

Politechnika Białostocka  
Wydział Architektury

# Architecturae et Artibus

vol. 3, no. 1 (7)

Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej  
Białystok 2011

**REDAKTOR NACZELNY****CHAIRMAN:****Grażyna Dąbrowska-Milewska**

gmilewska@gmail.com, tel. (85) 746 99 04

**Z-CA REDAKTORA NACZELNEGO****V-CE CHAIRMAN:****Jarosław Perszko**

j.perszko@neostrada.pl, tel. (85) 746 99 61

**SEKRETARZ NAUKOWY****SCIENTIFIC EDITOR:**

Bartosz Czarnecki

bart@pb.edu.pl, tel. (85) 746 99 17

**SEKRETARZ TECHNICZNY****TECHNICAL EDITOR/SECRETARY:**

Urszula Miłkowska

sekretariat.wa@pb.edu.pl, tel. (85) 746 99 10

**RADA NAUKOWA/SCIENTIFIC BOARD**

Yauheniya Ahranovich-Panamarova (Mińsk)

Aleksander Asanowicz (Białystok)

Patrick Bailly-Cowell (Etival)

Barbara Borkowska-Larysz (Kraków)

Witold Czarnecki (Białystok)

Grażyna Dąbrowska-Milewska (Białystok)

Volodymyr Durmanov (Moskwa)

Barbara Gronostajska (Wrocław)

Konstantinas Jakovlevas-Mateckis (Wilno)

Wojciech Kosiński (Kraków)

J. Krzysztof Lenartowicz (Kraków)

Piotr Lorens (Gdańsk)

Waldemar Marzęcki (Szczecin)

Valery Morozov (Mińsk)

Joanna Olenderek (Łódź)

Jarosław Perszko (Białystok)

Marek Proniewski (Białystok)

Bohdan Rymaszewski (Warszawa)

Aleksandra Sas-Bojarska (Gdańsk)

Jerzy Uścińowicz (Białystok)

Janusz A. Włodarczyk (Tychy)

Hanka Zaniewska (Warszawa)

Artykuły zamieszczone w niniejszym czasopiśmie  
otrzymały pozytywne opinie recenzentów wyznaczonych przez Radę Naukową

The articles published in this issue  
have given a favourable opinion by reviewers designated by Scientific Board

© Copyright by Politechnika Białostocka 2011

ISSN 2080-9638

Publikacja nie może być powielana i rozpowszechniana, w jakikolwiek sposób, bez pisemnej zgody posiadacza  
praw autorskich

**ADRES DO KORESPONDENCJI/THE ADDRESS FOR THE CORRESPONDENCE:***“Architecturae et Artibus”*

Wydział Architektury/Faculty of Architecture

Politechnika Białostocka/Białystok University of Technology

ul. Grunwaldzka 11/15, 15-893 Białystok

tel. (85) 746 99 10, fax (85) 746 99 13

e-mail: aeawa@pb.edu.pl

www.aeawa.pb.edu.pl

Projekt okładki/Project of the cover: Anna Cizewska-Czarnecka

Układ graficzny/Layout: Waldemar Regucki

Opracowanie redakcyjne: Elżbieta Dorota Alicka

Druk: Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej

Na okładce wykorzystano fotografię Bartosza Czarneckiego

nakład: 150 egzemplarzy

# Architecturae et Artibus, 1/2011

## Spis treści/Contents

1. **Michał Chodorowski**  
*Gospodarka innowacyjna a przestrzeń miasta informacyjnego  
– na przykładzie science district „IT city of Katrinebjerg” w Aarhus.  
Knowledge economy and space of informational city - the example of science district  
«IT city of Katrinebjerg» in Aarhus.....* 5
2. **Jerzy Grygorczuk**  
*Corpus Philogelos.....* 12
3. **Wojciech Niebrzydowski**  
*Rola i znaczenie faktury materiału w architekturze brutalistycznej  
Role and meaning of texture in brutalist architecture .....* 23
4. **Tatiana Misijuk**  
*Ikona w mediach a ikona sakralna. Jedno pojęcie a dwie odmienne rzeczywistości  
Icon in mass media and sacred icon. One term and two different meanings .....* 30
5. **Elena Nitijewska**  
*Особенности развития сельских поселений беларуси с ценным историко-культурным  
наследием (на примере поселка щорсы)  
Features of rural settlements development with the rich historical past  
(on an settlement Shchorsy example).....* 39
6. **Elżbieta Szot-Radziszewska**  
*Zabytkowe wiatraki Kielecczyzny. Translokacja, naprawa i uruchomienie  
drewnianego wiatraka kozłowego  
Historic wind mills in the Kielce Region. Relocation, repair and restart of a wooden post mill.....* 42
7. **Janusz A. Włodarczyk**  
*Przejrzystość architektury  
Clarity of Architecture.....* 52



# GOSPODARKA INNOWACYJNA A PRZESTRZEŃ MIASTA INFORMACYJNEGO – NA PRZYKŁADZIE SCIENCE DISTRICT „IT CITY OF KATRINEBJERG” W AARHUS

Michał Chodorowski

Białystok

E-mail: [michal.chodorowski@gmail.com](mailto:michal.chodorowski@gmail.com)

KNOWLEDGE ECONOMY AND SPACE OF INFORMATIONAL CITY - THE EXAMPLE OF SCIENCE DISTRICT  
„IT CITY OF KATRINEBJERG” IN AARHUS

## Abstract

Changes which proceed at the end of the XX century, such as free market, globalization, deindustrialization, development of informational technology and results of them lead to, inter alia, the social – culture changes which have got increasing impact on an urban space. The one of these cities is Danish port city - Aarhus. The example of the evolution of new spatial arrangements so as the urban planning policy follow from the above mentioned changes.

The article is presentation of changes in designing of the urban complexes characteristic for the knowledge economy and the issues related to the innovation in shaping the urban space in the era of post-industrial in example of city Aarhus, with a focus on realize the 'science district' - 'IT City of Katrinebjerg'.

## Streszczenie

Zmiany, jakie zachodziły pod koniec XX wieku, takie jak: wolny rynek, globalizacja, deindustrializacja, rozwój technologii informacyjnej i ich następstwa, doprowadziły między innymi do zmian społeczno – kulturowych, a te mają coraz większy wpływ na przestrzeń miejską. Jednym przykładów ewolucji nowych układów przestrzennych, jak i polityki przestrzennej wynikających z wcześniej wymienionych zmian jest duńskie miasto portowe – Aarhus.

Artykuł jest prezentacją zmian w projektowaniu zespołów przestrzennych charakteryzujących knowledge economy i zagadnień związanych z gospodarką innowacyjną w kontekście kształtowania przestrzeni miasta w epoce postindustrialnej - na przykładzie miasta Aarhus - ze zwróceniem uwagi na realizowany science district - „IT City of Katrinebjerg”.

Słowa kluczowe: park naukowo – technologiczny, dzielnice nauki, miasto informacyjne

Keywords: science park, science districts, informational city

## WPROWADZENIE

Lata 80-te i 90-te ubiegłego wieku przyniosły rewolucję informatyczną, która bazuje na rozwoju technologii informatycznych (IT). Okres, jaki minął od tego przełomu, charakteryzuje się zmianami społecznymi,

kulturalnymi, a jego długość pozwala zaobserwować zmiany, jakie zaszły w przestrzeni miast, które przedstawiały się na gospodarkę innowacyjną lub *knowledge economy*, stając się miastami informacyjnymi.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> M. Castells, *European Cities, the Informational Society, and the Global Economy*, fragm. z *Journal of Economic and Social Geography* (1993) na podstawie *The City Reader*, Fourth Edition, 2007, s. 480.

Organizacja Współpracy Gospodarczej i Rozwoju (OECD)<sup>2</sup> w 1996 roku definiowała *knowledge economy* jako gospodarkę bazującą na produkcji, dystrybucji i użytku wiedzy informatycznej. Jednym z głównych czynników determinujących wzrost gospodarczy w *knowledge economy* jest współpraca między przemysłem, ośrodkami akademickimi wspierającymi rozwój a władzami.<sup>3</sup> W wyniku tego istnieje zapotrzebowanie na pracowników o wysokich kwalifikacjach. Zmianie podlega szkolnictwo wyższe, którego rola powinna się zmienić z dotychczasowej roli, polegającej na prowadzeniu podstawowych badań i przekazywaniu wiedzy nowym pokoleniom, na ścisłą współpracę nauki z przemysłem w celu transferu wiedzy i technologii.

W obszarze Unii Europejskiej ważnym krokiem we wprowadzaniu *knowledge economy* było przyjęcie Strategii Lizbońskiej<sup>4</sup> (marzec 2000), która to wpłynęła na przekierowanie strukturalnych środków unijnych i programów na rzecz gospodarki innowacyjnej. Opierała się ona na trzech filarach:

- ekonomicznym - przygotowującym grunt dla przejścia na konkurencyjną, dynamiczną, opartą na wiedzy gospodarkę innowacyjną;
- społecznym - zakładającym modernizację modelu społeczeństwa europejskiego poprzez inwestowanie w kapitał ludzki i przeciwdziałanie wykluczeniu społecznemu (poprzez wykluczenie ze społeczeństwa informatycznego);
- ochrony środowiska - polegającym na oddzieleniu produkcji od zasobów naturalnych (Göteborg Agenda).<sup>5</sup>

W popularyzacji idei społeczeństwa informatycznego i wpływu tej idei na kształtowanie przestrzeni miejskich dużą zasługę miał Richard Florida,<sup>6</sup> opisując w swoich książkach wysoko wyspecjalizowanych pracowników, których zaliczał do postindustrialnej *creative class*.<sup>7</sup> Przedstawiciele tej grupy - wg R. Floridy - występują obok tradycyjnych grup późno-industrialnej struktury zatrudnienia, takich jak: pracownicy fizyczni, usługodawcy i handlowcy. W Stanach Zjednoczonych *creative class* jest szacowana na 30% osób czynnych zawodowo (R. Florida). Wysoko wyspecjalizowani pracownicy wspomagają transformacje miast industrialnych w postindustrialne.

Prace R. Floridy, według W. van Windena, są niezwykle popularne w środowisku osób odpowiedzialnych za politykę miejską, a przedstawiciele *creative class* stali się poszukiwanym nabytkiem dla poszczególnych miast, które czynią starania w celu przestawienia się na gospodarkę innowacyjną. Członkowie *creative class* nie są zainteresowani życiem w nieestetycznych i nudnych miejscach, poszukują zróżnicowanego środowiska, wysokiej jakości infrastruktury miejskiej i obiektów kultury.<sup>8</sup> W związku z tym władze miejskie w całej Europie uznały za priorytetowe podnoszenie atrakcyjności przestrzeni miast jako przynętę dla nowej grupy - charakteryzującej się dużą mobilnością. Wskazówki R. Floridy były istotne dla miast industrialnych, których dotychczasowa polityka utrudniała transformacje na *knowledge economy* poprzez: niekonkurencyjny przemysł w skali globalnej, niedostatecznie rozwiniętą infrastrukturę miejską, ograniczone życie kulturalne, niską jakość zabudowy mieszkaniowej czy niską jakość przestrzeni publicznych. Miasta te zaczęły inwestować w kulturę, udogodnienia życia miejskiego, a także w kluczowe i wysokiej jakości projekty architektoniczne (Manchester, Newcastle) w celu reorientacji gospodarki miast. W. van Winden tego typu politykę klasyfikuje jako ekonomizację; w tym przypadku inwestycje publiczne w jakość życia (realizowane w formie inwestycji w obiekty kulturalne, parki, przestrzenie publiczne) wynikają z czynników ekonomicznych: pomagają w przyciągnięciu lub zatrzymaniu przedstawicieli *creative class*.

## 1. PARK NAUKOWO – TECHNOLOGICZNY

Idea tworzenia ośrodków naukowych – miejsca współpracy i wymiany wiedzy - nie jest nowa. Przykładem są radzieckie ośrodki naukowe, takie jak Akademgorodok powstały w latach 50-tych XX wieku czy amerykańska Dolina Krzemowa (Silicon Valley). Pomysł ewoluował w czasie, i tak w latach 70 – tych powstaje Sophia Antipolis Science Park w Nicei (Francja). Parki naukowo – technologiczne są lokalizowane peryferyjnie w formie kampusów naukowych, podobnie jak tereny przemysłowe.

<sup>2</sup> Polska od 1996 roku jest członkiem OECD.

<sup>3</sup> *The Knowledge Based Economy*, Organisation For Economic Co-operation And Development, Paris 1996, s. 7.

<sup>4</sup> *Strategia Lizbońska – The Lisbon Agenda*, Lisbon Strategy lub Lisbon Process.

<sup>5</sup> Filary Strategii Lizbońskiej na podstawie: [http://europa.eu/scadplus/glossary/lisbon\\_strategy\\_en.htm](http://europa.eu/scadplus/glossary/lisbon_strategy_en.htm).

<sup>6</sup> R. Florida, *The Creative Class*, [w:] *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life* (2002) na podstawie: *The City Reader*, Fourth Edition, 2007, s. 129-135.

<sup>7</sup> *Creative class* – klasa kreatywna, w polskich opracowaniach występuje jako klasa alternatywna.

<sup>8</sup> W. van Winden, *Knowledge and the European City*, [w:] *The Knowledge Turn in Urban Economic Policy: Four Manifestations*, May 2009, s. 101.

Okres ostatnich 20 lat wpłynął na zmianę tej tendencji i „powrót” do miast. Wiąże się to najczęściej z potrzebą rewitalizacji terenów przemysłowych, które zostały opuszczone w wyniku zmian w globalnej gospodarce. Brown Fields Policy (dosł. „polityka brązowych obszarów” – czyli obszarów przemysłowych) była wymieniana jako jeden z głównych postulatów, którymi powinni się kierować planiści w kształtowaniu nowych zespołów związanych z *economy knowledge*, a w szczególności z sektorem IT.<sup>9</sup> Poniższy tekst prezentuje zmiany w planowaniu przestrzennym od idei parku technologicznego, naukowo – technologicznego, poprzez science districts (dzielnice nauki), do *science quarters* w Aarhus.

## 2. AARHUS – POLITYKA ROZWOJU MIASTA W OPARCIU O „KNOWLEDGE ECONOMY”

Aarhus – drugie co do wielkości miasto Danii - jest głównym ośrodkiem miejskim regionu Jutlandia i jednym z głównych portów bałtyckich. Obecnie miasto liczy prawie 300 tysięcy mieszkańców, rokrocznie zwiększając tę liczbę o 2 tysiące osób.

Biuro planowania zakłada wzrost populacji o 75 tysięcy mieszkańców w ciągu 20 lat.<sup>10</sup> Miasto jest silnym ośrodkiem akademickim z czterdziestoma tysiącami studentów, m.in. Uniwersytetu Aarhus, szkoły architektonicznej, szkoły dziennikarskiej, szkoły biznesu.

Jednym ze strategicznych założeń miasta jest wspieranie nowoczesnych technologii w różnych dziedzinach. Sektor związany z technologią informacyjną jest kluczowy dla wspierania innowacyjności (gospodarki innowacyjnej).<sup>11</sup> Prace B+R (*Research and Development – R&D*) oraz współpraca między sektorem naukowo – badawczym i przedsiębiorcami jest efektywna dzięki instytucjom koordynującym współpracę, takimi jak *Alexandra Institute* (rola instytutu opisana w dalszej części pracy) czy *INCUBA Science Park*<sup>12</sup>.

Miasto kładzie nacisk na rozwój sektora IT, wspierając przedsiębiorców, jak i naukowców.<sup>13</sup> Uczelnie wyższe, przedsiębiorstwa, jeden z największych



Ryc. 1. Miasto Aarhus – położenie, struktura przestrzenna

szpitali w Danii, tradycje rolnicze regionu są fundamentem, na którym bazuje miasto w swoich planach. W związku z tym powstały ośrodki badawcze: *AgroTech* z zakresu rolnictwa, w sektorze IT - „IT City of Katrinebjerg”, a także, wspomniany w artykule, projektowany *Navitas Park* w sektorze energetycznym. Do zrealizowanych obszarów należy zaliczyć dzielnicę przemysłową *Skejby*. Obszar ten jest także miejscem lokalizacji wcześniej wspomnianego Szpitala Uniwersyteckiego, *INCUBA Science Park – Skejby*, skupiającym firmy biomedyczne, a także laboratoria szpitalne. Oba zespoły charakteryzują się typowym układem dla ośrodków naukowych lub parków technologicznych z peryferyjnym położeniem.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> REDIS LAB Białystok 30.09.2010-1.10.2010; spotkanie w ramach projektu REDIS (Restructuring Districts Into Science Quarters) realizowanego w ramach URBACT – programu Unii Europejskiej wymiany wiedzy na temat zrównoważonego rozwoju miast. Miasto Białystok w trakcie spotkania prezentowało swoje dokonania w uruchamianiu parku naukowo - technologicznego.

<sup>10</sup> Niels – Peter Mohr, architekt, Head of Comprehensive Planning; Prezentacja: *Comprehensive planning in Aarhus – with a focus on Science quarters*, Redis Summer School, September 2010.

<sup>11</sup> Na podstawie: [www.businessaarhus.dk/index\\_en.php#/erhvervssektor/rogd/](http://www.businessaarhus.dk/index_en.php#/erhvervssektor/rogd/) z dnia 30.01.2011r.

<sup>12</sup> *INCUBA Science Park – Park Naukowo Technologiczny* działający w Aarhus - posiada trzy siedziby: *Gustav Wiedes Vej* – znajdujący się na terenie Uniwersytetu Aarhus; w *Katrinebjerg* jako integralna część *IT city*; trzeci kompleks (medyczny) przy *Aarhus University Hospital - INCUBA Science Park – Skejby Sygehus*. W ramach planowanego *Navitas Park* – związanego z sektorem energetycznym - przewidziane jest otwarcie nowej siedziby.

<sup>13</sup> W. van Winden, *Aarhus IT city of Katrinebjerg Results of the REDIS Implementation Lab*, Aarhus, 30/9 – 2/10 2009, s. 2.

<sup>14</sup> *Strength of Business Aarhus* na podstawie [http://www.businessaarhus.dk/index\\_en.php#/erhvervssektor/](http://www.businessaarhus.dk/index_en.php#/erhvervssektor/) z dnia 30.01.2011.



