu, tęsknoty.

W fotografii jednak w porównaniu z innymi sztukami wizualnymi prawda, która jest ukryta, musi wcześniej oprzeć się o prawdę, która jest w konkretnej rzeczywistości. My sami też jesteśmy częścią tej prawdy.

Oto przykład drugi:

„W roku 1865 Lewis Payne usiłował zabić amerykańskiego sekretarza stanu W. H. Sewarda. Alexander Gardner sfotografował zama-

chowca w celi: oczekuje na powieszenie. Piękne zdjęcie, chłopak także: to studium. Zaś punktem to: on niedługo umrze. Odczytuję jednocześnie: to będzie i to już było.

Zauważam że zgrozą ten czas przeszło-przyszły, którego stawką jest śmierć. (...) To, co mnie porusza, to odkrycie tej równoważności.

Wobec zdjęcia mojej matki jako dziecka mówię sobie: ona umrze i drzę jak psychotyk (...) przed nieszczęściem, które już zaistniało.

Czy przedmiot zdjęcia jest już martwy, czy nie, każde zdjęcie jest taką katastrofą.

Przykład trzeci, poświęcony spojrzeniu:

„Fotografia ma tę władzę - zresztą coraz bardziej ją traci, gdyż pozowanie do kamery uważa się za archaiczne - że może mi patrzeć prosto w oczy (...). W filmie nikt nigdy na mnie nie patrzy, to zakazane przez fikcję fabularną. To wręcz odwrotnie: to my patrzymy, oglądamy, podglądamy to, co dzieje się na ekranie - choć wszystko, co dzieje się dla nas, dla widzów, tak naprawdę dzieje się mimo nas, czasem przeciw nam - więc jednocześnie dla nas i nie dla nas. Ten świat fikcji, który płynie z ekranu, traci rację bytu z opuszczeniem sali kinowej przez ostatniego widza. W fotografii jest zupełnie inaczej. Zwłaszcza



„Nie patrzy na nic, zatrzymuje w sobie swoją miłość i swój lęk: to właśnie jest spojrzenie”

Roland Barthes

Fot. André Kertész, *Piesek*, Paryż 1928.

spojrzenie w fotografii ma siłę samą w sobie. Jeśli nawet nie patrzymy na zdjęcie, to ono patrzy na nas.

Spojrzenie fotograficzne ma w sobie coś paradoksalnego, co czasem można odnaleźć w życiu. Kiedyś, w kawiarni, siedzący przy barze młody człowiek przebiegał salę spojrzeniem; miałem wówczas pewność, że patrzył na mnie, ale nie mia-

łem pewności, że mnie widział. Niezrozumiałe wypaczenie: jak można patrzeć nie widząc? (...) Bo właśnie spojrzenie, oszczędzając sobie widoku, zdaje się skupiać na czymś wewnętrznym.

Ten biedny chłopczyk z małym, dopiero co narodzonym pieskiem w dłoniach; przytula go do policzka (Kerteész, 1928) i patrzy w obiektyw smutnymi, zazdrosnymi, wylęknionymi oczami. Jakie żałosne, rozdzierające zamyślenie. A naprawdę, chłopiec nie patrzy na nic zatrzymuje w środku swoją miłość i swój lęk: to właśnie jest Spojrzenie”.

Te i inne rozważania Barthesa dotyczą głównie relacji między zdjęciem i oglądającym je. Niewielu oglądających w ogóle - oglądającego mnie. I w tym dotknięciu fotografii - jeżeli ma w sobie moc - tkwi tajemnica jej trwania, bycia wciąż potrzebną, bycia wciąż ważną i atrakcyjną.

Przejdźmy teraz do następnego ważnego aspektu fotografii, tym razem już jednak analizując głównie relację pomiędzy twórcą a jego dziełem. Chciałbym tu przywołać takich mistrzów, jak Ansel Adams, Henri Cartier-Bresson, Jan Bułhak czy wspaniałego badacza Całunu Turyńskiego - Zbigniewa Treppę.

Tu określenie fotografii jako obrazu światła będzie bardziej właściwe.