**Ryc. 2.** Lokalizacja omawianych w artykule kompleksów

Legenda do ryc. 2:

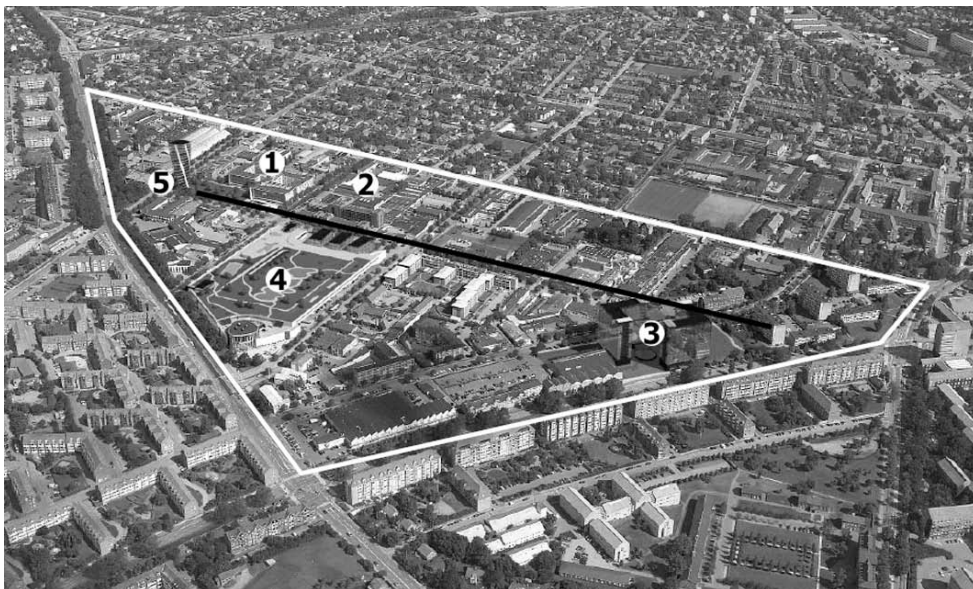
1. IT city of Katrinebjerg;
2. Uniwersytet Aarhus;
3. Nobelparken;
4. Forskerparken;
5. Handelshojskolen – wyższa szkoła ekonomiczna;
6. Aarhus Tech i wyższa szkoła dziennikarska;
7. Szpital uniwersytecki i INCUBA Science Park – Skejby;
8. Dzielnica przemysłowa Skejby;
9. Nowe centrum miasta (ratusz, Muzeum Sztuki Współczesnej Aros, Musikhuset, centrum kongresowe);
10. Lokalizacja Navitas Park



**Ryc. 3.** INCUBA Science Park – Skejby Sygehus.



**Ryc. 4.** INCUBA Science Park – Skejby Sygehu



**Ryc. 5.** Teren IT City of Katrinebjerg (część obiektów wciąż w planach):  
1) INCUBA Science Park – Katrinebjerg, 2) Alexandra Institute, 3) Budynek „ikona”, 5) Budynek „ikona”



### 3. „IT CITY OF KATRINEBJERG” – PRZYKŁAD REALIZACJI „SCIENCE DISTRICT”

Katrinebjerg jest obszarem położonym na obrzeżu historycznego centrum Aarhus, sąsiadującym z dzielnicą uniwersytecką. Idea powstania „IT city of Katrinebjerg” narodziła się w 1999 roku w odpowiedniku polskiego regionalnego biura innowacji (regional IT Council). Zakładała przekształcenie dotychczasowego obszaru o funkcjach usługowych, skupiającego głównie małe firmy, warsztaty, na miejsce koncentracji podmiotów bazujących na nowoczesnych technologiach informacyjnych.

Plan urbanistyczny dla tego terenu zakłada jego powiązanie ciągami pieszymi z terenem Uniwersytetu Aarhus, sąsiadującym z Nobel Parken i Forsken. Obszar charakteryzuje się niską zabudową, brak na nim charakterystycznych obiektów. Projektanci planu użyli ulicy Helsingforsgade jako głównej osi założenia. Zlokalizowano przy niej budynki mieszczące dwie główne instytucje – istotne z punktu funkcjonowania całości jako *science district*:

1. Alexandra Institute, The Department of Computer Science – instytucja katalizator współpracy między środowiskiem naukowym a przedsiębiorcami. Od jej sprawności zależy sukces całego przedsięwzięcia. Wynika z tego centralne usytuowanie siedziby powyższej instytucji, podkreślające jej rolę i funkcję, co nie przekłada się jednak na architektoniczną formę – zamkniętą w dyscyplinowanej stylistyce high – tech.

2. INCUBA Science Park - Katrinebjerg, w którym to działa 80 firm zróżnicowanych pod względem wielkości.<sup>15</sup> W przypadku budynku INCUBA mamy do czynienia z podkreśleniem jego rangi za pomocą przestrzeni placu przed samym budynkiem, jak i z architekturą w tym przypadku już znacznie bardziej wyróżniającą się.

Jednym z istotnych elementów w projektowaniu tego typu jest *image* lub *brand* charakteryzujący dany zespół przestrzenny. Postulowane było to zarówno na poziomie tworzenia marki o charakterze komercyjnym, jak i tworzenia charakterystycznej przestrzeni urbanistyczno – architektonicznej z obiektami „ikonami” danego miejsca. Wydaje się to spójne z pracami R. Floridy na temat *creative class*. W przypadku „IT City of Katrinebjerg” projektanci wprowadzili dwie dominanty w zastany zespół przestrzenny charakteryzujący się niską, ujednoliconą zabudową. Są to obiekty z ryc. 3

i 5, oba stanowiące dominanty wysokościowe, także w swojej formie architektonicznej high – tech nadające nową jakość zastanej przestrzeni, reprezentujące styl w architekturze łączący się z nowoczesnymi technologiami.

Obiekt rekreacyjny nr 4 (ryc. 5) w postaci terenów zielonych na dachu centrum handlowego jest najślabszym ogniwem pod względem prawdopodobieństwa realizacji – jest to wyłącznie propozycja projektantów zespołu. Mimo tego faktu wpisuje się w politykę ekonomizacji przestrzeni miejskiej (W. van Winden). Inwestycja w teren rekreacyjnej zieleni z punktu widzenia miasta jako całości wydaje się mało uzasadniona z powodów ekonomicznych, jak i funkcjonalnych. Rozpatrując w kategorii spójności założenia, podnoszenia jakości przestrzeni, nadawania image’u zespołowi przestrzennemu, zabiegi te należy traktować jako integralną część produktu, jakim jest *science district* - „IT city of Katrinebjerg”.

Sukces Katrinebjerg nie opierał się wyłącznie na dobrej lokalizacji, potencjale akademickim czy polityce miasta w zakresie innowacyjności. Składowych, które doprowadziły do sukcesu, było znacznie więcej:

- Strategia rozwoju miasta zakłada rozwój znaczenia miasta zarówno w ramach państwa duńskiego, jak i międzynarodowej pozycji, miasta dynamicznego, dla każdego, zrównoważonego w relacji z przyrodą i energią, zdrowego, zrównoważonego społecznie, o rozwijającej się infrastrukturze, którego walorem są otwarte przestrzenie i tereny zielone; ostatnim ważnym czynnikiem jest wpływ na planowanie w skali narodowej, jak i międzynarodowej (Unia Europejska) oraz związane z tym fundusze. Rozwój miasta zakłada wprowadzanie zabudowy intensywnej w ramach planowanego rozwoju przestrzennego miasta i zachowanie jak największej liczby otwartych terenów zielonych.<sup>16</sup>
- Rozwój sektora IT oraz biznesu opartego na nauce wymaga spełnienia kilku warunków; według przedstawicieli władz miasta odpowiedzialnych za planowanie są to m.in.: środowisko przyrodnicze, miejsca spędzania wolnego czasu, czyste środowisko, instytucje kulturalne, witalność miasta, usługi publiczne, a w sferze współpracy z podmiotami - wiarygodność, szacunek oraz zaangażowanie.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> W. van Winden, *Aarhus IT City of Katrinebjerg Results of the REDIS Implementation Lab*, Aarhus, 30/9 – 2/10 2009, s. 3.

<sup>16</sup> Niels – Peter Mohr, architekt, Head of Comprehensive Planning; Prezentacja: *Comprehensive planning in Aarhus – with a focus on Science quarters*, Redis Summer School, September 2010.

<sup>17</sup> Ibidem.

- Przestrzenna polityka miasta – restrukturyzacja dzielnicy Katrinebjerg z dzielnicy przemysłowo – usługowej w „dzielnice naukową” (science district) przyniosła ze sobą zainteresowanie developerów tym obszarem, także wzrost wartości



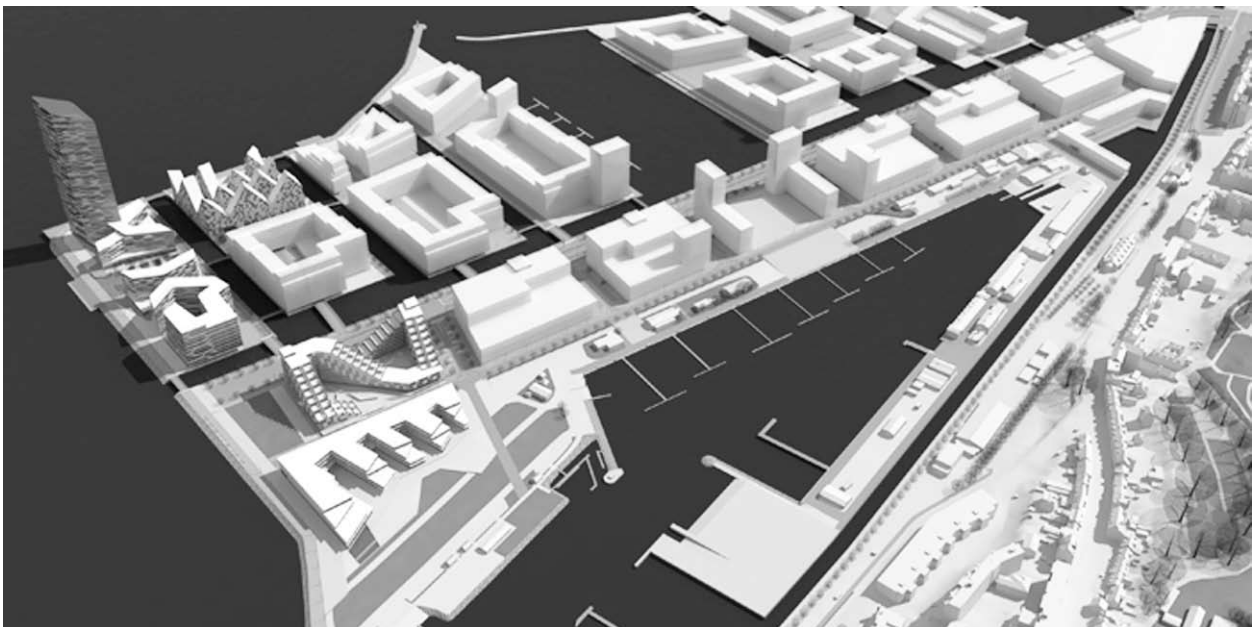
**Ryc. 6.** Widok na Navitas Park

– centrum badawcze sektora energetycznego

Źródło: <http://www.energymap.dk/Profiles/City-of-Aarhus/News/Navitas-Park-in-Aarhus-%E2%80%93-a-focus-on-energy> na dzień 30.02.2011.

działek. Następnie wprowadzono zmianę polityki w stosunku do zabudowy wysokiej (2007).<sup>18</sup> Był to jeden z pierwszych aspektów przemian. Miasto Aarhus zdecydowało się na opracowanie nowego planu miejscowego zagospodarowania przestrzennego, umożliwiającego wyższą zabudowę.

- Istnienie instytucji – katalizatora, w tym przypadku: Alexandra Institute. Jest to kluczowy element organizacyjny, który umożliwia współpracę między sektorem prywatnym a środowiskiem naukowym, inicjuje współpracę, zarządza projektami, a także współfinansuje je. Instytucja ta umożliwiła stworzenie szybkiej, bez zbędnych formalności, platformy innowacji. Dzięki temu powstał silny klaster IT powiązany z Katrinebjerg.<sup>19</sup>
- Dobra współpraca z Uniwersytetem w Aarhus, który skoncentrował wszystkie swoje badania powiązanie z technologiami informacyjnymi na terenie Katrinebjerg; szczególnie ważną instytucją jest CPC – Centre for Pervasive Computing, którego badania skupiają się na wprowadzaniu zaawansowanych technologii do wszelkich aspektów życia ludzkiego. Istotnym czynnikiem jest obecność 1800 studentów związanych z technologiami informacyjnymi, którzy są użytkownikami Katrinebjerg.<sup>20</sup>



**Ryc. 7.** Plan przekształcenia części doków w Aarhus w nowoczesną dzielnicę mieszkaniową

Źródło: <http://www.isbjerg.com/en/apartments.html> na dzień 30.01.2011

<sup>18</sup> W. van Winden, *Aarhus IT city of Katrinebjerg Results of the REDIS Implementation Lab*, Aarhus, 30/9 – 2/10 2009, s. 5.

<sup>19</sup> Ibidem, s. 3.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 5.

- INCUBA Science Park (park naukowo-technologiczny), jeden z trzech znajdujących się w Aarhus specjalizujący się w sektorze IT. Działa na jego terenie 80 firm.<sup>21</sup>
- Istnienie mniejszych przedsiębiorstw zarówno związanych z sektorem IT, jak i innych.<sup>22</sup>

#### 4. NAVITAS PARK – KOLEJNY ETAP PRZEMIAN

Na rok 2014 planowane jest otwarcie w dzielnicy portowej Navitas Park – centrum innowacji w pozyskiwaniu energii ze źródeł odnawialnych. Centrum będzie miejscem edukacji, badań, a park naukowy - miejscem kooperacji przedsiębiorców i badaczy. W parku biznesowym mają znaleźć się przedstawicielstwa firm związanych z sektorem energetycznym. Warta zwrócenia uwagi jest lokalizacja, wykorzystanie terenów portowych i ich przekształcenie, które planuje miasto Aarhus.

#### WNIOSKI

Miasto Aarhus ze swoimi projektami, między innymi „IT City of Katrinebjerg”, jest przykładem przekształceń przestrzennych uwzględniających nowe uwarunkowania ekonomiczne oraz postęp technologiczny - nie tylko zapobiegających degradacji terenów przemysłowych, ale także wybiegających w przyszłość i zapewniających miastu prosperowanie we współczesnym świecie.

Science district Katrinebjerg jest przykładem dobrze logistycznie przeprowadzonego przedsięwzięcia, którego końcowym etapem jest realizacja przestrzennego kompleksu jako odzwierciedlenia funkcjonalnych powiązań, sprawnego zarządzania oraz marki „IT city of Katrinebjerg”. Ten współczesny kompleks naukowy XXI wieku, wciąż realizowany, ukazuje zmiany w myśleniu projektantów o tego typu kompleksach i ich lokalizacji. W tym kontekście kolejnym etapem przemian są doki Aarhus, których częścią ma być Navitas Park.

#### LITERATURA

1. **Castells M. (2007)**, *European Cities, the Informational Society, and the Global Economy*, fragm. z *Journal of Economic and Social Geography* (1993) na podstawie *The City Reader*, Fourth Edition, s. 480.
2. **Florida R. (2007)**, *The Creative Class*, [w:] *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*, (2002) na podstawie: *The City Reader*, Fourth Edition.
3. **Van Winden W. (2009)**, *Aarhus IT City of Katrinebjerg Results of the REDIS Implementation Lab*, Aarhus, 30/9 – 2/10.
4. **Van Winden W. (2009)**, *Knowledge and the European City*, [w:] *The Knowledge Turn in Urban Economic Policy: Four Manifestations*, May s. 101.
5. **(1996)** *The Knowledge Based Economy*, OECD, Paris.
6. Filary Strategii Lizbońskiej na podstawie: [http://europa.eu/scadplus/glossary/lisbon\\_strategy\\_en.htm](http://europa.eu/scadplus/glossary/lisbon_strategy_en.htm).

<sup>21</sup> Ibidem, s. 5.

<sup>22</sup> Ibidem, s.5.

## CORPUS PHILOGELOS

Jerzy Grygorczuk

Wydział Architektury, Politechnika Białostocka, ul. Grunwaldzka 11/15, 15-893 Białystok  
E-mail: jerzygrygorczuk@neostrada.pl

### Abstract

The article contains self-reflection of the artist of his own works; this part of the works connected with current facts of politics, art, customs and tradition. The author cites philosophers and thinkers since antiquity till the 20th century and theirs' fights against wickedness of the world. The conclusions he achieve he translates to the language of art: both symbolic, mostly reflective, and commentary, choosing risky way of current events' comment.

### Streszczenie

Autorefleksja artysty nad własną twórczością: tym jej wątkiem, który zanurzony jest w bieżących zdarzeniach polityki, sztuki, obyczajowości. Autor przywołuje filozofów i myślicieli od starożytności po wiek XX i ich zmagania z nikczemnością świata, dochodząc do własnych obserwacji, które przekłada na język sztuki: zarówno symbolicznej, w dużej mierze refleksyjnej, jak i publicystycznej, obierającej ze swej istoty ryzykowną drogę komentowania bieżącej rzeczywistości.

Keywords: philosophy, fine arts, contemporary art, cultural policy, abderism, ignorance, foolishness

Słowa kluczowe: filozofia, sztuki piękne, sztuka współczesna, polityka kulturalna, abderyzm, ignorancja, głupota

Od czasów Hipokratesa filozofia - córa zachwytu i przerażenia - karmiła się wiedzą medyczną, a badania medyczne były podstawą dla humanistyczno - filozoficznego obrazu człowieka. Śmiech – to podobno wyłącznie ludzka właściwość o wielkiej mocy uzdrawiania. Perfekcyjnie stosował tę metodę leczniczą Demokryt, który nigdy nie przebywał w miejscach publicznych bez uśmiechu na twarzy. Codzienne życie mieszkańców Abdery, z której pochodził, nigdy nie wydawało mu się poważne. Hipokrates wielokrotnie diagnozował „choroby abderyczyków” spowodowane niekorzystnym klimatem, który siał spustoszenie w głowach mieszkańców. Określenie „abderyta” w starożytności to ograniczony umysłowo osobnik. Uczniowie Hipokratesa w takich przypadkach stosowali ekstrakt ciemiernika jako skuteczny środek przeczyszczający. Demokryt rozumiał, jak niebezpieczny i niesprawiedliwy jest gniew na powszechną głupotę. Według niego jedyną reakcją powinien być śmiech o złożonej natu-

rze, w rezultacie którego często z roześmianego oka spływa łza. Uzdrawiający śmiech filozofa – lekarza był również adresowany do króla filozofów powagi – Platona, kompletnie pozbawionego humoru głównego oponenta Demokryta. Rodzaj ludzki wg Demokryta charakteryzował się: „...*żądzą posiadania, która napędzała gospodarczą dynamikę, a czyniąc ludzi coraz mniej ważnymi, stającymi się częścią procesu, którego nie kontrolowali, stając się niewolnikami pieniędzy, nie wiedzieli, co czynią ani czego pragną, nie znali samych siebie, kłócili się o to, co posiadają, chociaż tego nie zabiorą do grobu. Nie cieszą się tym, co mają, a pożądamy tego, czego nie osiągną. Często martwe posągi i modlą się do niemych obrazów, ale nienawidzą najbliższych, którzy mówić potrafią, dopasowują wszystko do swojej żądz, nie cierpią swojego życia, ale ze strachu przed śmiercią pragną żyć. Błądzą przez życie z zaćmionym umysłem, nadęci brakiem logiki...*” Demokryt nie miał złudzeń, że oświeci swoich współziomków, ale śmiejąc

<sup>1</sup> M. Geier, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie*, Universitas, Kraków (2007).

się, nie rezygnował z ludzkiej radości życia. Bo uważał, że życie ludzkie nie jest biblijną „marnością nad marnościami” pozbawiającą człowieka dumy z przewagi, jaką daje mu jego intelekt. Temat ten trafnie ujął Stanisław Grochowiak w Płonącej żyrafie: „Bo życie znaczy: Kupować mięso Ówiartować mięso Zabijać mięso Uwielbiać mięso Zapładniać mięso Przeklinać mięso Nauczać mięso i grzebać mięso I robić z mięsa I myśleć z mięsem I w imię mięsa Na przekór mięsu Dla jutra mięsa Dla zguby mięsa Szczególnie w obronie mięsa...”<sup>2</sup> Minęło XXV wieków, a charakterystyka ludzkości sporządzona przez Demokryta jest ciągle aktualna. Pojęcie wolności greckiej definiowane było przez wielu filozofów. Diogenes z Sinopy, protoplasta cyników propagował, miłość do niezależności i umiłowanie wolności w sposób szczególny. Był otwarty, dowcipny, kochał życie i zabawę, był obywatelem świata i przyjacielem ludzi, walczył z bezduszością, nieczułością i bezguściem współobywateli. Jego sarkazm i śmiech nie były ludziom szczególnie przyjazne, raczej pełne pogardliwych intencji. W filozofii dał początek oporowi wobec wszelkich form cywilizowanego życia, ponurej politycznej władzy i uduchowionego patetycznie platońskiego dyskursu. Zablysnął talentem obnażania bzdur i idiotyzmów mówionych z drwiącym uśmiechem na twarzy. Nobilitował naturalną energię fizycznego bytu w prawach człowieka, gloryfikując prawa naturalne uznawane jako zwierzęce i ukrywane powszechnie w społeczności ludzkiej. Platon nazywał go „wściekłym i oszalałym Sokratesem”<sup>3</sup>. „Ty psie” [Kyon] nazywali go przeciwnicy. Diogenes przewartościował to obraźliwe imię, czyniąc z niego wyróżnienie - nazywając siebie cynikiem. Zmieniając wartości, pozostał samotnikiem płynącym pod prąd nurtu, w którym większość dąży do iluzorycznie fałszywych celów.

Fryderyk Nietzsche w XIX wieku, wprowadzając „przewartościowanie obowiązujących wartości”<sup>4</sup>, rozwinął i udoskonalił teorię Diogenesa, stwarzając jednocześnie zagrożenie dla wielu nieokrzęsanych istot, zwanych „nadludźmi”, które tworzą rzeczywistość historię.

Myśliciele ci są mi bardzo pomocni w określaniu mojej własnej drogi opartej na obserwacji rzeczywistości tu i teraz (wszak magia, mit i bajka nie ważą tyle samo co nauka, a marzenia senne nie są rzeczywistością). Moją szczęśliwą rzeczywistością jest błędzenie w różnych materiałach i przedmiotach formujących nową jakość wynikającą z obserwacji otoczenia. Fa-

scynuje mnie praca nad sobą oraz poszukiwanie relacji ze światem zewnętrznym za pomocą przestrzennych obiektów-rzeźb, którymi najbardziej rozkoszuję się w trakcie ich powstawania. Jestem zwolennikiem filozofii Michela Onfray’a: „...*czERP rozkosz i dawaj rozkosz, nie krzywdząc siebie ani innych...*”<sup>5</sup> W sferze etyczno-estetycznej działa to znakomicie. Umożliwia mi samo-realizację z moich i tylko moich miejsc obserwacji rzeczywistości. Tworzę, bo w ten sposób określam swoje „ja” wobec atmosfery, faktu, osoby, czy też inspirującej do wypowiedzi zastanej sytuacji. Czuję konieczność reagowania na groteskową absurdalność aktualnych wydarzeń i ich dramatycznych bohaterów. Cenię bardzo niezależność, nie poddając się presjom mód artystycznych ani dyktatom krytyków. Wzniosły patos, powaga ceremonii, mitologizowanie faktów, spektakularne celebrowanie świętości maskują wszechobecną głupotę i brzydotę. Estetyka obnażająca brzydotę jest piękna, klarowna, pełnokrwista, szczerze zbliżająca nas do prawdy zamglonej panującymi konwencjami i obyczajami

Nasz świat, jego etyka i moralność oparte na tradycjach judeochrześcijańskich cechuje bezpardonowa walka gospodarcza wynikająca z kapitalizmu. Wszystko jest towarem, również człowiek. Produkcja pseudopotrzeb, nihilizm, silny wobec słabych, słaby wobec silnych, chytry wobec wszystkich, żądny pieniędzy i zysku, kłęczący przed złotem, które zapewnia potęgę i władzę, ujarzmiając ciała i dusze: świat teoretycznej wolności. W rzeczywistości wolnością cieszy się garstka uprzywilejowanych, reszta skazana jest na upokorzenie. Bycie człowiekiem przestaje być ważne. Najważniejszy jest rynek oraz globalny system korporacyjny. Fikcją staje się demokracja, ponieważ rządzą nami banki światowe. Obywatele patrzą, ale nie wiedzą, że nie mają wpływu na władze, partie i swoich przedstawicieli w parlamentach. Człowiek sprowadzony zostaje do odruchów konsumpcyjno-rozplodowych.

Jako obywatel swojego kraju mogę śmiać się do rozpuku z pokrętnego prawa, korupcji, zakłamania polityków, pęcznienia biurokracji i rozrostu różnych służb i komisji specjalnych, marnotrawienia podatków, ideologizowania mediów i ignorowania kultury. Mogę „*podziwiać*” państwo, w którym szybciej rośnie liczba przepisów niż nowych książek; państwo, gdzie więcej jest funkcjonariuszy różnych służb niż pielęgniarek; państwo, które po kryjomu oddaje Kościołowi co nie-

<sup>2</sup> J. Kowalski, *Starożytni o sensie życia*, Czytelnik, Warszawa (1988).

<sup>3</sup> Laërtius Diogenes, *Lives of eminent philosophers*, Cambridge Harvard University Press, Cambridge, 1925; Book 6, Chapter 54.

<sup>4</sup> F. Nietzsche, *The Will to Power*, New York: Vintage Books 1968.

<sup>5</sup> M. Onfray, *Traktat ateologiczny*, PIW, Warszawa 2009.

kościelne; państwo, w którym aborcja jest grzechem, a nie prawem; państwo, w którym minister buduje peron w polu, nie ponosząc żadnych konsekwencji, no i wreszcie państwo decydujące, która historia jest prawdziwa, a która zbrodnicza. Ten cyrk jest śmieszny. Sztuka cyrkowa karmi się życiem, życie staje się sztuką. Sztuką używania masek, w błazeńskim grymasie twarzy, pod którą należałoby zajrzeć głębiej, szukając prawdy. Bliski prawdzie jest sąd filozofa religii prof. Zbigniewa Mikołajki, analizujący historyczną genezę współczesnych zachowań - po „potopie szwedzkim” i przeniesieniu stolicy do Warszawy, ...: *„O kraju przestała decydować wykształcona szlachta małopolska, a zaczęła mazowiecka - potwornie biedna, ciemna, nie umiejąca czytać. Nie zbudowano warstwy średniej, władzę przejęła oligarchia. Polska kultura, język, religijność poszły w stronę duchowego rozchełstania, sacrum sprowadzono do tego co zewnętrzne. Katolicyzm niby jest u nas obecny, ale to tylko polewa. Płytkość i obojętność religijna wynika z braku większych przeżyć filozoficznej i teologicznej refleksji...”*<sup>6</sup> Natomiast niekiedy sprawami państwa zajmowały się osoby znakomicie wykształcone, głoszące zjadliwe trafne prawdy, ale pełniące rolę błaznów. Słynne zdanie, że są *„Polacy jak tablica z wosku”*, na której inne nacje wpisują swą kulturę, pada z ust Stańczyka w czasach wielkiej tolerancji i rozwoju kultury. Błazen broniący tożsamości kulturalnej narodu nie wpłynął uświadamiająco na oźralców i opilców następnych wieków. Dziś śmiech wywołują sytuacje, które ludzie pełniący urzędy zamieniają w parodię i farsę. Kapłani kultury plastycznej mieniący się kuratorami albo historykami sztuki, piastujący urzędy za pieniądze podatnika, wyznają dogmat sztuki nowoczesnej. Nowoczesnej, czyli żadnej. Termin ten, eksploatowany od czasów renesansu, w ustach epigonów i ignorantów wiedzy, w tym również historycznej, jest grafomańskim pustosłowiem. Nowoczesne galerie, nowoczesne zbiory, nowocześni artyści, przy tym skromnie określający się jako „najwybitniejsi”, realizują się z powodzeniem w zorganizowanych klikach w paru „arsenałach” w Polsce. Splendoru dodają im zagraniczni goście urzędowo zapraszani na większe pokazy działań wypełnionych nudną problematyką, od wielu lat maniakalnie powielaną w atmosferze pseudointelektualnej powagi. „Sztukę współczesną” cechuje popartowski „warcholizm” zresztą czy można to nazywać sztuką? Jędrrek Warchoł, bożyszczce pop-artu, mieni się już nie tylko artystą - jest „postacią” nie posiadającą osobowości,

uprawia działania: graficzne, malarskie i filmowe. Jest projektantem dzieł, które wykonują inni. Jest ponadto wydawcą, producentem i organizatorem, inspiratorem twórczości i działań innych artystów. Czy jest to model osobowości artysty, który jak administrator - polityk rozplątywa się w wielu formach działania zbiorowego, tracąc jednocześnie jednostkowy indywidualistyczny byt twórczy? Andy Warhol powiada *„że człowiek staje się jak maszyna i powinien być maszyną i że wszyscy powinni to lubić, a oprócz tego wszyscy wyglądają podobnie i postępują podobnie i tą drogą będziemy szli. Każdy powinien być jak każdy, każdy powinien być jak maszyna...”*<sup>7</sup>

Sytuacja dzisiejszej sztuki jest niewątpliwie bardzo skomplikowana i podlega różnym sprzecznościom. Zwracanie się do wzorców maszynowych jest odcinaniem się od tradycji artystycznej i tego, co nie jest sztuką. Produkcyjno - konsumpcyjny model życia stawia w sztuce na masowego odbiorcę i łatwą kulturę mającą szokować i prowokować. Gwałtowne przyspieszenie życia, jego zmienność i nerwowość, przelotne mody i przeładowanie informacyjne powodują, że odbiorcy są zdezorientowani co do reguł i wartości. Brak ocen wartościujących powoduje nihilizm współczesnej sztuki, a historycy sztuki akceptują wszystkie jej szokujące przejawy, widząc pozytywne wartości w jej niemości, jej sens w bezsensie. Gloryfikacja stereotypów przenika umysły współczesnych ludzi poprzez środki masowego przekazu. Prawie żadna sfera życia nie jest wolna od natrętnej informacji dla informacji, głupoty politycznej oraz prymitywnej reklamy. Stereotyp wypycha następny stereotyp. Sensacyjne newsy telewizyjne, radio, gazety, reklamy z ulic miast. Demokratyczny terror stereotypów, wyrażający się poprzez puszki po piwie, butelki coca-coli, bilety, naklejki, niedopałki papierosów, fotki Monroe, gwałcające przeróbki znanych dzieł Picassa, Delacroix, Moneta, upraszczanie i zwielokrotnianie Mony Lizy albo dorabianie jej wąsów. To nie jest kontynuowanie tradycji artystycznej, jest to działanie barbarzyńskie, pozbawione jakichkolwiek ideałów. Popartysta chce być docenianym zdobywcą dążącym do natychmiastowego rozgłosu. Ma spełniać się od razu za godziwe wynagrodzenie, będąc blisko handlu i komercji. To moda nastawiona na zysk, szybka, nagła, raptownie zmieniająca się, bez twarzy, ale za to bełkotliwie agresywna, nie dająca żadnego oparcia. „Wszyscy mogą wszystko wszędzie”. Sztuka to instant-art, podobnie jak instant-coffee, płyn do natychmiastowe-

<sup>6</sup> Wywiad Aleksandry Klich ze Zbigniewem Mikołajko, *Wszyscy jesteśmy skazańcami*, „Gazeta Wyborcza”, 27 stycznia 2010.

<sup>7</sup> Ch. Harrison, P. Wood (ed.), *Art Theory in 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing 2003, s. 747.

go spożycia (instant znaczy chwilowy). Pop jest sztuką chwili, tak jak bilet do kina, który po jednorazowym użyciu wyrzuca się. Manifestowanie urody przedmiotów, takich jak muszla klozetowa lub suszarka do butelek, nie jest językiem sztuki. Marcel Duchamp przed 80-ciu laty, mając na celu szokowanie za wszelką cenę, w obelżywy sposób obraził miłośników sztuki. Nikt pewnie nie przypuszczał, że taka forma działania z upodobaniem będzie uprawiana przez epigonów i różnej maści beztalencia do dzisiaj. „Twórczość” tego rodzaju nie wymaga żadnych umiejętności artystycznych, rzemieślniczo – manualnych, żadnej wiedzy o estetyce, technologiach. Każdy może zaistnieć jako artysta. Demokryt z szyderczym uśmiechem na twarzy stwierdziłby: „Nie wiedzą, co czynią, ani czego pragną...”. Okazuje się obecnie, że dzieło sztuki nie ma większego znaczenia. Najważniejszy jest sam proces twórczy, pomysł, idea i postępowanie artysty w trakcie celebry przedstawiania, uzupełnione przez aktywność odbiorców w działaniach konceptualnych, instalacyjnych, happeningowych, performance, ekshibicjonistycznych czy też narcystycznych związanych ze „sztuką” ciała. Nie ma tu miejsca dla człowieka, śladu manualnego ludzkiej ręki, prostego języka, szczerego uczucia i bezpośredniego gestu, braku wyborów między dobrem a złem. Brak wiedzy prowadzący do uogólnień stwarza świat fałszywy i niesprawiedliwy, pozbawiony moralności - antyhumanistyczny. Sztuką i rzemiosłem artystycznym staje się koncepcja, projekt i zamiysł wypowiedzi. Wytwór artystyczny nie jest już konieczny - wynalazek godny mieszkańców starożytnej Abderi.

Prawdziwa sztuka plastyczna będzie używać form i wielokrotnego kształtowania materii w nieskończoność, ponieważ w tym się realizuje i spełnia. Forma, bryła i przestrzeń są językiem wypowiedzi rzeźby, tak jak językiem malarstwa są kolor i płaszczyzna. Urzeczywistnianie rzeczywistości w działaniu twórczym realizuje się poprzez całkowitą autentyczność, samodzielność i szczerą przy ciągłym doświadczaniu obecności w świecie. Sztuka powstaje z zachwytem i przerażenia, z cierpienia i niepokoju, z ujawniania swoich odczuć i przeżyć. Kiczowate slogany, że każdy może być artystą, zapowiadają likwidację sztuki. Uprawianie twórczości plastycznej poprzez rugowanie granic dyscyplinarnych jest śmieszne i infantylnie. W rzeźbie i malarstwie działania para-filmowe, para-scenograficzne, para-baletowe, parateatralne są skazane na efemeryzm i niebyt. Rozwój kolekcjonerstwa i galerii spowodował, że zmieniło się miejsce sztuki. Obrazy wyjęte z kontekstu, rzeźby oddzielone od architektury

i wyjęte z pejzażu wypełniły półki ekspozycyjne. Dzieła zostały skazane na samotność, straciły swoją intymność, naruszone zostały relacje między artystą a odbiorcą, utworzyła się przepaść między rozumieniem a postrzeganiem. Niszę tę wypełnili tzw. „profesjonalni pośrednicy”, notable miejsko-gminnego szczebla, mający za zadanie popularyzować i przybliżać osiągnięcia twórców. Ambicje kreatywne art-kuratorów i przekonanie o rzekomej wartości i słuszności działań w jednej opcji – neopostmodernistycznej hamują i obezwładniają naturalny rozwój sztuki. Ci kolekcjonerzy, często pełniący funkcje z powołań władz politycznych, autorytarne wyrocznie w sprawach twórczych, gromadzą zapasy karykaturalnych zbiorów. Rangę wysokiej twórczości uzyskuje: obieranie ziemniaków, posługiwanie się ciastem, skórą, tłuszczem zwierzęcym, tłuczenie szkła, produkcja kosmetyków z ludzkiego tłuszczu, uśmiercanie i wypychanie zwierząt, zadyma z klocków lego, turlanie się w sałatkach, ekspozowanie wydzielin artysty, wiatraczki w gablotkach oraz różnego rodzaju pudełka i klatki, oczywiście skrzętnie dokumentowane ku ucieście potomnych.

„Sztuką dezorientacji” nazwał tego rodzaju działania Stanisław Lem i z rozważą stwierdził: *”Coraz głębiej zanurzamy się w nagromadzeniach coraz bardziej cuchnącego śmiecia, którego powszechność jest tak bezwzględna, jak gdyby stała za nią jakaś moc. Wyznając po prostu, że nie rozumiem ani takich brzydota, ani dogłębnie jałowych dyskusji z ich demonstratorami i ich poszukiwaniami jeszcze nie poznanych odchodów, co nie tylko napawa mnie obojętnością, lecz każe odwrócić się od tej sztuki. Dla mnie to zgon estetyki i wyprawa donikąd”*.<sup>8</sup>

Twórczość kuratorów i kolekcjonerów to: polityka kulturalna z urzędu, narady, komisje, propaganda własnej działalności, intrygi, delegacje, manipulacje, produkowanie dokumentów i wesołkowate administrowanie kulturą za kasę podatnika. Klasyczny model warcholenia. Demostenesie, przewartościuj te wartości i wskaż właściwe leki z ekstraktu ciemiernika - podawane w starożytności - głupek preparującym tak „wzniosłe idee” w dzisiejszym dziejowym procesie: *”Na dzień dzisiejszy obszar objęty penetracją artystyczną instaluje się w strumieniu permanentnej sztuki kontrolowanej intuicją konceptualną, obiektywizacją wizualną, w której wartości znaku odpowiada wartość znaczeniowa zapisu w każdym momencie wzbogacona świadomości realizacją przyjętą a priori w sferze proveniencji kreatywnej”*.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> S. Lem [w:], „Wiedza i Życie”, Warszawa 2002.

<sup>9</sup> Wypowiedź jednego z artystów przytoczona za wydaniem tygodnika „Polityka” sprzed lat.

Tak pięknie dzieje się Tu i Teraz nie tylko w Wąchocku, który pełni rolę starożytnej Abdera w Polsce, lecz także w Białymstoku, Warszawie... „Nowoczesne Tu i Teraz” dostarcza nam różnorodnego śmiechu, świetnej zabawy, humoru, radości oraz inspiracji w twórczym działaniu w stawiającej opór materii Demokryta.

#### LITERATURA

1. **Diogenes Laërtius (1925)**, *Lives of eminent philosophers*, Cambridge Harvard University Press, Cambridge; Book 6.
2. **Geier M. (2007)**, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie*, Universitas, Kraków.
3. **Harrison Ch., Wood P. ed. (2003)**, *Art Theory in 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing.
4. **Higgins A. (2007)**, *As Religious Strife Grows, Europe's Atheists Seize Pulpit*, [w:] "Wall Street Journal", 12 April.
5. **Klich A. (2010)**, *Wywiad ze Zbigniewem Mikołajko, Wszyscy jesteśmy skazańcami*, [w:] „Gazeta Wyborcza”, 27.01.
6. **Kotula A., Krakowski P. (1960)**, *O nowej rzeźbie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
7. **Kowalski J. (1988)**, *Starożytni o sensie życia*, Czytelnik, Warszawa.
8. **Kuncewicz P. (1982)**, *Antyk zmęczonej Europy*, Nasza Księgarnia.
9. **Kurkiewicz R. (2010)**, [w:] „Przekrój”.
10. **Lem S. (2002)**, „Wiedza i Życie”, Warszawa.
11. **Nietzsche F. (1968)**, *The Will to Power*. New York: Vintage Books.
12. **Onfray M. (2009)**, *Traktat ateologiczny*, PIW, Warszawa.
13. **Oseka M. (1978)**, *Mitologie artysty*, PIW, Warszawa.
14. **Palacz R.(1988)**, *Klasyki filozofii*, KAW, Warszawa.