Ansel Adams, (1902-1984) to przykład fotografa, który, urzeczony pięknem świata, a zwłaszcza krajobrazów Ameryki Północnej, z największą pokorą „przenosił” na wielkoformatowe klisze i rejestrował wszelkie niuanse i detale rzeczywistości, do której miał stosunek, można powiedzieć, pełen miłości i zachwytu. Powiedział kiedyś: „Czasami wydaje mi się, że pojawiają się na czas w miejscach, gdzie Bóg daje mi znak, abym nacisnął migawkę”.

Adams poszukuje wprawdzie „prostego świadectwa obiektywu”, ale z naciskiem podkreśla, że „obiektyw nie jest w stanie dokonać niczego sam i bez pomocy fotografa. Wrażliwość obiektywu to tylko i wyłącznie odbicie wrażliwości fotografa”. Z wykształcenia i zamiłowania był muzykiem - pianistą, ale porzucił muzyczne kształcenie dla fotografii, przenosząc jednak wiele z jej walorów, sposobów odczuwania i myślenia na fotografowanie.

Zaś w ślad za Josephem Conradem, który mówi: „Moim celem jest (...) przede wszystkim skłonić was do widzenia”, Adams nie odczytuje słowa „widzieć” dosłownie, jakby odnosiło się wyłącznie do „zare-

jestrowania rzeczywistości”. Gdy zmusza nas do patrzenia, chodzi mu o to, abyśmy „wejrzeni” (Wallace Stegner), bo wejrzenie to cecha prawdziwej sztuki, sztuki, którą określili kiedyś jego mistrz Alfred Stieglitz jako afirmację życia.



Ansel Adams przy swoim aparacie. Zdjęcie z okładki katalogu wystawy „Ansel Adams - w poszukiwaniu doskonałości”, eksponowanej w 1974 r. w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku.

I ja też rozumiem w ten sposób sztukę i fotografię: jako cudowny środek różnorodny w formie ekspresji artysty, ale zawsze to, co wokół nas, a zwłaszcza piękno świata i człowieka, jest punktem wyjścia i odniesienia ostatecznego.

I tu dotykamy istoty fotografii, którą nazwałbym „czystą”. Im więcej tego pierwiastka czystości, tym fotografia jest bardziej fotografią i odwrotnie - im bardziej przedkładamy własną pychę i egocentryzm w procesie tworzenia, tym bardziej oddalamy się od fotografii jako takiej.

Na gruncie polskim piewą urody ziemi, a zwłaszcza krajobrazów Wileńszczyzny był Jan Bulhak (1876-1950). Stworzył on pojęcie „fo-

tografii ojczyźnianej”, dodając fotografii pejzażowej miłości do ojczyzny. W tym jest nawet podobny do Adamsa, który też fotografował obszary jemu bliskie, czyli Stany Ameryki Północnej, gdzie się wychował, gdzie żył, gdzie oddychał tamtym powietrzem.



Zaulek Bernardyński w Wilnie.

Fot. Jan Bulhak

Fotografia Bułhaka była jednak bardziej malarska, romantyczna, swojska. On nie tworzył tak ostrych, niejako analitycznych zdjęć, jak Adams. Bułhak zmiękczał swoje obrazy, dążąc bardziej do syntezy urody miejsc, które kochał. Uważał również, że fotografia to twórczość radosna, ale też służba. Pragnął, aby kształcić młodzież w poczuciu miłości do ojczyzny. I w tamtych czasach nie było to takie trudne. W okresie odzyskanej po latach niewoli miłość do własnego kraju była czymś naturalnym, ale i zobowiązującym. Miał przeciwników w grupach fotografów, którzy zaczęli eksperymenty formalne, próbując podążać za przemianami w sztuce zachodzącymi na Zachodzie i Wschodzie, które kształtowały się w walce z tradycją, kulturą narodową i chrześcijańską.

Bułhak wywarł jednak duży wpływ na wielu wybitnych fotografów, głównie XX-lecia międzywojennego, ale i późniejszych. Ja sam uważam go, tak jak i Adamsa, za ojców duchowych swojej twórczości.

Na gruncie polskim podobnie, choć z większą dozą romantyzmu i miłości do ojczyzny, tworzył malowane światłem obrazy, zwłaszcza Ziemi Wileńskiej, Jan Bułhak, twórca tzw. Fotografii Ojczyźnianej.