**Piekło dantejskie**, autor: Jerzy Grygorczuk, fot. Anna Sierko



**Wasal totra**, autor: Jerzy Grygorczuk, fot. Anna Sierko



**Implozja imaginarium**, autor: Jerzy Grygorczuk, fot. Anna Sierko



**Polis**, autor: Jerzy Grygorczuk, fot. Anna Sierko

## CORPUS PHILOGELOS

Jerzy Grygorczuk

Wydział Architektury, Politechnika Białostocka, ul. Grunwaldzka 11/15, 15-893 Białystok  
E-mail: jerzygrygorczuk@neostrada.pl

Since Hippocrates' times, philosophy, the daughter of wonder and awe, has thrived on medical knowledge, and research into it has always formed the basis for the humanistic and philosophical perception of a human being. It is claimed that laughter pertains only to man and possesses a remarkable healing power. Democritus applied this therapeutic method successfully, never appearing in public without a smile on his face. To him, everyday life in ancient Abdera, where he was born, never seemed entirely serious. Hippocrates frequently diagnosed the diseases plaguing the people of Abdera as caused by the unfavourable climate which infected the minds of the locals and wreaked havoc in them. In antiquity the name Abderite was used to refer to a person suffering from mental retardation. Hippocrates' disciples treated such cases with hellebore extract which was considered to be a purgative medicine. Democritus was well aware how dangerous and unfair anger at the ubiquitous folly was; therefore he thought that laughter was the ultimate remedy which frequently made one shed a tear of joy. Democritus, a philosopher, a physician and an advocate of the healing power of smile, directed his recommendations also at the unquestionable sovereign among the solemn philosophers, Plato, who apart from being utterly devoid of humour was also Democritus' main opponent. According to Democritus, *"mankind is noted for its desire to own; it is this desire that, on the one hand, makes the economy develop dynamically, and on the other diminishes the significance of man making him merely a part of the process over which he cannot wrest control,*

*which in turn makes him a slave of wealth. People do not realize what they do and what they actually crave for; they do not know their own identity; they are embroiled in disputes over their possessions, even though objects cannot accompany them into the afterlife; they fail to appreciate what they have, and yearn for what is not theirs; they worship dead statues and pray to mute paintings, and hate their closest companions who are able to speak. They adjust every single thing to make it suit their desire; they detest the lives that they lead, but they still choose to live them out of fear of death. They wander about with their clouded minds, looking pompous for their lack of logic"*. Although Democritus harboured no illusions that he would ever be able to enlighten his compatriots, he still managed not to shun his joy of living and continued to express it by laughing. He did not adhere to the perception of life as the *"vanity of vanities"* (Ec.1:2) advocated by the Bible, as it deprived man of the pride he could take in the clear advantage of the intellect. In his poem *Burning Giraffe* Stanisław Grochowiak tackles this issue in a particularly apt manner: *"Because life means: / Buying meat / Cutting up meat / Killing meat / Loving meat / Inseminating meat / Cursing meat / Teaching meat and burying meat / And making out of meat / And thinking with meat and in the name of meat / And in spite of meat / For the tomorrow of meat / For the doom of meat / Especially, especially in defence of meat"*<sup>2,3</sup>. Twenty five centuries have passed and Democritus' observations about the human condition are still valid today. The idea of freedom was defined by many a Greek philosopher. Diogenes

<sup>1</sup> M. Geier, *Z czego śmieją się mądrzy ludzie*, Universitas, Kraków 2007.

<sup>2</sup> Lexical translation: does not render the rhythm and poetic style of the Polish original [translator's note].

<sup>3</sup> J. Kowalski J., *Starożytni o sensie życia*, Czytelnik, Warszawa 1988.

of Sinope, the founding father of the Cynic school, in a particularly fervent manner advocated devotion to independence and freedom. He was an open-minded person with a sense of humour who experienced the joy of living and earthly pleasures. As a citizen of the world and a friend to man, he strove to eradicate callousness, indifference and bad taste among his fellow men. Yet his sarcasm and mocking laughter, pervaded with contempt and scorn, were not even remotely friendly to mankind. As far as philosophy is concerned, he gave rise to the school of thought that opposed every form of civilised life, the grim power of politics, and the pathetically spiritual discourse favoured by Plato and his followers. Diogenes' talent revealed itself most pronouncedly when he exposed the absurdities and idiocies uttered with a sneer. The philosopher elevated the natural energy of a physical being in the context of human rights, glorifying especially the natural laws in his day commonly considered applicable solely to animals, though in fact concealed within human societies. Diogenes' opponents called him a dog and Plato described him as "a Socrates gone mad"<sup>4</sup>. Thanks to Diogenes, the derogative term dog acquired completely new significance, as he treated the name as tantamount to great merit; hence he derived the word cynic from the Greek *kyon* (dog). Always transforming the existing values, he spent his life in solitude, living against the current followed blindly by those who pursued illusory false aims.

In the 19th century, Friedrich Nietzsche, who introduced the concept of "the revaluation of all values"<sup>5</sup>, developed and perfected Diogenes' theory, which posed a threat to many uncouth beings, the so-called big men, who create genuine history.

These philosophers have proved extremely helpful to me when I set out to discover my own path through the reality that I encounter here and now; after all, magic, myth and fairytale do not weigh as much as science, just like dreams can hardly be treated as reality. My blissful reality encompasses wandering among various materials and objects which form a new quality that emerges from observing the world. I have always been fascinated by the effort that working on one's own personality entails, and by seeking relationships with the outside world by means of solid objects, or sculptures, which give me the greatest pleasure at the very moment of creation. I adhere to the

philosophy championed by Michael Onfray: "to enjoy and make others enjoy without doing ill to yourself or to others"<sup>6</sup>. This maxim works particularly well in the sphere of ethics and aesthetics, as it enables me to fulfil myself by observing reality from places which are mine and mine alone. I create because this is how I determine my own self in relation to a particular atmosphere, fact, person, or situation that inspires me to take a stance. I feel the need to respond to the grotesque reality of current events and the *dramatis personae*. I hold independence in highest esteem and I strive never to yield to the pressure of artistic trends and meretricious dictates of the critics. Solemn pathos, gravity of the ceremony, mythologizing facts, and spectacular celebration of sanctity conceal ubiquitous foolishness and ugliness. The aesthetics that exposes ugliness is beautiful, clear, and full-blooded; it draws us closer to the truth shrouded by a veil woven of convention and custom.

Our world, based on Judaeo-Christian ethics and morality, succumbed to the uncompromising economic struggle inherent in capitalism. Everything has turned into a commodity, including man; the system produces pseudoneeds. Nihilism stands strong in relation to the weak, and weak in relation to the strong, and its low cunning affects both groups alike; it craves for money and profit. It falls on its knees before gold which secures power and might by enslaving the bodies and souls – a free world, but only in theory. Only the lucky few can afford to enjoy freedom, the rest is destined to be humiliated. Being a human ceased to matter. The market and the global corporation system have become primary values. Democracy turns into fiction, as we are governed by World Banks. People watch this happening but they cannot have a clue that they exert no influence on the authorities, political parties, and their representatives in the parliaments. Being a man boils down to reflexes conditioned by consumption and reproduction.

As a citizen, I may laugh my head off at my country's corruption and convoluted laws; at the politicians' hypocrisy; at the ridiculous amount of red tape; at the prolific growth of various services and special committees; at how the taxes are frittered away, how the media are ideologised, and how culture is ignored. I cannot help but admire a state in which the number of the legal regulations passed increases faster than the

<sup>4</sup> Diogenes Laërtius. *Lives of eminent philosophers*. Cambridge: Harvard University Press, 1925; Book 6, Chapter 54.

<sup>5</sup> Nietzsche, Friedrich. *The Will to Power*. New York: Vintage Books, 1968.

<sup>6</sup> Quoted in: Higgins, Andrew, *As Religious Strife Grows, Europe's Atheists Seize Pulpit*, [w:] "Wall Street Journal", 12 April 2007: A1. Web. 16 October 2010.

number of books published; a state where there are more service officers than nurses; a state that secretly returns to the Church the property that it had never owned; a state in which abortion is a sin and not a law; a state in which a minister of the Cabinet builds a railway platform in the middle of nowhere without appropriate measures being taken against him afterwards; and finally, a state which decides about the right version of history dismissing other historical accounts as criminal. What a farce! Circus art feeds on life and life becomes an art, an art of wearing masks twisted in a jester's grimace which keep the real face deeply and safely hidden. In his analysis of the origins for contemporary behaviours, the philosopher of religion Prof. Zbigniew Mikołajko comes close to the truth by stating that after the Swedish Deluge<sup>7</sup> and the moving of the capital from Kraków to Warsaw *"the Kingdom of Poland ceased to be governed by the well-educated nobility from Małopolska (Lesser Poland), and the impoverished, ignorant and illiterate gentry from Mazowsze (Mazovia) took over the power and have since ruled the country. Because the middle class never emerged, the government was in the hands of the oligarchy. Polish culture, language and religiousness diverted to spiritual scruffiness and the sacred came down to outward appearances. Although Catholicism has retained its influence, it is merely a coating. Religious shallowness and indifference stems from the lack of any profound philosophical experience or theological reflection"*.<sup>8</sup> There were, indeed, times when knowledgeable people deliberated upon the matters of state; although they offered scathing yet apt and truthful remarks, their role was that of court jesters. The famous saying that Poles are like a wax tablet on which other nations etch their own cultures was voiced by Stańczyk at the times of great tolerance and cultural development. Stańczyk, who defended the cultural identity of the Polish nation and was the court jester of King Zygmunt I Stary (Sigismund I the Old), failed to pass his insightful diagnosis to the gluttons and drunkards of the generations that followed. The situations which are turned into parody and farce by the officials make one burst out with laughter. The fine arts preachers, who call themselves curators or art historians and whose salaries come from the taxpayers' money, profess their belief in the dogma of modern art, which, to me, means no art at all. The term, which

emerged already in the Renaissance, has descended to worthless and meaningless verbiage thanks to the epigones ignorant of any knowledge, including history. Modern galleries, modern collections, and modern artists, humbly calling themselves the most eminent ones, fulfil their ambitions within few well-organised cliques in several places in Poland. They seek to acquire more splendour by inviting foreign visiting artists to participate in large projects that deal with mundane issues which have been obsessively reproduced for years on end in the aura of pseudo-intellectual dignity. Modern art is best described by pop-art brawling<sup>9</sup>, thus it is doubtful whether it may be justly viewed as art per se or not. Andy Warhol, the pop-art guru, is not merely an artist – he is a persona who is actually devoid of personality and who initiates graphic, painting and film activities. He is also a publisher, a producer, an organiser, and a guiding spirit of many activities performed by other artists. Has Warhol created a model personality for an artist who is an administrator and a politician, who dissolves himself in the many forms of collective action and thus loses his own individual artistic being? In an interview with Gene Swenson published in *Art News* in 1963, Andy Warhol admits that *"everybody looks alike and acts alike, and we're getting more and more that way. I think everybody should be a machine. I think everybody should like everybody"*<sup>10</sup>.

The condition of art today is without a doubt a complex matter, ridden with contradictions. Resorting to the machine representation amounts, in fact, to shunning both artistic tradition and everything that cannot be labelled art. Art that adheres to the model of life that glorifies production and consumption is directed at a mass audience; such culture is simple and it intends to shock and provoke. The rapid pace of life, its changeability and turbulence, fleeting trends and information overload make the audience confused as to the rules and values. The nihilism of contemporary art makes people avoid evaluative judgements and art historians accept every shocking artistic outburst seeking positive aspects in art's nothingness, its sense in its senselessness. Thanks to the mass media, the glorification of stereotypes permeates people's minds. Hardly any sphere of life is free from importunate information disseminated for its own sake, political imprudence and primitive advertising. The radio, new-

<sup>7</sup> The Swedish invasion of Poland in the 17th century [translator's note].

<sup>8</sup> Interview of Aleksandra Klich with Zbigniew Mikołajko, *Wszyscy jesteście skazańcami*, „Gazeta Wyborcza”, 27 stycznia 2010.

<sup>9</sup> Untranslatable pun: the author uses a neologism *warcholizm*, a combination of the Polish word *warchoł* (brawler) and the suffix *-izm*, which, incidentally, refers also to Andy Warhol, the leading figure in the pop-art movement [translator's note].

<sup>10</sup> Harrison, Charles, and Wood, Paul (eds.), *Art Theory in 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing: 2003; p. 747.

papers, street advertisements, and sensational news on television are all strewn with new stereotypes that supplant the old ones. The democratic terror of stereotypes manifests itself in the form of beer cans, Coca-Cola bottles, tickets, cigarette butts, photos of Marilyn Monroe, processed images that defile old works of art by Picasso, Delacroix and Monet, simplified and reproduced versions of the Mona Lisa, or having her grow moustache. Such practices by no means continue to maintain artistic tradition; they are simply barbarous renderings bereft of any ideals. A pop-artist wants to become a worshipped conqueror who seeks immediate fame. His self-fulfilment should come instantaneously and be accompanied by fair remuneration, as his existence is directly related to trade and commercialism. This fad aims to gain as much profit as possible. It is rapid, changeable and faceless; it is also pretentiously aggressive and it offers no support whatsoever. Anybody can do anything anywhere. Just like instant coffee, art should be ready made for consumption; it should turn into instant art. Pop-art really is the art of a moment; like a cinema ticket, it may be discarded once used. Manifesting the beauty of such objects as a toilet bowl or a bottle dryer does not belong to the artistic lexicon. Eighty years ago Marcel Duchamp actually insulted the lovers of art by his installation whose primary purpose was to shock. Back then nobody even dared to think that his actions would be since emulated by a whole host of epigones and other artistic nonentities. This type of art does not call for any artistic, manual or craft skill on the part of the creator; it does not rely on the knowledge of aesthetics and technique. Anybody can be an artist. Democritus would have surely sneered at this, saying that *"they know neither their deeds, nor their desires"*. It has recently transpired that a work of art does not carry any meaning; it is the creative process and the idea that count; and, of course, what the artist does when he celebrates the moment of presentation in which the audience takes part regardless of its form, be it conceptual art, installation, happening, performance, or exhibitionist and narcissist actions labelled *"body art"*. Man is banned from this realm; there is no conspicuous sign of a human hand, no room for simple language, sincere emotion or straightforward gesture; the dichotomy of good and evil has ceased to exist. The lack of knowledge that leads to hasty generalisations creates a fake and unfair world that lacks morality, in short a universe embodying all the premises of anti-humanism. The mere concept, design or idea have grown to function as art and artistry per se. The work of art is no longer a prerequisite: a thought certainly worthy of the ancient Abderites.

Real art will never give up on form and multiple reshaping of matter as this is how it fulfils its aim. The form, the solid and the space allow sculpture to express what painting conveys through colour and surface. In the creative process, the realisation of reality reveals itself by means of complete authenticity, independence and earnestness, and is never separated from experiencing its presence in the outside world. Art is born out of wonder and awe, out of suffering and anxiety, out of unearthing one's feelings and experiences. Kitschy slogans that hail everybody an artist profess the extinction of art. Works which aspire to the realm of art by eradicating the boundaries of particular disciplines are laughable and infantile. In sculpting and painting, any action that imitates or is almost like film, stage design, ballet or theatre, i.e. anything that is referred to by the prefix para-, is heading for inevitable oblivion and transience. The shift of place that art was subjected to coincided with the growth of galleries and private collections. Paintings taken out of context and sculptures separated from architecture and cityscape have colonised display shelves, which sentenced them to solitude. As such they fail to retain their intimacy; the contract between them appeared. This created a space where the so-called professional go-betweens reign supreme; these local notables popularise an artist's works and familiarise the public with his oeuvre. The creative ambitions voiced by curators and their conviction that neo-postmodernism is the only worthy and legitimate approach suppress and debilitate the natural progress of art. Such collectors, more often than not nominated by political leaders, such oracles that pass authoritarian judgements about the creative process, gather collections that comprise caricature versions of works of art. The status of high art is now granted to peeling potatoes, making objects out of pastry, leather and animal fat, breaking glass, producing cosmetics of human fat, killing and stuffing animals, much fuss about Lego blocks, rolling around in salad, displaying an artist's secretions, small fans in display cabinets, as well as various kinds of boxes and cages, everything meticulously recorded to the joy of the generations to come.

Stanisław Lem called such actions *"the art of disorientation"* and in his usual voice of authority he continued that *"we submerge ourselves deeper and deeper in the layers of hideously reeking rubbish whose omnipresence is so ruthless as if it was supported by some sort of power. I have to admit that I understand neither such ugliness, nor the utterly futile discussions with the people who show it, and their search for yet undiscovered excrements not only instils indifference into me, but also makes me turn my back on this kind*

of art. To me, this professes the demise of aesthetics and a journey to nowhere".<sup>11</sup>

The creative process in which curators and collectors engage involves officially appointed cultural policy, meetings, committees, propaganda that glorifies their activities, intrigues, business trips, manipulations, excessive production of documents, and flippant treatment of culture administration to which every taxpayer contributes his financial share; in short, the classical version of brawling (warcholenie). It would take for another Democritus to reevaluate these values and prescribe appropriate medications containing hellebore extract used in antiquity to treat the fools who deliberately concocted lofty ideas about the significance of the present day in history: "today the field subjected to artistic penetration institutes itself in the current of permanent art controlled by conceptual intuition, visual objectivisation, in which the sign complements the meaning and in each moment is enhanced by a conscious realisation established a priori in the sphere of its artistic origin"<sup>12</sup>.

The Here and Now is so beautiful not only in Wąchock<sup>13</sup>, which in Poland plays the part of the contemporary Abdera, but also in Białystok and in Warsaw. The modern Here and Now provides us with reasons to laugh, to have fun, to give vent to our sense of humour. It also inspires creative activity as if against Democritus' obstinate matter.

## LITERATURE

1. **Diogenes Laërtius** (1925), *Lives of eminent philosophers*, Cambridge Harvard University Press, Cambridge; Book 6.
2. **Geier M.** (2007), *Z czego śmieją się mądzy ludzie*, Universitas, Kraków.
3. **Harrison Ch., Wood P.** ed. (2003), *Art Theory in 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Blackwell Publishing.
4. **Higgins A.** (2007), *As Religious Strife Grows, Europe's Atheists Seize Pulpit*, [in:] "Wall Street Journal", 12 April.
5. **Klich A.** (2010), *Interview with Zbigniew Mikołajko, Wszyscy jesteśmy skazańcami*, [in:] „Gazeta Wyborcza”, 27.01.
6. **Kotula A.**, Krakowski P. (1960), *O nowej rzeźbie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
7. **Kowalski J.** (1988), *Starożytni o sensie życia*, Czytelnik, Warszawa.
8. **Kuncewicz P.** (1982), *Antyk zmęczonej Europy*, Nasza Księgarnia.
9. **Kurkiewicz R.** (2010), [w:] „Przekrój”.
10. **Lem S.** (2002), „Wiedza i Życie”, Warszawa.
11. **Nietzsche F.** (1968), *The Will to Power*. New York: Vintage Books.
12. **Onfray M.** (2009), *Traktat ateologiczny*, PIW, Warszawa.
13. **Oseka M.** (1978), *Mitologie artysty*, PIW, Warszawa.
14. **Palacz R.** (1988), *Klasycy filozofii*, KAW, Warszawa 1988.