Wychował on pokolenie fotografów, dla których odrodzona w 1918 roku Polska była inspiracją i natchnieniem. To z kręgu tak czujących młodych ludzi wywodzili się fotografowie Powstania Warszawskiego, z których wielu poleгло. Dzięki nim ocalał wizerunek tych heroicznych czasów. Do tego grona należał m.in. Eugeniusz Lokajski, którego młodzieńczy portret na gruzach Warszawy, wykonany być może w ostatnich dniach jego życia, w rozpiętej koszuli, hełmie, z maleńkim kotkiem tulonym do piersi

i

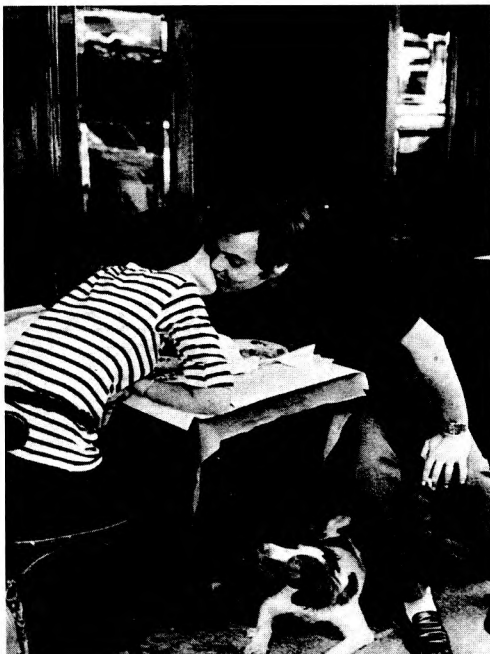
Eugeniusz Lokajski, Warszawa, sierpień 1944 bolizuje tamto pokolenie.

Trochę na innym biegunie, ale dalej będąc wierny fotografii „czystejszej”, stworzył Henri Cartier-Bresson (1908-2004) Zajmował się, jak byśmy dziś powiedzieli, fotografią reportażową. Ale cóż to były za fotoreportaże! Przepelnione wrażliwością i miłością do ludzi. Jego zdjęcia to przykład fotografii służebnej, pokornej wobec człowieka - choć pewnie sam Bresson mógłby się zachnąć na takie stwierdzenia, uznając je za zbyt uproszczone. Oto, co mówi na swój temat:

„Ja jestem złym fotografem prasowym, bo mnie nie interesuje odnotowywanie faktów. Ważne jest spojrzenie na nie. Wtedy zdjęcie można porównać do opowiadania Czechowa czy Maupassanta”(...).

W fotografii najmniejsza rzecz może być wielkim tematem, mały szczegół ludzki może się stać leitmotivem zdjęcia lub serii zdjęć. A poza tym dobra fotografia wymaga pracy nie tylko oka, ale i głowy, i serca. (...) W fotografii interesuje mnie wyłącznie ekspresja poetycka, radość patrzenia, wyobraźnia - po prostu zmysłowa radość patrzenia. (...) Fotografowie zbyt mało interesują się malarstwem, potem dziwią się, że nie mają wyników w fotografii”.

I na koniec też ważne jego stwierdzenie: „Różnica między dobrym a złym zdjęciem to czasem kwestia milimetrów - to naprawdę mała różnica, ale istotna. Obserwuję często na ulicy fotografów, jak „strzelają” i to często w niewłaściwym momencie. A ja odczuwam przyjemność i satysfakcję, gdy mogę powiedzieć: tak, tak, tak, lub gdy ludzie powiedzą: Tak, dobrze to odczuł. ‘Tak’ jest potwierdzeniem”.



Przed Bistro, 1968.

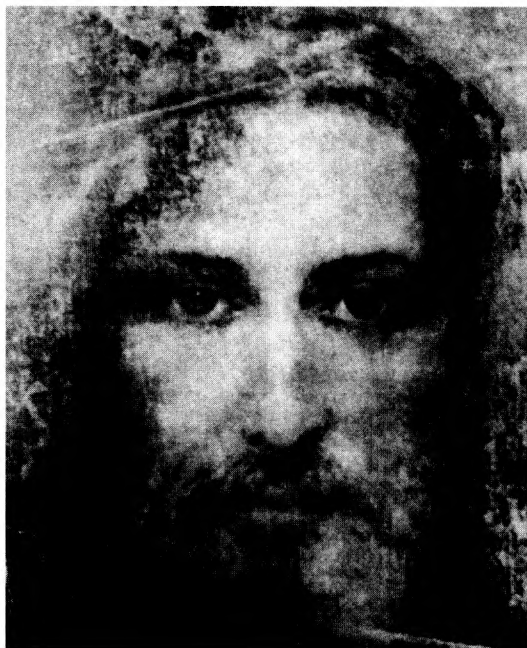
Fot. Henri Cartier Bresson

A teraz chciałbym przywołać fragmenty badawczej aż do granic metafizyki pracy pt. *Całun Turyński - fotografia Niewidzialnego?* autorstwa Zbigniewa Treppy:

„Zobaczyć to uwierzyć. Tak było od samego początku, na długo przedtem, zanim panowie Niepce i Daugerre zmienili technikę widzenia, dokonując wynalazku fotografii. Ale fotografia nadała widzeniu nowy wymiar i znacznie zmieniła relacje istnienia pomiędzy tym, co się widzi, a tym, w co się wierzy. Fotografia będąca mechanicznym odtworzeniem rzeczywistości (...) zdobyła swoją własną aurę - wiarygodność”. To David Levi-Strauss zacytowany przez autora w swej książce.

Ta wiarygodność leży u podstaw diagnozy, czym jest Całun Turyński. Więc teraz przywołam dwa fragmenty książki o Całunie, które powinny wejść tak do kanonu historii fotografii świata, jak i rozważań teologicznych o zmartwychwstaniu Jezusa Chrystusa.

„Badania prowadzone w bibliotece Pałacu Królewskiego



Całun Turyński - wizerunek twarzy Chrystusa

w Turynie przez specjalistów z Santa Barbara, zaowocowały wnioskami analogicznymi do tych, które były owocem innych ekip badawczych, specjalizujących się w różnych dziedzinach naukowych. Wiele z tych wniosków miało charakter interdyscyplinarnych konkluzji. Po pewnym czasie, kiedy wyniki tych badań opracowane zostały w macierzystych laboratoriach, wykluczono na przykład obecność barwników, które mogłyby tworzyć obraz. Istniała w tym względzie pełna zgodność między badaniami chemicznymi (Alan

D. Adler) a analizami przeprowadzonymi na fotografiach wykonanych w oświetleniu 'kontrowym', umożliwiającym obserwację poszczególnych włókien Całunu. Testy mikrochemiczne nie wykazały istnienia żadnej substancji, która mogłaby wpłynąć na powstanie delikatnego zabarwienia tkaniny, z którego 'składa się' obraz negatywowy. Podobnie, po szczegółowych badaniach kilkuset fotografii, nie zaobserwowano, aby w jakimkolwiek miejscu tkaniny zachodziła tzw. dyfuzja kapilarna, mogąca objawiać się w postaci wydostawania się jakiejś substancji, np. pigmentu, poza grubość włókna tkaniny, co oznacza, że nie może być mowy o zastosowaniu jakiegokolwiek barwnika w procesie tworzenia obrazu. Wyklucza to raz po raz stawiane przez oponentów autentyczności płócien hipotezy o 'mechanicznym' sposobie powstania obrazu (np. poprzez zastosowanie techniki przypominającej kalkomanię).

Ponieważ obraz na Całunie wykazał brak jakichkolwiek pigmentów, z których mógłby zostać utworzony, sprawia on zatem wrażenie, że został utworzony z niczego". [...]

Brakuje jednoznacznego wyjaśnienia, jakiego rodzaju promieniowanie spowodowało utworzenie się obrazu na pogrzebowych płótnach Jezusa Chrystusa. Jedno z najbardziej prawdopodobnych zostało przedstawione na I Międzynarodowym Kongresie Syndonologicznym w 1978 roku przez Johna Jacksona z USA. Amerykański uczone próbuje dowieść istnienia promieniowania nieznanego dotąd rodzaju energii. Specjaliści z dziedziny fizyki nuklearnej i mikrochemii zgodni są co do tego, że musiało to być promieniowanie „o dużej gęstości mocy, w znacznym stopniu spójne (do odległości 4 cm od ciała), trwające około jednej tysięcznej sekundy”.