<sup>11</sup> S. Lem, „Wiedza i Życie”, Warszawa 2002.

<sup>12</sup> Words of one of artists from 'Polityka' issue

<sup>13</sup> A town in Poland that has traditionally been an subject of jokes [translator's note].

# ROLA I ZNACZENIE FAKTURY MATERIAŁU W ARCHITEKTURZE BRUTALISTYCZNEJ

Wojciech Niebrzydowski

Wydział Architektury, Politechnika Białostocka, ul. Grunwaldzka 11/15, 15-893 Białystok  
E-mail: niebrzyw@op.pl

## ROLE AND MEANING OF TEXTURE IN BRUTALIST ARCHITECTURE

### Abstract

The author of this article presents complex problem of material in brutalist architecture. The main objective is to describe the most important rules of choice of materials and shaping of textures, as well as to present a role and a meaning of texture in brutalism. The scope of the article includes analyses of ideas and buildings of brutalist architects. The researches confirmed that they attached great importance to a kind of building material and a way of using it. Brutalist architects were fascinated by ordinariness and true life, and therefore they preferred common materials, as wood, stone, brick and concrete. These raw materials were used as found and textures were unfinished. Building material was both construction and texture. Craftman's methods became popular again and replaced aesthetic of the machine. Rough and inaccurate textures were contradiction to smooth and precise surfaces of the International Style and symbolized sincerity and truth of brutalist architecture. The mature phase of brutalism was dominated by brick and especially by concrete, as the material with the best aesthetic character. In the end of this article the author presents detailed conclusions in twelve points.

### Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest złożony problem materiału w architekturze brutalistycznej. Podstawowym celem jest przedstawienie najważniejszych zasad stosowanych przy doborze materiałów i kształtowaniu faktur, a także określenie roli i znaczenia faktury w brutalizmie. Zakres artykułu obejmuje analizy idei, postaw twórczych i realizacji architektów związanych z nurtem brutalistycznym. Przeprowadzone badania potwierdziły, że przywiązywali oni dużą wagę do rodzaju materiału budowlanego i sposobu jego użycia. Zafascynowani zwyczajnością i prawdziwym życiem stosowali pospolite materiały, takie jak drewno, kamień, cegła i beton. Tworzywa te były stosowane w stanie surowym, a powierzchnie z nich uzyskane nie podlegały wykończeniu. Materiał budowlany stanowił jednocześnie strukturę i fakturę budynku. Do łask wróciły rzemieślnicze metody budowlane, które wyparły estetykę maszyny. Chropowate, nie pozbawione niedokładności faktury były zaprzeczeniem gładkich modernistycznych powierzchni i symbolizowały szczerłość oraz prawdę architektury brutalistycznej. W dojrzałej fazie brutalizmu najbardziej popularne stały się faktury betonowe. Podsumowanie artykułu stanowią szczegółowe wnioski zawarte w dwunastu punktach.

Keywords: theory and history of architecture in the 20<sup>th</sup> century, brutalism, texture

Słowa kluczowe: historia i teoria architektury XX wieku, brutalizm, faktura

Problem materiału w brutalizmie, kierunku rozwijającym się od zakończenia II wojny światowej po lata 70., miał większe i bardziej złożone znaczenie niż w przypadku innych nurtów architektonicznych. Wyodrębnienie się trendu brutalistycznego z modernizmu

było w pewnym stopniu rezultatem pojawienia się nowych idei dotyczących stosowania tworzyw budowlanych. Zadaniem niniejszego artykułu jest przedstawienie roli i znaczenia faktury materiału w brutalizmie oraz podkreślenie najważniejszych różnic w tej kwestii

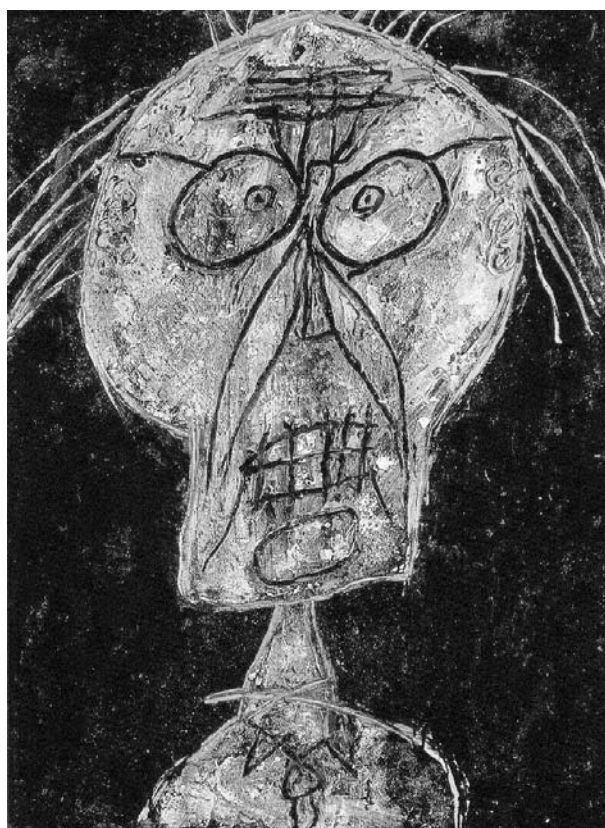
w stosunku do architektury modernistycznej opartej na estetyce maszyny. Wskazane zostaną także najczęściej używane materiały, lecz szczegółowe omówienie cech i rodzajów faktur otrzymywanych przy zastosowaniu każdego z nich wykracza poza przyjęty zakres artykułu.

\* \* \*

Jedną z cech charakteryzujących nurt brutalistyczny w architekturze było eksponowanie faktury materiałów budowlanych. Banham pisze o brutalizmie jako „architekturze masywnej plastyczności i szorstkich powierzchni”. Często fakturalny aspekt brutalizmu jest sprowadzany wyłącznie do stosowania betonu, co jest niewątpliwym błędem. Pomyłkę tę popełniało wielu badaczy i historyków, jak choćby autorzy renomowanej „Encyklopedii architektury”, pisząc: „Brutalizm polega na eksponowaniu surowej faktury żelbetu (franc. *béton brut*)...”<sup>2</sup> Brutaliści, zwłaszcza w fazie kształtowania się nurtu, wykorzystywali różnorodne materiały: drewno, kamień, cegłę, beton, stal. Nawet w latach późniejszych równoległe z brutalizmem betonowym rozwijał się brutalizm ceglany<sup>3</sup>. Ważny jest sposób, w jaki stosowano te materiały. Miały one być pozostawione w swoim **stanie surowym**, jak znalezione („as found”) – wynikało to między innymi z poglądów artystycznych, ku którym skłaniali się brutalizujący architekci. Miały stanowić równocześnie **strukturę konstrukcyjną budynku i fakturę powierzchni** wewnętrznych i zewnętrznych – odrzucano stosowanie okładzin ukrywających prawdziwy materiał budowlany. Powinno się z nich otrzymywać nierówne **chropowate faktury**, będące przeciwieństwem gładkich powierzchni modernistycznych budynków. Faktury powinny podkreślać **rzemieślnicze techniki** wznoszenia budynków, zamiast wskazywać na przemysłowe technologie.

Odwrotnie postępowali architekci tworzący w stylu międzynarodowym. Materiały były dokładnie obrabiane, a strukturę konstrukcyjną najczęściej zasłaniano gładkim tynkiem. By sprostać doktrynie estetyki maszyny, często uciekano się do imitowania „przemysłowego” pochodzenia budynków, które w rzeczywistości były wznoszone w sposób jak najbardziej rzemieślniczy. Dla brutalistów wszelkie działania imitacyjne, ukrywające prawdę były niedopuszczalne.

Dochodzimy w tym miejscu do bardzo istotnego aspektu architektury brutalistycznej, mianowicie doboru materiałów i sposobu ich użycia, który miał być szczerzy w najszerszym tego słowa znaczeniu. Powinien wyrażać prawdę, która stała się (na powrót) podstawową wartością w architekturze. A prawda nie musi być piękna i nie zawsze kryje się w wyszukanych materiałach obrobionych z najwyższą dokładnością. Prawdę w architekturze można osiągnąć za pomocą pospolitych, surowych materiałów, nie ukrywanych pod okładzinami lub tynkiem. Prawdę, czy też dążenie do jej ukazania, podkreślają także usterki i niedokładności powierzchni powstałe podczas wznoszenia budynku. Twarz prawdziwego człowieka porwana jest zmarszczkami i bliznami, jednak „nawet najbrzydsza twarz jest piękna, jeśli się ją namaluje prawdziwie i szczerze”<sup>4</sup> (ryc.



Ryc. 1. Jean Dubuffet,  
obraz pt. „D’hotel nuance d’abricot”, 1947  
Źródło:www.freedarko.blogspot.com

<sup>1</sup>R. Banham, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, Reinhold Publishing Corporation – Karl Krämer Verlag, New York – Stuttgart 1966, s. 47.

<sup>2</sup>N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Encyklopedia architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1997, s. 68.

<sup>3</sup>Banham w najważniejszym opracowaniu dotyczącym brutalizmu w architekturze poświęca cały rozdział „ceglanym brutalistom” („the Brick Brutalists”), choć rzeczywistość określa ich jako „ciężkie przypadki” („hard cases”), [w:] R. Banham, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, Reinhold Publishing Corporation – Karl Krämer Verlag, New York – Stuttgart 1966, s. 125-127.

<sup>4</sup>J. Sławińska, *Estetyka dla projektantów*, Wydawnictwo Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1979, s. 152.



1). Według Sławińskiej, sztuka protestu - a brutalizm był taką, przynajmniej w swoich początkach - „*nigdy nie zmierzała do upiększania i uświetniania otoczenia człowieka, ale poszukiwała prawdy życia, nieraz okrutnej i strasznej*”<sup>5</sup>.

Brutaliści byli zafascynowani prawdziwym, codziennym życiem w miastach i próbowali znaleźć jego odzwierciedlenie w swoich dziełach. W formach tych dzieł ogromną rolę odgrywała powierzchnia. Angielscy krytycy architektury w latach 50-tych twierdzili nawet, że brutalizm był sztuką powierzchni, a nie masy, natomiast Stirling zauważył, że elewacje budynków są postrzegane bardziej jako powierzchnia niż wzór<sup>6</sup>. Zatem dążenie do architektury szczerzej i prawdziwej musiało obejmować również odpowiedni dobór materiałów i uzyskiwanych przy ich użyciu faktur.

Alison i Peter Smithsonowie, którzy położyli w przełomie lat 40. i 50. XX wieku podwaliny pod estetykę i etykę brutalizmu, byli w pierwszej fazie swojej działalności zafascynowani stałą i uważali, że jej prawdziwe oblicze widoczne jest w budynkach Miesa van der Rohe. Pomimo tego materiał ten nie znalazł uznania w dojrzałym brutalizmie. Większość architektów postawiła na tworzywa masywne, dające poczucie ciężkości – przede wszystkim beton i cegłę (ryc. 2). Warto jednak zwrócić uwagę, że Smithsonowie także później stosowali całą paletę różnych materiałów. Ich dom weekendowy Upper Lawn Pavilion w Fonthill Abbey, wzniesiony w 1961 roku, prezentuje fakturę łamanego kamienia, betonowych płyt elewacyjnych, drewna i szkła, a całość opiera się na aluminiowym szkieletcie (ryc. 3).

Brytyjskie małżeństwo w swoim postrzeganiu brutalizmu kładło bardzo duży nacisk na znaczenie tworzyw. Z tego też powodu przypisywano im to, że aspekt wyeksponowanych, surowych materiałów był dla nich zdecydowanie najważniejszy. Jest to jednakże zbyt duże uproszczenie, ponieważ w rzeczywistości idee Smithsonów sięgały znacznie głębiej, co uwiadcza chociażby ich credo: „*Widzimy architekturę jako bezpośredni rezultat sposobu życia*”<sup>7</sup>. Deklarację tę poprzedził budynek szkoły w Hunstanton wzniesiony w latach 1949-1954. Czasopismo „*Architectural Review*” nazwało go „*najbardziej prawdziwym nowoczesnym budynkiem w Wlk. Brytanii*”<sup>8</sup>. Surowe materiały dominują nie tylko w elewacjach, ale i we wnętrzu: ściany stanowi mur z żółtej cegły, stropy wykonane są z prefabrykowanych żelbetowych płyt żebrowanych, stopnie schodów zrobione zostały z niemalowanego



**Ryc. 2.** Tomasz Mańkowski, Dariusz Kozłowski, Kolegium Polonijne Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, 1975-1991. Fot. autor



**Ryc. 3.** Alison Smithson, Peter Smithson, Upper Lawn Pavilion w Fonthill Abbey, 1961. Źródło: [www.flickr.com](http://www.flickr.com)

<sup>5</sup> J. Sławińska, *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław, 1995, s. 25-26.

<sup>6</sup> Za: R. Banham, *The New Brutalism...*, op. cit. s. 85.

<sup>7</sup> A. Smithson, P. Smithson, Th. Crosby, *Manifesto*, „*Architectural Design*” 4/1957.

<sup>8</sup> Za: R. Banham, *The New Brutalism...*, op. cit., s. 19.

drewna. Takie podejście do estetyki wnętrza budynku, a zwłaszcza rezygnacja z tynków i wszelkich okładzin, sprawiło, że pozostawienie widocznych przewodów instalacyjnych w tym przypadku wydaje się rzeczywiście najbardziej odpowiednie. Architekci brutalistyczni, którzy nie decydowali się na eksponowanie instalacji, musieli bardzo pieczołowicie projektować swoje budynki, przewidując w nich specjalne miejsca (bruzdy, otwory) na przewody, rury i inne elementy. Jakikolwiek zmiany i poprawki po zrealizowaniu budynku były niemożliwe lub pozostawiały widoczne ślady w fakturze – dotyczy to zwłaszcza betonowych powierzchni.

Budynki brutalistyczne według prekursorów nurtu miały być konsekwentną odpowiedzią na postawione przed architektem zadanie projektowe. Wynikiem działań architekta stawało się „unikalne rozwiązanie dla unikalnej sytuacji”<sup>9</sup>. Zaczęły powstawać obiekty oryginalne, nacechowane indywidualizmem – wszak każdy problem projektowy jest inny, zatem jego rozwiązaniem nie mogą być jednakowe budynki. Dlatego możliwe, a nawet wskazane było używanie różnorodnych materiałów. Odrzucano modernistyczną uniformizację i jednolitość. Odrzucano budowanie podobnych obiektów w zupełnie różnych lokalizacjach i uwarunkowaniach. Brutaliści kładli nacisk na odzwierciedlanie w projektowanym rozwiązaniu architektonicznym prawdziwego (naturalnego) charakteru miejsca, tak jak naciskali na odzwierciedlenie prawdziwego (naturalnego) charakteru materiałów. Tworzywami, które w największym stopniu dawały taką możliwość, były stosowane zgodnie z zasadą „as found” materiały naturalne – drewno i kamień – oraz seminaturalne – cegła i beton. Natomiast szczególnie pogardliwie traktowano tworzywa imitujące naturalne materiały, np. plastik imitujący drewno.

Należy podkreślić, że pojęcie „as found” dotyczyło nie tylko stosowania materiałów w stanie surowym, nieobrobionych, ale miało szersze znaczenie. Dla brutalistów wiązało się ze sposobem myślenia o miejscu, w którym miał powstać nowy obiekt. Miejsce to, choćby najbardziej prozaiczne, swoim charakterem, swoimi „znakami szczególnymi” powinno wpływać na rozwiązanie projektowe, czy wręcz je determinować. „Dlatego też «as found» było nowym spojrzeniem na zwyczajność, otwarciem się na to, jak prozaiczne «rzeczy» mogą regenerować naszą twórczą aktywność. (...) Interesowało nas dostrzeganie w materiałach tego,

czym są: «drewnianości» drewna, «piaskowatości» piasku”<sup>10</sup>. Odkrycie zwyczajności zaprezentowano w 1953 roku na londyńskiej wystawie „Parallel of Life and Art” zorganizowanej przez frakcję brutalistyczną działającą w ramach artystycznej grupy Independent Group<sup>11</sup>. Wyeksponowano na niej 120 zdjęć wykonanych na szorstkim matowym papierze.

Budynki modernistyczne podporządkowane estetyce maszyny i naczelnej zasadzie nowoczesności podkreślały idealną gładkość powierzchni ze szkła, stali i tynku. Sposób ich wykonania i wykończenia miał być dokładny jak w doskonałym produkcie przemysłowym. „Głęboka wiara w nieograniczone możliwości nowatorskiej techniki, a zwłaszcza techniki budowlanej, inspirowała poszukiwania w zakresie form architektonicznych odpowiadających przyszłej, przemysłowej technologii.”<sup>12</sup> Budynki brutalistyczne miały podkreślać fakt, że wznoszono je przy użyciu technik rzemieślniczych. Moderniści (np. Mies van der Rohe) w latach międzywojennych przekonywali jak ważne jest użycie szlachetnych materiałów w nowoczesnej architekturze. W brutalizmie natomiast chętnie stosowano pospolite materiały i proste techniki budowlane. „Cegły, prefabrykowane płyty o chropowatej fakturze ukazującej kruszywo, kamień o nieobrobionej powierzchni, surowe lub lakierowane drewno, kute żelazo stały się bardziej preferowane od gładkich, dokładnie obrobionych tworzyw, które były charakterystyczne dla coraz bardziej uprzemysłowionego budownictwa.”<sup>13</sup> Ponownie zaczęto doceniać pracę rzemieślników budowlanych, której efekt nie był doskonały, ale w pewien sposób humanizował architekturę. Powodował odczucie, że budynek powstawał przy udziale ludzkich rąk i umiejętności. Charakter dzieła nie musiał być nowoczesny, skłaniano się raczej ku pewnemu prymitywizmowi i toporności. O architekturze Louisa I. Kahna pisało: „W tej architekturze «brutalnego monumentalizmu» zwykło się widzieć przejaw reakcji na zdematerializowany świat architektury spod znaku Miesa van der Rohe, na architekturę szkła, stali i aluminium, na architekturę bezdusznym prefabrykatów, gdzie i charakter, i technicznie sprawny detal zostały pozbawione cech osobowości ich twórcy”<sup>14</sup>.

Atrybutem szczeroci stało się eksponowanie w fakturze budynku sposobu, w jaki był wznoszony, kolejnych etapów procesu budowlanego. Ceglane mury przerywane były betonowymi poziomymi pasami

<sup>9</sup> Za: R. Banham, *The New Brutalism...*, op. cit., s. 72.

<sup>10</sup> C. Lichtenstein, Th. Schregenberger, *As Found: the Discovery of the Ordinary*, Lars Müller Publishers, Zürich 2001, s. 40.

<sup>11</sup> Frakcję brutalistyczną w Independent Group stanowili Smithsonowie, Eduardo Paolozzi (rzeźbiarz) i Nigel Henderson (fotograf).

<sup>12</sup> J. Sławińska, *Estetyka...*, op. cit., s. 114.

<sup>13</sup> H. R. Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, New York 1977, s. 579.

<sup>14</sup> St. Latour, A. Szymiski, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, PWN, Warszawa 1985, s. 506.