Zdaniem Jacksona, niezależnie od rodzaju promieniowania, mechanizm i etapy tworzenia się wizerunku można tłumaczyć jako przemianę ciała w energię, co mogło się dokonać bez uszkodzenia tkaniny.

Do hipotezy Jacksona nawiązuje Bolesław Makiej, profesor fizyki z Wrocławia, który uważa, że ustalenie przyczyn tego promieniowania przekracza granice fizyki. Choć przyczyn promieniowania, które powołało do istnienia obraz widoczny na powierzchni Całunu Turyńskiego nie da się ustalić stosując badania typu przyrodniczego, możliwe jest jednak wyjaśnienie sposobu utworzenia się tego obrazu. Zdaniem prof. Makieja obraz ciała widoczny na płótnach „został zakodowany” na skutek „interferencji wiązek promieniowania, przy udziale polime-

rów celulozy”. Polski fizyk powołując się na dorobek specjalistów z zakresu holografii, którzy zajmują się badaniem strukturalnych zmian zachodzących pod wpływem promieniowania laserowego, twierdzi, że wizerunek z Całunu jest w istocie rodzajem hologramu.

Przedstawione hipotezy pomimo wpływu kilkunastu lat od ich ogłoszenia, nie straciły dotąd na aktualności. Jako jedne z nielicznych odnoszą się do jednego z najtrudniejszych do wyjaśnienia przez nauki przyrodnicze problemu związanego nie tylko z utworzeniem się obrazu, lecz również ze sposobem uwolnienia się postaci z płócien.

Nastąpiło to bez uszkodzenia zakrzepłych śladów krwi, które potrzebowały przynajmniej od trzydziestu sześciu do czterdziestu godzin, by się utworzyć w takiej formie, w jakiej oglądamy je na Całunie, oraz bez pozostawienia najmniejszych śladów rozkładu ciała, co jest rzeczą niezwykle, gdyż trzydzieści sześć godzin to czas zdecydowanie za długi, by w tak zmasakrowanych zwłokach nie zaszły procesy gnilne. Do dzisiaj nauki przyrodnicze nie są w stanie dać jednoznacznych rozwiązań tych problemów.

Podzielałam zdanie tych badaczy, którzy uważają, że odpowiedź ze strony nauk przyrodniczych nie nadejdzie, gdyż nauki te w swych metodach oparte na doświadczeniu fizykalnym posiadają instrumenty badawcze zdolne badać tylko to, co ma charakter powtarzalny w naturze, nie są zaś w stanie orzekać o czymś, co - jak wszystko na to wskazuje - nigdy w przyrodzie się nie powtórzyło.

Polecam tę arcyciekawą i ważną publikację wydaną w „Bibliotece Więzi” w 2004 roku.

Kończę swoje rozważania dotyczące wagi fotografii w życiu człowieka. Sięgnąłem po przykłady i doświadczenia kilku wybitnych postaci, dla których fotografia bez wątpienia miała i ma znaczenie szczególne. Sądzę, że jej waga w dzisiejszych, przepełnionych „ilustracjami” do granic kompletnej ich dewaluacji czasach jest wciąż taka sama, pod jednym wszak warunkiem: Tak fotograf, jak i oglądający zdjęcia muszą wierzyć w jej wiarygodność, muszą żyć i tworzyć w sposób niezależny od mód i koniunktur, muszą być nieustannie otwarci na refleksję nad swym życiem i światem i nie wyzbywać się tego niepokoju ducha, który jest motorem poszukiwania prawdy.

Noty o autorach

Ewa Augustyniak

dr, Wydział Nauk Stosowanych AGH w Krakowie

Kazimierz Bednarz

mgr, wykładowca ASP w Krakowie

Wacław Bieniasz-Nicholson

mgr inż. architekt

Krzysztof Biń

mgr. inż. architekt

Andrzej Bojęs

prof. KSW dr inż. architekt

Krzysztof Ingarden

prof. KSW dr inż. architekt

Stanisław Markowski

mgr, artysta fotografik