**Ryc. 4.** Le Corbusier, gmach Sądu Najwyższego w Chandigarh, 1951-1956. Źródło: www.flickr.com



**Ryc. 5.** Louis I. Kahn, Jonas Salk Research Institute w La Jolla, 1959-1965. Źródło: www.mimoa.eu.

wieńców i stropów, w monolitycznych ścianach z żelbetu widoczne były łączenia deskowania, podobnie jak nie zamaskowane otwory po prętach montażowych szalunku. W ten sposób pokazywano prawdę materiałów, konstrukcji i zastosowanych technik budowlanych<sup>15</sup>. Techniki te nie były nowatorskie, a w wielu przypadkach, można powiedzieć, dość prymitywne, jak choćby w budynkach Le Corbusiera w Chandigarh (ryc. 4).

Podkreślanie metody wznoszenia budynku szczególnie istotne stało się w żelbetowych realizacjach Kahna. Odcisnięte w betonowych powierzchniach ścian krawędzie form szalunkowych i pozostawione otwory montażowe tworzą swoisty ornament (ryc. 5), o którym twórca mówił: „Jeśli nauczylibyśmy się rysować tak, jak budujemy, od dołu do góry, zatrzymując ołówek, aby odznaczyć miejsca połączeń kolejnych faz wylewania konstrukcji, ornament wyrastałby z miłości do wyrażenia metody”<sup>16</sup>.

Wręcz rewolucyjną zmianą w stosunku do nieskazitelnego powierzchni modernistycznych budynków okresu międzywojennego było gloryfikowanie niedoróbek, szkarad i niedokładności powstałych podczas budo-

<sup>15</sup> Sławińska pisze: „Manifestowanie szczerości w architekturze wyrażało się nie tylko stosowaniem naturalnych materiałów, ale także ukazywaniem wewnętrznej struktury budynku. Brutalizm wypracował własną wersję ‘ekshibicjonistycznej’ w tym sensie architektury. Charakteryzowała się ona nie otynkowanymi murami z cegły poprzecinanymi pasmami żelbetowych stropów. Ekspozowała zarówno wewnętrzną anatomię budynku, jak i kolejne etapy jego powstawania. Przykładem może być willa Le Corbusiera w paryskiej dzielnicy Neuilly.”, [w:] J. Sławińska, *Ruchy protestu...*, op. cit., s. 28-29.

<sup>16</sup> Za: Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 265.

wy. Nie były one poprawiane ani ukrywane, lecz eksponowano je z pełną świadomością, sądząc, że podkreślają one indywidualność każdego budynku i jego szczerść. Uważano, że ślady, które na powierzchniach pozostawia zastosowana technologia, a później upływający czas, są naturalną wartością architektury. Najchętniej stosowano materiały uznawane za takie, które dobrze się starzeją, a patyna, która je pokrywa, nie obniża, lecz podnosi ich estetyczną wartość. Budynek o niestarannych, szybko patynujących fakturach stawały się, jak pisał Banham, „wspaniałymi ruinami” („magnificent ruins”)<sup>17</sup> niedługo po powstaniu. Brutaliści cenili taki efekt. Pozytywne stanowisko w stosunku do starzenia się betonu wydaje się dość zaskakujące. Dzisiaj doświadczenie wskazuje, że powierzchnie betonowe często źle znoszą trudne warunki atmosferycz-



**Ryc. 6.** Fritz Wotruba, kościół św. Trójcy na Georgenbergu w Wiedniu, 1974-1976. Fot. autor

ne i są trudne do naprawy. Jednak w latach 60. panowało przekonanie o szlachetnej patynie, „starzeniu się z gracją” i odporności betonu: „Z upływem czasu beton uzyskuje akceptowalną patynę podobną do kamienia wapiennego. Oferuje dobrą odporność na zanieczyszczone powietrze, jeżeli jest zrobiony przy użyciu odpowiednio odpornego cementu”<sup>18</sup>. Niewątpliwie zacieki i odbarwienia betonowych powierzchni mogą w określonych przypadkach podnosić ekspresję for-



**Ryc. 7.** Paul Rudolph, budynek Wydziału Sztuki i Architektury Uniwersytetu Yale, New Haven, 1958-1964  
Źródło: [www.paulrudolph.blogspot.com](http://www.paulrudolph.blogspot.com)

my i „dodawać budynkowi życia”, czego przykładem jest kościół św. Trójcy na Georgenbergu w Wiedniu,<sup>19</sup> wzniesiony w latach 1974-1976 według projektu Fritza Wotruby (ryc. 6).

Większość brutalistycznych budynków ma mocno rozrzeźbione formy, co jest zgodne z corbusierską definicją architektury jako gry brył w świetle. Brutaliści, stosując się do zasady mówiącej o potrzebie rozedrgania światła na elewacjach, poszli nawet dalej. Mocno wyartykułowana tektonika fasad zapewniała głębokie efekty światłocieniowe w skali całej bryły budynku w skali makro, natomiast chropowata, nierówna faktura dawała takie efekty w skali mikro - w zbliżeniu i detalu. Najmocniejsze efekty światłocieniowe uzyskiwano dzięki powierzchniom betonowym wylewanym w specjalnych szalunkach lub odpowiednio obrobionym. Architekci nie zadowolili się corbusierskim *béton brut*, ukazującym odbicie deskowania, lecz dążyli do uzyskania jeszcze bardziej chropowatych i ekspresyjnych powierzchni. Eksperymenty z fakturami betonowymi trwały przez cały okres brutalizmu i zaowocowały między innymi: betonem żłobkowanym, betonem płukany, betonem młotkowanym. Ze szczególnym upodobaniem tego typu faktury stosowali twórcy japońscy Tange, Sakakura – i amerykańscy – Rudolph (ryc. 7) oraz Johansen.

\* \* \*

<sup>17</sup> R. Banham, *The New Brutalism...*, op. cit., s. 16.

<sup>18</sup> M. Bäcker, E. Heinle, *Building in Visual Concrete*, Technical Press, London 1971, s. 3.

<sup>19</sup> Istnieją kontrowersje w kwestii zaliczania tego budynku do brutalizmu lub neoekspresjonizmu. Na przykład Wąs pisze: „Potwierdzeniem roli rzeźby w dziejach brutalistycznej architektury sakralnej jest kościół Trójcy Świętej na wzgórzu św. Grzegorza w Wiedniu (...). Data stworzenia projektu kościoła (1964 r.) w Wiedniu, mimo że przez Rombolda uznany on został za kończący okres neoekspresjonizmu w architekturze sakralnej, skłania do uznania go za przynależny do głównego nurtu omawianej stylistyki [brutalizmu]”, [w:] C. Wąs, *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2008, s. 248-249.

Hasło Le Corbusiera „*L'architecture, c'est, avec des matières brutes établir des rapports émouvants*”, czyli tworzenie poruszających zależności przy pomocy surowych materiałów, zostało wprowadzone w życie przez architektów brutalistycznych. Faktura w brutalizmie pełniła dużo ważniejszą rolę niż w innych nurtach architektonicznych. Należy podkreślić, że pewne idee i znaczenia, zwłaszcza etyczne, związane ze stosowanymi materiałami - w późniejszym etapie rozwoju brutalizmu uległy zatarciu lub przestały funkcjonować. Nurt ten, podobnie jak wiele innych, podążył w kierunku formalizmu, pewnej manieri, wyrażającej się również eksponowaniem określonych faktur.

Ogólne wnioski dotyczące sposobu stosowania, roli oraz znaczenia materiałów i ich faktur w architekturze brutalistycznej można przedstawić w następujących punktach:

1) preferowano materiały pospolite, zwyczajne, odrzucając tworzywa wyszukane i imitacyjne;

2) we wczesnej fazie brutalizmu stosowano szeroką paletę materiałów: drewno, kamień, stal, cegłę, beton;

3) w dojrzałym brutalizmie nastąpiło ograniczenie stosowanych materiałów do cegły i przede wszystkim betonu, jako tworzywa dającego największe możliwości estetyczne;

4) stosowano materiały w stanie surowym, „as found”, bez obróbki – chociaż w dojrzałym brutalizmie betonowe powierzchnie były poddawane różnym zabiegom estetyzującym;

5) materiał budowlany stanowił jednocześnie strukturę konstrukcyjną budynku i fakturę powierzchni;

6) surowa faktura miała odzwierciedlać naturalny charakter materiału;

7) preferowano nierówne, chropowate faktury dające mocne efekty światłocieniowe;

8) w fakturze powierzchni starano się odzwierciedlić metodę wznoszenia budynku, kolejne etapy budowy;

9) poprzez fakturę podkreślano stosowanie rzemieślniczych technik budowlanych;

10) usterki i niedokładności faktury pozostawiano widoczne;

11) surowe faktury były symbolami szczerości, prawdy, zwyczajności i skromności, choć w latach późniejszych częściowo utraciły te znaczenia;

12) faktury miały humanizować architekturę poprzez ukazanie odwrotu od produktów przemysłowych ku wytworom ludzkich rąk.

## LITERATURA

1. **Banham R. (1966)**, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?* Reinhold Publishing Corporation – Karl Krämer Verlag, New York – Stuttgart.
2. **Bäcker M., Heinle E. (1971)**, *Building in Visual Concrete*, Technical Press, London 1971.
3. **Hitchcock H.-R. (1977)**, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, New York.
4. **Jencks Ch. (1987)**, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
5. **Latour S., Szymski A. (1985)**, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
6. **Lichtenstein C., Schregenberger Th. (2001)**, *As Found: the Discovery of the Ordinary*, Lars Müller Publishers, Zürich.
7. **Pevsner N., Fleming J., Honour H. (1997)**, *Encyklopedia architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
8. **Sławińska J. (1979)**, *Estetyka dla projektantów*, Wydawnictwo Politechniki Wrocławskiej, Wrocław.
9. **Sławińska J. (1995)**, *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław.
10. **Wąs C. (2008)**, *Antynomie współczesnej architektury sakralnej*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław.

Artykuł jest wynikiem realizacji projektu badawczego W/WA/4/09 nt. „Brutalizm w architekturze – geneza, tworcy, formy”.

# IKONA W MEDIACH A IKONA SAKRALNA. JEDNO POJĘCIE A DWIE ODMIENNE RZECZYWISTOŚCI

Tatiana Misijuk

Wydział Architektury, Politechnika Białostocka, ul. Grunwaldzka 11/15, 15-893 Białystok  
E-mail: t.misijuk@pb.edu.pl

## ICON IN MASS MEDIA AND SACRED ICON. ONE TERM AND TWO DIFFERENT MEANINGS

### Abstract

The paper indicates a process of changes with reference to the term *icon*. Examples of selected aspects of iconography canon – manner of presenting light, space, scale, perspective – are to show that the term *icon* in its contemporary usage has completely different meaning. The key to understand traditional icon is the term *symbol* because *icon* is in a sense synonymus to the *symbol*. The problem of understanding of icon and contemporary usage of the term is caused by perception of symbol as “something that presents something which it is not”. Contemporary mass media and computer technology language has adopted and makes use of terminology which defines completely different reality.

### Streszczenie

Niniejszy artykuł sygnalizuje proces zmian w odniesieniu do pojęcia *ikona*. Przykłady wybranych aspektów kanonu sztuki ikonograficznej - sposób przedstawiania światła, przestrzeni, skali, perspektywy – mają pokazać, że stosowany obecnie termin *ikona* ma zupełnie inne znaczenie. Kluczem do rozumienia tradycyjnej ikony jest pojęcie *symbol*, bowiem ikona jest synonimem symbolu. Problem pojmowania ikony i współczesnego (nad)używania tego terminu spowodowany jest postrzeganiem symbolu jako „czegoś, co przedstawia coś, czym nie jest”. Współczesny język mediów i informatyki przejął i posługuje się terminologią, która określa zupełnie inną rzeczywistość.

Keywords: icon, sacred art, symbol, canon of iconography, history of art, semiotics, reductionism of meaning, icon in mass media, process of iconization

Słowa kluczowe: ikona, obraz sakralny, symbol, kanon ikonografii, historia sztuki, semiotyka, redukcjonizm znaczeniowy, ikona w mediach, proces ikonizacji

## WPROWADZENIE

Wpisując do wyszukiwarki internetowej hasło „ikona”, otrzymujemy ogromną ilość danych, które obrazują wielce kontrastowe zróżnicowanie użycia tego słowa. Obok zawartej w Wikipedii informacji o ikonie jako obrazie sakralnym, pojawia się wpis o ikonie w informatyce, stwierdzający, iż „to niewielki obrazek widoczny na ekranie, stworzony, aby symbolizować określony plik, folder, aplikację, itp. i stanowić odsyłacz uruchamiający je”. Dowiadujemy się, że „ikona może być samodzielnym plikiem, lub też mieścić się w innym pliku (...) jest atrybutem pliku (...)

wahają się od 16×16 do 128×128 pikseli”. Ponadto „w systemach Windows ikony zapisywane są w formacie ICO lub BMP. W innych systemach używane są formaty PNG lub SVG”. Historycznie rzecz ujmując, ikony tego rodzaju „były po raz pierwszy wprowadzone w latach 70-tych(...) jako narzędzie ułatwiające pracę z systemem operacyjnym dla osób mniej zaawansowanych w informatyce. Pod koniec lat 80. graficzne interfejsy użytkownika oparte na wykorzystaniu ikon zostały rozpowszechnione (...), stając się standardem formy komunikacji użytkownika z komputerem”.<sup>1</sup> Dowiadujemy

się również, że „ikona” to logo, np. logo serwisu, dostępne są całe bazy darmowych ikon itp.

Tego rodzaju informacje o ikonie mogą wydać się dziwne i zaskakujące dla człowieka poszukującego informacji o obrazie sakralnym, ale pojawiają się pod nagłówkiem z wyraźnym oznaczeniem, iż chodzi tu o „ikonę” w informatyce. Zamieszczono tam adnotację, iż „w swym pierwotnym znaczeniu nazwa ta pochodzi od greckiego słowa, *eikón*, oznaczającego obraz, a w omawianym tam znaczeniu jest zapożyczeniem z języka angielskiego”.<sup>2</sup>

O wiele bardziej niepokojące są pojawiające się pod tym samym hasłem informacje o „ikonach” współczesnej muzyki, sztuki, architektury, wzornictwa, filmu, sportu i różnych dziedzin ludzkiego życia. Całkowite zaskoczenie powodują portale, na których pośród ikon



**Ryc. 1.** Dave Hogan /Getty Images. Cheryl Cole z zespołu Girls Aloud została uznana przez stację Style TV Network ikoną stylu ostatniej dekady  
Źródło: por. przypis nr 3.



**Ryc. 2.** Włodzimierska ikona Bogarodzicy, XIII w.  
Źródło: por. przypis nr 3.

– obrazów sakralnych pojawiają się rażąco kontrastujące z nimi galerie fotografii i blogi różnych postaci showbiznesu.<sup>3</sup>

Zamieszczona w bibliografii pokaźna lista poważnych studiów nad ikoną – obrazem sakralnym, opublikowanych w ciągu ostatniego dwudziestolecia przez renomowane wydawnictwa naukowe na całym świecie, dobitnie świadczy o powszechnym zainteresowaniu jej historią i znaczeniem. To również świadectwo braku wystarczającej wiedzy o tradycyjnej ikonie i ciągłego jej „odkrywania” i odsłaniania przed coraz szerszym gronem odbiorców kolejnych, nie dostrzeganych dotąd warstw jej treści.

Mnogość i różnorodność internetowych informacji, pojawienie się „ikony medialnej” oraz powszechnie stosowane użycie terminu *ikona* w różnych sferach życia z pewnością przeszkadzają poprawnemu jej pojmowaniu. Niniejszy artykuł ma na celu zasygnalizowanie ważnego procesu zmian w odniesieniu do pojęcia *ikona*. Współcześnie możemy doświadczyć zderzenia

<sup>1</sup> [http://pl.wikipedia.org/wiki/Ikona\\_\(informatyka\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Ikona_(informatyka)) - 10.12.2010

<sup>2</sup> Tamże

<sup>3</sup> Por. [http://www.google.pl/images?q=ikona&um=1&ie=UTF-8&source=univ&ei=elctTbuhMMmAhAfHwMmzCQ&sa=X&oi=image\\_result\\_group&ct=title&resnum=3&ved=0CEMQsAQwAg&biw=1034&bih=749](http://www.google.pl/images?q=ikona&um=1&ie=UTF-8&source=univ&ei=elctTbuhMMmAhAfHwMmzCQ&sa=X&oi=image_result_group&ct=title&resnum=3&ved=0CEMQsAQwAg&biw=1034&bih=749) - 10.12.2010.

się ikonicznej rzeczywistości sakralnej – przejawiającej się wielkim bogactwem i głębią - z tworzoną na potrzeby czysto użytkowe symboliką ikonyczną, w ramach której odrywa się pierwotne znaczenie pojęcia *ikona* od całego dotychczasowego kontekstu sakralnego. Na przykładzie kilku wybranych aspektów sztuki ikonograficznej, wynikających z kanonu ikony, takich jak sposób przedstawiania światła, przestrzeni, skali, perspektywy, zostanie wskazane, że pojęcie *ikona* jest obecnie stosowane w zupełnie innym niż dotychczas rozumieniu.

## 1. IKONA A SYMBOL

Kluczem do rozumienia tradycyjnej ikony jest pojęcie „symbol”, bowiem ikona, w pewnym sensie, jest synonimem symbolu. Wedle współczesnego potocznego pojmowania symbol to „coś, co przedstawia coś, czym nie jest”. Ale czy to na pewno właściwe, pierwotne jego określenie? Czym w rzeczywistości jest symbol? Prof. Leonid Uspienski definiuje symbol jako *„pośrednie, dokonywane za pomocą obrazów, wyrażenie tego, co nie może być przedstawione bezpośrednio w materialnej czy werbalnej formie, albowiem w obliczu prawdy, którą usiłuje wyrazić, wszelkie inne sposoby są niewystarczające i bezsilne. Będąc językiem misterium, symbolika ukrywa również odzwierciedlane przez siebie prawdy przed tymi, którzy nie są wtajemniczeni i czyni je zrozumiałymi jedynie dla tych, którzy wiedzą, jak je interpretować. Mowa potoczna często nie dostrzega różnicy pomiędzy pojęciami <znaku> i <symbolu>, używając ich tak, jak gdyby były równoznaczne. W rzeczywistości niezbędne jest ich duchowe rozróżnienie. Znak ogranicza się do wskazania określonego faktu, oddaje rzeczywistość; symbol natomiast wyraża i w pewnym stopniu uobecnia wyższą rzeczywistość. Zrozumieć znak to odczytać wskazówkę; zrozumieć symbol to doznać obecności. Weźmy na przykład krzyż. W arytmetyce jest to znak dodawania. W kodeksie drogowym oznacza skrzyżowanie dróg. W religii zaś jest to symbol, który wyraża i komunikuje niewyczerpane pokłady wiary chrześcijańskiej. [...] Wszystko, rzecz można, ma tutaj podwójny wymiar: Kościół jest zarówno materialny, jak i duchowy. Materialna strona jest nam dostępna bezpośrednio poprzez zmysły; na duchową zaś wskazują właśnie symbole”*.<sup>4</sup> Rozumienie symbolu w sztuce chrześcijańskiej zakłada związek z rzeczywistością sakralną, choć spotkanie z tą rzeczywistością dokonuje się za pomocą rzeczywistości stworzonej.

Ikone jako wydarzenie symboliczne należy zawsze postrzegać jako okno otwierające na rzeczywistość, która nie należy do tego świata, mimo że w tym świecie jest obecna.

Zupełnie inne rozumienie znaku ikonycznego jest w „ikonach” współczesnej muzyki, sztuki, architektury, wzornictwa, filmu, sportu i różnych dziedzin ludzkiego życia. Tutaj symbol stanowi jedynie pewną informację wizualną, wyznacznik określonej świadomości w świecie mediów czy w rzeczywistości wirtualnej, czy też znak, który umożliwia osiągnięcie jakiegoś z góry zaplanowanego celu.

## 2. IKONA A NATURA I CZŁOWIEK

Prawosławna ikona jest formą sztuki, honorującą nie tylko człowieczeństwo, ale i naturę, którą przedstawia w szczególny sposób - w stanie przemienienia. W sztuce ikony natura jest przedstawiona w ponadnaturalnym świetle przewyższającym optyczne prawa naturalistycznej tradycji. Ziemia, góry, rośliny, rzeki, morze na ikonie lśnią. Poza tym, że jest przedstawiona jako zanurzona w świetle, natura jest przedstawiona także jako niezniszczalna - drzewa nie gubią liści i nie starzeją się, nic nie nosi znamion umierania. Światło w ikonie pochodzi spoza stworzenia i obdarowuje je nie tylko pięknem, ale i nieprzemijaniem.

W ikonie nie ma kompozycji o charakterze „martwej natury” ani studium postaci. Pejzaż nigdy nie jest przedstawiony w odosobnieniu, sam dla siebie. Zawsze pojawia się w nim postać człowieka, i to w większej skali niż drzewa i góry. Natura ukazywana jest jako spleciona z człowieczeństwem i zawsze przedstawiana tylko w kontekście człowieka. Jednoznacznie w sensie ontologicznym określona jest w ten sposób ścisła relacja człowiek – przyroda. Można ją opisać mianem „eko” lub zupełnie inaczej - ważne jest odczytanie znaczenia tej relacji.

Jakie treści w relacji człowieka z przyrodą niesie „ikona” medialna? Już pobieżny przegląd wskazanego powyżej materiału upoważnia do stwierdzenia, iż relacja tego rodzaju jest tam nieobecna. Na „ikonach” informatyki człowiek w ogóle się nie pojawia. Podobnie dzieje się w „ikonach” nauki, techniki i sztuki. W przypadku „ikon” architektury czy jakiegoś elementu wzornictwa przemysłowego człowiek jawi się raczej jako „miara skali”, adresat lub konsument. Na reprodukcjach z wystawy „Polska. Ikony architektury”, otwartej 15 maja 2006 roku w Centrum Sztuki Współczesnej

<sup>4</sup> L. Uspienski, Symbolika cerkwi, Białystok 2000, s. 7.



Zamek Ujazdowski w Warszawie, człowiek w ogóle się nie pojawia.<sup>5</sup> Wymownym przykładem są reklamy „ikon” zegarków.<sup>6</sup>



Ryc. 3. Zegarek - ikona

### 3. IKONA A PRZESTRZEŃ

Przedstawienie przestrzeni na płaszczyźnie obrazu czy monitora jest problemem twórczym. Przedstawienie przestrzeni rzeczywistej zawsze buduje w obrazie kontrast, gdyż jest przedstawiana na płaszczyźnie. Ukochana nie tylko przez Renesans, perspektywa linearna zdawała się spełniać to zadanie, ale jak zauważa Władysław Strzemiński, nie uwzględnia aspektu czasu - nasze patrzenie jest procesem ruchomym. Jak sugerują przestrzeń „ikony medialne”? Najnowsze rozwiązania proponują płaskie monitory wypełnić obrazem trójwymiarowym. Za pomocą 3D łatwiej zapanować nad szczególnym przejawem ludzkiej świadomości, jakim jest wyobraźnia. Można nią manipulować. Sfera wirtualna zawsze jest iluzoryczna, a jednak bardzo atrakcyjna dla współczesnego człowieka.

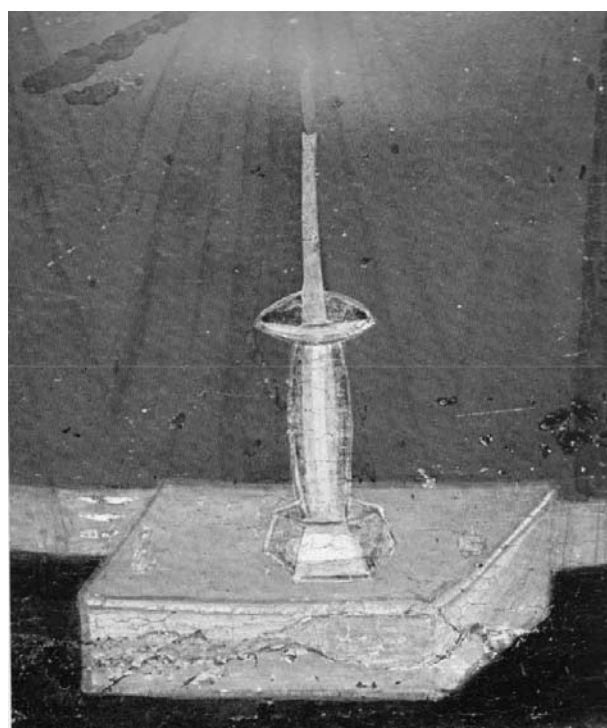
Ikona z kolei jest płaska. Nie kreuje żadnej iluzji przestrzeni. Ziemia, skały, rośliny są przedstawiane w sposób abstrakcyjny (wyabstrahowana struktura przestrzeni), podobnie jak to jest w tzw. „krótkiej przestrzeni” kubistów.<sup>7</sup> Przestrzeń trójwymiarowa jest w ikonie sprowadzona do struktur kierunku, płaszczyzn, wielkości. Przestrzeń i czas są domeną rzeczywistości stworzonej, a w ikonie są one przedstawiane w wymiarze nadprzyrodzonym. Zastosowanie takich

struktur formalnych wynika z istoty ukazywanej w ikonie - rzeczywistości w jej duchowym, przemienionym wymiarze. W ten sposób ukazywany jest pierwiastek transcendencji.

### 4. IKONA A PERSPEKTYWA

Odbiorem, percepcją świata, w którym żyjemy, rządzą określone prawa. Odbiorem wizualnym rządzi prawo perspektywy linearnej. Zgodnie z tym prawem linie równoległe zbiegają się na horyzoncie, zniekształcają formę, a my ulegamy iluzji podążania za punktem, który w rzeczywistości nie istnieje. Jest to znamienne nie tylko dla odbioru wizualnego, ale i dla wewnętrznego odczuwania realizmu naszego życia.

Ikona daje całościowy wgląd w rzeczywistość taką, jaka jest w zamysle Stwórcy, czyli w swym odwiecznym, prawdziwym wizerunku. Nie jest więc ograniczona perspektywą optyczną ani jakimś jednym określonym punktem widzenia.<sup>8</sup> W ikonie pojawia się „odwrócona perspektywa”<sup>9</sup>. Nie podążamy za nieistniejącym punktem w iluzorycznej głębi obrazu. Stając



Ryc. 4. Zaśnięcie Bogarodzicy, XIV w., detal  
Źródło: por. przypis nr 3.

<sup>5</sup> [http://architektura.muratorplus.pl/ikony-architektury,1780\\_1440.htm](http://architektura.muratorplus.pl/ikony-architektury,1780_1440.htm) – 10.12.2010

<sup>6</sup> por. <http://www.lifestyle.banzaj.pl/Rolex-Submariner-zegarek-ikona-9568.htm>; <http://www.worldlux.pl/newsy/Ikona-Zegarkow-Gc,1528.html> – 10.12.2010

<sup>7</sup> M. Stanowski, *Struktury abstrakcyjne*, Warszawa 2005, s. 51.

<sup>8</sup> O. Popowa, E. Smirnova, P. Cortesi, *Ikony*, tłum. T. Łozińska, Warszawa 1998, s. 17.

<sup>9</sup> Dokładnie opisuje ją o. P. Florencki, *Ikonoostas*.

przed ikoną, stajemy w miejscu, które jest punktem wyjścia i punktem zbiegu wszelkiej perspektywy. Ten punkt znajduje się po stronie widza, nie zaś w głębi kompozycji, przez co kompozycja otwiera się na nieskończoność.<sup>10</sup>

„Odwrócona perspektywa” nie ma żadnego odniesienia do tego, co przedstawia ikona medialna. Kiedy ikoną medialną jest zdjęcie, to pokazuje nam kadr rzeczywistości z perspektywą zbieżną.

## 5. IKONA A ŚWIATŁO

Rozpatrując historyczne podejście do światła określającego formę, Stamatis Skliris wyróżnia trzy kategorie użycia światła w sztuce.<sup>11</sup>

Pierwszą grupę cechuje postugiwanie się światłem naturalnym - to rzeźba starożytnego Rzymu i malarstwo renesansowe. Obecność źródła światła naturalnego określa zaistnienie lub niezaistnienie formy. Naturalne światło pojawia się i znika, wschodzi i zachodzi. Określa zaistnienie formy w swym blasku lub jej zanikanie w otchłani cienia. Nie pokazuje istoty rzeczy, lecz jest dodatkiem „upiększającym” lub jego brakiem. Obdarowuje estetyzującymi cechami, lecz nie określa istoty bytu.

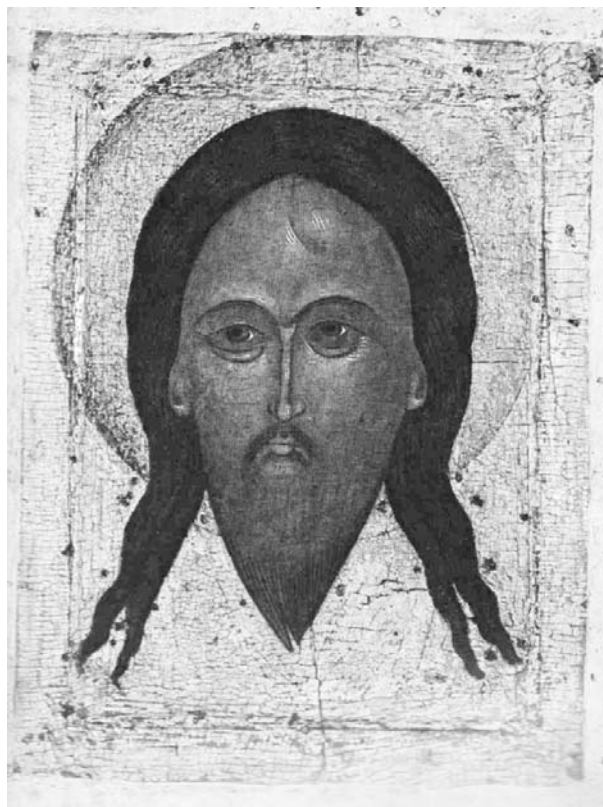
Do drugiej kategorii należą tradycje z mocnym konturem i stałym światłem (iluminacją) formy. To malarstwo Chin, Persji, Indii, sztuka Aborygenów i wszelkiego rodzaju dzieła, które noszą znamiona sztuki „prymitywnej”. W taki sposób malują także dzieci. Postacie mają status nienaruszalności istnienia „zagwarantowany” stałą iluminacją i określonymi cechami fizycznymi, jak: rozmiar, kształt, kolor, rysunek, brak zmiennego światła naturalnego.

Trzecia kategoria obejmuje jedynie sztukę ikony sakralnej, bowiem nie znamy żadnej innej tradycji, w której dialektyka światła i cienia wyrażałaby osobowe istnienie przedstawianych postaci. Światło w ikonie określa pełne istnienie wolnych istot (święci), a cień - fragmentaryczne istnienie innych wolnych istot (demony), które w świetle nie uczestniczą.

Taki sposób przedstawienia rozróżnia kategorie istnień, które jednocześnie mają wyraźny kontur - granicę. Oświetlone pełne istoty zawsze są przedstawione z pełnym obliczem - *an face*, natomiast zaciemnione niepełne istnienia - profilem.

Ze światłem ściśle związany jest ikoniczny sposób przedstawiania ciała i twarzy. Szkicową formę wypełnia się pigmentem (pigment z emulsją) o ciemnym

walorze (np. czerwona i żółta ochra lub zielonkawe odcienie), co symbolizuje materię stworzenia. Ta pierwsza warstwa to tzw. *sanki*. Następne, coraz jaśniejsze warstwy kładzione są koncentrycznie na kolejnych polach twarzy, dłoni. Na koniec są rozświetlane „blikami” bieli, dając ciału efekt świecenia, a nie bycia oświetlonym. Technika rozświetlania dająca efekt wyraźnego konturu - granicy ma swe źródło w teologii przeobóstwienia (gr. *theosis*) i w rozróżnieniu kilku rodzajów natury światła.



**Ryc. 5.** Mandylion, XVI w.  
Źródło: por. przypis nr 3.

W „ikonach” medialnych trudno wskazać tego rodzaju rozróżnienia. Sposób użycia światła podporządkowany jest zwykle nadrzędnemu celowi - lepszej, pełniejszej ekspozycji „ikony”, podkreśleniu i uwypukleniu jej wyjątkowości, walorów, wartości itp.

## 6. IKONA A SKALA

Światło w ikonie funkcjonuje w sposób elastyczny i nie podlega naturalnym prawom optyki. W rezultacie powoduje rozwój jednych form i degradację

<sup>10</sup> Ta odwrócona perspektywa jest bardzo wyraźna w Ewangelii: pierwsi będą ostatnimi, cisi posiadają ziemię, największe poniżenie śmierci krzyża staje się tryumfem, śmierć staje się początkiem. Por T. Misijuk, *Logika ikony*, [w:] „Frona”, nr 8/1997, s. 160.

innych. W ikonie odczytujemy następujące relacje skali obiektów:

- istnienia takie jak demony nie mają udziału w świetle, nie dostępują rozwoju, mają tendencje do zanikania;
- elementy przyrody są przedstawiane jako większe niż demony, lecz mniejsze niż ludzie;
- największą skalę ma człowiek;
- święci opatrzeni nimbem są więksi niż inni ludzie;
- postać Chrystusa jest o stopień większa niż Apostołowie i inni święci, a w Jego nimb z formą greckiego krzyża wpisane jest słowo „ho on” grecki odpowiednik hebrajskiego tetragramu JHWH - „Jestem, Który Jestem”.



**Ryc. 6.** Ikona Narodzenia Jezusa Chrystusa  
Źródło: por. przypis nr 3.

Przykładowo warto wskazać, że w ikonie Narodzenia Jezusa Chrystusa, postać Jezusa umieszczona w geometrycznym środku jest zminiaturyzowana dla pokazania pokory, która przejawia się we Wcieleniu Przedwiecznego Logosu, Drugiej Osoby Trójcy Świętej. Postać Jezusa ma jednak zawsze proporcje dorosłego człowieka, gdyż w tej ikonie przedstawiony jest nie tylko jako człowiek, ale i jako Bóg. Bogoczość jest

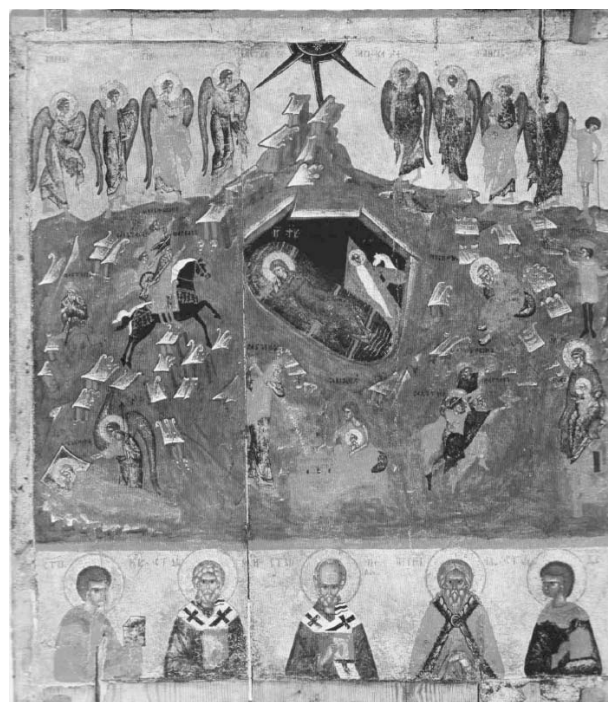
Jezusa Chrystusa zakłada wyrwanie z czasu chronologicznego.

W „ikonach” medialnych skala albo nie ma znaczenia, albo też bezpośrednio odnosi się do naturalnych wymiarów przedstawianego obiektu. Gdy są ukazywane na jakimś tle, pośród innych ludzi czy rekwizytów, ma to służyć podkreśleniu wrażenia wyjątkowości. Cała uwaga widza ma być skupiona na „ikonie”.

## 7. IKONA A CZAS

Obrazując istotę rzeczy, prawdziwa ikona prezentuje kilka punktów widzenia równocześnie. Może pokazywać widoki zewnętrzne budowli, jak też ich wnętrza. Jednocześnie pokazuje wydarzenia, które dzieły się w różnym czasie. Ikona pokazuje zarówno istotę wydarzenia, jak również jego przyczyny i skutki. Nie jest ograniczona czasem i przestrzenią.

W ikonie Narodzenia Jezusa Chrystusa widać nie tylko Jego Narodziny, ale również to, co je poprzedzało i im towarzyszyło. Co więcej, sposób przedstawienia Dziecięcia wyraźnie wskazuje na cel Wcielenia. Pieluszki wyglądają jak całun, w który owijane były ciała zmarłych, a żłób przedstawiany jest jak kamienna nagrobna płyta. W scenie Narodzin ukazywana jest zbawcza ofiara Chrystusa. Biel jaśniejąca na tle czarnego wnętrza pieczary całunu zapowiada zmartwychwstanie.



**Ryc. 7.** Ikona Narodzenia Jezusa Chrystusa, szkoła pskowska, XVI w.  
Źródło: por. przypis nr 3.

Jaką treść odczytuje odbiorca z „ikon” środków masowego przekazu? Jaki jest aspekt czasu w „ikonach” współczesnych mediów? To czas teraźniejszy, określony moment tu i teraz, czyli granica pomiędzy przeszłością a przyszłością. Odczytanie zawartości tych „ikon” może zależeć od pojedynczego kliknięcia. To mechaniczna, bezmyślna czynność otwierająca anonimową informację pozbawioną osobowej relacji z podmiotem. „Ikona” popkultury to zdjęcie kogoś/czegoś atrakcyjnego, odnoszącego aktualnie sukces.

## WNIOSKI

Współcześnie pojęcie *ikona* traktowane jest jako odwołanie się do prostego symbolu, prostego skojarzenia. W tym wszystkim przejawia się redukcjonizm cywilizacji obrazkowej, sprowadzającej treści do prostego znaku. Cywilizacja obrazkowa to odejście od słuchania, to wtargnięcie do wyobraźni odbiorcy strumieniem wyobrażeń przechodzących przez świadomość. W tej cywilizacji zauważyć można obraz oderwany od słowa. Siła oddziaływania mediów jest nie do przecenienia. Obecnie nawet radio zmienia filozofię języka, powodując, że staje się on bardziej wyobrażeniowy, odnoszący się do emocji, wiążący obraz z emocjami.

Trzeba jednak pamiętać, że prawdziwa ikona stanowi ukazanie treści dogmatycznych. Ikona sakralna jest graficznym przedstawieniem Słowa, bowiem podstawą dogmatyczną ikony jest dogmat o Wcieleniu Boga - „*a Słowo ciałem się stało...*”

Odmienne pojmowanie ikony w mediach pojawia się w rdzeniu nowej logiki komunikacji obrazowej. Charles Sanders Peirce ogólnie zdefiniował ikony jako wyrażenia oparte na ich podobieństwie do jakiegoś wzoru w rzeczywistości i określił to mianem „ikoniczności”. W jego postrzeganym jako przełomowe podejściu do logiki znaków i semiotyki w ogólności ikona to „*znak, który przedstawia coś jedynie ze względu na to, że jest do tego podobny*”.<sup>12</sup> Umberto Eco zauważył, że ta ikoniczność nigdy nie będzie pełna. Czynnikiem ikoniczności odnosi się do procesu „ikonizacji”, w którym dany znak nabiera wystarczająco wielu cech wizualnych, aby mógł stać się rozpoznawalny na innym obrazie.<sup>13</sup> Piszząc o walorach amerykańskiego filmu, stwierdza, iż w konsekwencji „*ta drobna, ale wpły-*

*wowa zmiana w definiowaniu staje się punktem wyjściowym do pojmowania ikony na ekranie nie tyle jako <wyobrażanej wspólnoty>, lecz materialnego wyobrażenia jednoczenia amerykańskiego społeczeństwa za pośrednictwem narodowego idiomu wyrafinowanego wizualnego języka*”.<sup>14</sup>

Warto zadać sobie pytanie, dlaczego język mediów tak powszechnie posługuje się słowem ikona. Przede wszystkim wynika to z nieznamości ikony w tradycyjnym znaczeniu. Nie znamy języka ikony, gdyż utraciliśmy zdolność jej odczytywania. Nie używamy klucza interpretacyjnego do rozumienia siebie, świata i Boga, pochodzącego z tradycji dorobku pokoleń. Jak zauważa Aniko Faludy, europejska historia sztuki przez długi czas niekorzystnie oceniała malarstwo ikony. Działo się tak dlatego, że postrzegano je „*przez pryzmat sztuki starożytnej i renesansu z ich dojrzałym wizerunkiem człowieka, poznaniem natury i bogactwem gatunków sztuki. W świetle jednak nowych badań jasnym się stało, że sztuka bizantyńska pojęła głębiej arsenal form starożytnych niż Europa Zachodnia. By wyrazić nową chrześcijańską treść, zastosowała abstrakcyjny, sugestywny język*”.<sup>15</sup>

Dla wielu ludzi sztuki bramą do rozumienia ikony jest sztuka współczesna. Wymownym przykładem tego jest twórcza droga prof. Jerzego Nowosielskiego - wielkiego malarza i ikonografa.<sup>16</sup> W historii sztuki ikonograficznej bardzo niewielu artystów podpisywało tworzone przez siebie ikony. Danił Czorny, Teofan Grek, Andrej Rublow, Photios Kontoglou, Gregory Krug, Leonid Uspieski, Petros Sasaki, o. Zinon, Jerzy Nowosielski to najbardziej znane postacie. Wszyscy ci malarze nadawali swym ikonom bardzo indywidualny charakter, pozostając jednocześnie zależnymi od trzymania się ścisłego kanonu ikonograficznego.

Syntetycznie istotę kanonu ikonograficznego przedstawiają refleksje o. Pawła Florenskiego. Twierdzi on, że formuła kanonu w ikonie stanowi jaskrawą formę normatywizmu. Refleksja estetyczna jest niewątpliwie bardzo trudna, gdyż we wszelkich regulacjach i normatywizmach widzimy zamach na wolność twórczą i wręcz likwidację sztuki. Florenski ma świadomość drażliwości problemu i uważa, że obecność kanonu w sztuce sakralnej stanowi jego miarę - jest wyzwoleniem, a nie ograniczeniem. Prawdziwa sztuka nie polega przecież

<sup>11</sup> Por. S. Skliris, *Humanity and Nature in Orthodox Icons*, [w:] „Orthodoxy and Ecology Resource Book”, Paryż 1995, s. 78-79.

<sup>12</sup> B. Feldges, *American icons: the genesis of a national visual language*, Routledge research in cultural and media studies, no. 13, 2008, przypis 14, s. 241.

<sup>13</sup> [w:] „*Routledge research in cultural and media studies*”, no. 13, 2008.

<sup>14</sup> Tamże, s. 6.

<sup>15</sup> A. Faludy, *Malarstwo bizantyńskie*, Arkady, Warszawa 1984.

<sup>16</sup> Z. Podgórzec, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985, s. 15.

na pogoni za oryginalnością, lecz na dążeniu do obiektywnego piękna, „to znaczy do wyrażenia obiektywnej prawdy rzeczy”. Pogląd to zdecydowanie antyformalistyczny. Pogoń za innością, żonglerka chwytami artystycznymi może doraźnie zaskoczyć odbiorcę, który odczyta to jako wartość, ale nie przybliży ani na krok do wyrażenia niezmiennej istoty rzeczy. Posłuszeństwo kanonowi to wyzbywanie się małostkowej ambicji. „Nie spędza mu snu z oczu obawa, czy jest pierwszym, czy setnym człowiekiem mówiącym o owej prawdzie”.<sup>17</sup> Kanon to optymalny wyraz prawdy praobrazu. Siła i prawda kanonu bierze się z jego archetypowego charakteru. „Podporządkowanie się normom nie ogranicza wolności i aktywności podmiotu, lecz stawia ją w innym wymiarze. [...] Paradoksalnie, większą wolnością i większym wysiłkiem jest odkrycie już istniejącego, niż silenie się na wątpliwą nowość. Tożsamość okazuje się jako trudniejsza, a różnica łatwiejsza”.<sup>18</sup>

Ze względu na sposób zobrazowania treści ikona umożliwia osobową relację, a dialog z tradycyjną ikoną wpływa na przemianę podmiotu. Współczesny język mediów i informatyki przejął i posługuje się terminologią, która określa zupełnie inną rzeczywistość. Stosując charakterystyczny dla postmodernistycznej rzeczywistości automatyzm w przekazywaniu informacji, oderwane od pełni treści skróty myślowe, w których brak odniesień przyczynowo-skutkowych, popadamy w sptyczenie i ograniczenie bogatego w treści desygnatu jego znaczenia. To również stanowi przejaw zaawansowanego znaczeniowego synkretyzmu. W obliczu tak bardzo różnorodnego i powszechnego (nad)używania terminu „ikona” warto poszukiwać odpowiedzi na następujące pytania:

1. Czy i w jakim stopniu wynika to z nieznamości zakresu jego znaczenia, która prowadzi do jego niezamierzonej dewaluacji?

2. Czy i w jakim stopniu stosowanie tego terminu ma służyć swego rodzaju dowartościowaniu czy nobilitacji określanych nim przedmiotów poprzez przypisywanie im jakiegoś dodatkowego, ukrytego, nieznanego czy tajemniczego znaczenia?

Pytania te mają charakter otwarty i w miarę coraz głębszego wchodzenia w XXI wiek będą powodowały polaryzację stanowisk tradycjonalistów i progresistów. Każdy z nas – twórców – z konieczności będzie musiał się opowiedzieć, po której jest stronie.

## LITERATURA

1. **Baggley J. (1995)**, *Doors of Perception: Icons and Their Spiritual Significance*, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, New York.
2. **Beckwith J. (1979)**, *Early Christian and Byzantine Art: The Pelican History of Art*, Penguin Books, New York.
3. **Belting H. (1994)**, *Likeness and Presence, A History of the Image Before the Era of Art*, The University of Chicago Press, Chicago.
4. **Bułgakow S. (2002)**, *Ikona i kult ikony*, Homini, Bydgoszcz.
5. **Cavarnos C. (1993)**, *Guide to Byzantine Iconography*, vol. 1, Holy Transfiguration Monastery, Boston.
6. **Cormack R. (2000)**, *Byzantine Art. Oxford History of Art*, Oxford University Press, Oxford.
7. **Dionizjusz z Furny (2003)**, *Hermeneia, czyli objaśnienie sztuki malarskiej*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
8. **Evans H.C., Wixom W.D. (editors) (1997)**, *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era (843-1261)*, The Metropolitan Museum of Art, New York.
9. **Evdokimov P. (1990)**, *The Art of the Icon: a Theology of Beauty*, Oakwood Publications.
10. **Faludy A. (1984)**, *Malarstwo bizantyńskie*, Arkady, Warszawa.
11. **Florenski P. (1984)**, *Ikonoostas i inne szkice*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
12. **Florenski P. (2001)**, *Ikony. Najpiękniejsze ikony w zbiorach polskich*, Bosz, Olszanica.
13. **Hallick M.P. (2001)**, *The Story of Icons*, Holy Cross Orthodox Press, Brookline.
14. **Jazykowa I. (2003)**, *Świat ikony*, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa.
15. **Jensen R.M. (2000)**, *Understanding Early Christian Art*, London, England: Routledge.
16. **Kalokyris C.D. (1971)**, *The Essence of Orthodox Iconography*, Holy Cross School of Theology, Hellenic College, Brookline.
17. **Ladner G.B. (1953)**, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, [w:] *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 7, pp. 1-34.
18. **Lowden J. (1997)**, *Early Christian and Byzantine Art*, Phaidon Press Limited, London.
19. **Martin L. (2002)**, *Sacred Doorways, A Beginner's Guide to Icons*, Paraclete Press, Brewster.
20. **Nelson R S., Collins K.M. (editors) (2006)**, *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.
21. **Nes S. (2004)**, *The Mystical Language of Icons*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids.

<sup>17</sup> P. Florenski, *Ikonoostas i inne szkice*, Warszawa 1984, s. 134.

<sup>18</sup> Tamże, s. 228.

22. **Onasch K., Schnieper A. (1995)**, *Icons, the Fascination and the Reality*, Riverside Book Company, New York.
23. **Onasch K., Schnieper A. (2002)**, *Ikona. Fakty i legendy*, Arkady, Warszawa.
24. **Ouspensky L., Lossky V. (1989)**, *The Meaning of Icons*, SVS Press, Crestwood, NY.
25. **Pearson P. (2005)**, *A Brush with God, An Icon Workbook*, Morehouse Publishing, Harrisburg.
26. **Paprocki H. (1997)**, *Ikona we współczesnym świecie*, [w:] „Wiadomości Bractwa”, nr 3 (25).
27. **Podgórzec Z. (1985)**, *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa.
28. **Popova O., Smirnova E., Cortesi P. (2000)**, *Ikony. Ikony różnych kręgów kulturowych od VI w. po czasy współczesne*, Arkady, Warszawa.
29. **Quenot M. (1997)**, *Ikona okno ku wieczność*, Orthdruk, Białystok.
30. **Quenot M. (2001)**, *Zmartwychwstanie i ikona*, Orthdruk, Białystok.
31. **Sendler S.J., (ed.), (1988)**, *The Icon, Image of the Invisible, Elements of Theology, Aesthetics, and Technique*. Oakwood Publications, Torrance.
32. **Siemaszko A. (2003)**, Czerni K., *Andrej Rublow i ruskie ikony*, Warszawa.
33. **Smykowska E. (2002)**, *Ikona. Mały słownik*, Verbinum, Warszawa.
34. **Ślesięński W. (1984)**, *Techniki malarskie. Społwa organiczne*, Arkady, Warszawa.
35. **Śpidlik T., Rupnik M.I. (2001)**, *Mowa obrazów*, Verbinum, Warszawa.
36. **Tofiluk J. (1997)**, *Duchowa treść ikony*, [w:] „Wiadomości Bractwa”, nr 3 (25).
37. **Uspienski L. (2004)**, *Symbolika cerkwi*, Białystok.
38. **Uspienski L. (1993)**, *Teologia ikony*, [w:] „W drodze”, Poznań.
39. (2001) *What Do You Know About Icons? An Aesthetics, Historical and Theological Approach to the Icons of the Orthodox Church in the Form of Questions and Answers*, “Etoimasia” Publications, Kareas.

# ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ СЕЛЬСКИХ ПОСЕЛЕНИЙ БЕЛАРУСИ С ЦЕННЫМ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫМ НАСЛЕДИЕМ (НА ПРИМЕРЕ ПОСЕЛКА ЩОРСЫ)

Елена Евгеньевна Нитиевская

Архитектурный факультет, Белорусский Национальный Технический Университет, пр. Независимости 150, 220013 Минск  
E-mail: nee2005@mail.ru

## FEATURES OF RURAL SETTLEMENTS DEVELOPMENT WITH VALUABLE HISTORICAL HERITAGE (ON AN SETTLEMENT SHCHORSY EXAMPLE)

### Abstract

Tourism in the modern world is one of the most mass, profitable and intensively developing branches of the world economy. Development of tourist functions in rural settlements (places) with valuable historical heritage causes in entering of essential changes into their town-planning organization: it is necessary to improve system of public services, to increase the area of parking places, to form pedestrian zones in places for the masses visiting. Besides creation of favorable conditions for the tourism aimed at acquaintance with a historical, cultural and natural heritage, development of the opportunities connected with ethnic features is important. Features of development of such settlements on an example of settlement Shchorsy of Novogrodek region are considered.

### Streszczenie

Turystyka jest obecnie jedną z najbardziej masowych, dochodowych i intensywnie rozwijających się branż gospodarki światowej. Rozwój funkcji turystycznych w wiejskich jednostkach osadniczych o bogatej historii skutkuje głębokimi zmianami w ich organizacji przestrzennej: niezbędny jest rozwój systemu usług, zwiększenie zasobu miejsc parkingowych, powierchnie, ukształtowanie stref ruchu pieszego w okolicy miejsc organizacji imprez masowych. Prócz kreowania warunków sprzyjających turystyce, nastawionej na poznanie historii oraz walorów dziedzictwa kulturowego i przyrody, ważne jest rozwijanie możliwości związanych z walorami etnicznymi. Rozwój funkcji turystycznej zaprezentowano na przykładzie miejscowości Szczorse w rejonie nowogrodzkim.

Keywords: tourism, tourist functions, rural settlements, historical heritage

Słowa kluczowe: turystyka, funkcje turystyczne, osadnictwo wiejskie, dziedzictwo historyczne

Многие сельские поселения Беларуси имеют богатую историю, обладают ценным историко-культурным наследием, природными ресурсами, позволяющими развивать их как центры туризма. Туризм в современном мире является одной из наиболее массовых, доходных и интенсивно развивающихся отраслей мирового хозяйства. Усадьбы на протяжении веков становились неотъемлемой частью истории и культуры Беларуси, являясь хранителями традиций, обычаев рода. Всего на территории Беларуси в конце XIX - начале XX в. было более 8000 различных усадеб, фольварков, имений. Развитие туристических функций в сельских поселениях (местечках) с богатым историческим прошлым вызывает необходимость внесения существенных изменений в их градостроительную организацию. Увеличение потока туристов ведет к увеличению

емкости и расширению номенклатуры объектов обслуживания, повышению пропускной способности улично-дорожной сети, увеличению площади автостоянок, формированию пешеходных зон в местах массовых посещений.

Все указанные закономерности развития поселений применимы к поселку Щорсы Новогрудского района, где располагалась усадьба старинного литовского рода Хрептовичей. Известность Щорсы приобрели с XVIII в. благодаря подканцлеру ВКЛ графу И. Л. Хрептовичу, который в 1770-1776 гг. построил по проекту итальянских зодчих Дж.Сакко и К. Спампани каменный дворец, ставший центром усадебно-паркового ансамбля. Дворец был одноэтажным, с двухъярусной центральной частью. Здание отличалось утонченностью декоративных форм, легкостью и своеобразным изяществом. Со стороны

въезда дворец замыкался оградой с въездной брамой, увенчанной фигурой двуглавого орла.

К дворцу через сад ведет центральная въездная липовая аллея, расположенная на основной планировочной оси. По своей структуре аллея переключается с Тройной главной аллеей в Павловском парке. Завершением восточной перспективы со стороны въезда является небольшое (около 10 м) сооружение коптильни. Она построена из красного кирпича в виде башни с высокой гонтовой крышей с выпуклыми душниками. Силуэт этого простого хозяйственного сооружения весьма оригинален. Подобные башни являлись характерным романтическим элементом многих белорусских усадеб.

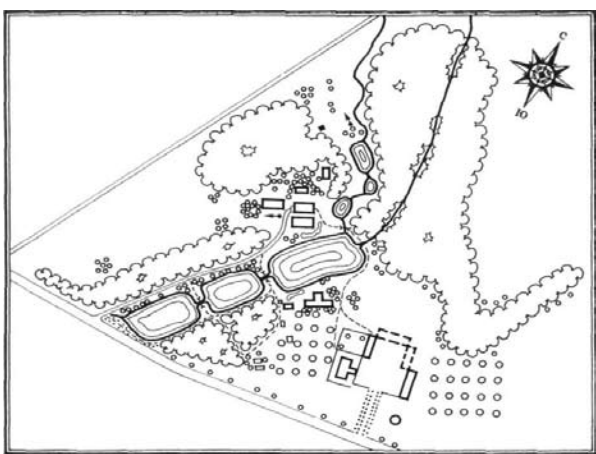


Рис.1. Схема парка в д. Щорсы

Вокруг дворцового комплекса раскинулся пейзажный парк площадью 40 га с системой искусственных озер. К партеру примыкал большой парковый массив, расположенный в основном к западу и северо-западу от дворца. В основу его композиции положены вытянутые вдоль двух водотоков искусственные водоемы, по три на каждом водотоке. На три полноводных прямоугольных водоема с плавающими лебедями, площадью более 2 га, были ориентированы перспективы с кольцевого маршрута и партера. Пруды окружали живописные поляны с одиночными деревьями или небольшими группами. Юго-восточную опушку массива украшал огромный трехствольный дуб — старейшее дерево парка, вероятно, ровесник имения. Он служил акцентом перспективы, открывающейся от дворца. Под его шатром любили собираться гости. Дерево это стало историческим, получив название «дуба Мицкевича».

Величайшей достопримечательностью усадьбы была библиотека. Она размещалась в специально построенном Т-образном здании с шестиколонным портиком перед центральным водоемом. Здесь

владелец Щорсов И. Хрептович собрал большую коллекцию древних рукописей, насчитывавшую в середине XX в. около 20 тысяч книг на разных языках, географические карты Беларуси, Литвы и Польши. Здесь хранились переписка Богдана Хмельницкого с польскими гетманами, оригинал манифеста Хмельницкого к казакам, дневник Марины Мнишек и другие документы. Со Щорсами связаны имена многих известных деятелей культуры прошлого. Здесь работали поэты А. Мицкевич, В. Сырокомля, Я. Чачот; историки И. Лелевель, И. Данилович, М. Малиновский.

В годы первой мировой войны библиотека была вывезена в глубь страны, а затем передана Киевскому университету. Здание библиотеки сохранилось, дворец же полностью сгорел в 1914 г. Его руины, сохранившиеся элементы других сооружений позволяют проследить особенности композиции величественного в прошлом ансамбля.

На архитектурном факультете Белорусского национального технического университета на кафедре «Градостроительство» под руководством доктора архитектуры Сардарова А.С. и доцента Нитиевской Е.Е. студентом Савкиным Е.В. был выполнен дипломный проект на тему: «Перспективное развитие агрогородка Щорсы с восстановлением исторического парка». В этой работе на основании детального градостроительного, ландшафтного, композиционного и историко-культурного анализа был предложен генеральный план развития агропоселка Щорсы с восстановлением дворцового ансамбля Хрептовичей и исторического парка.

Поскольку поселение Щорсы является частью туристического маршрута, проходящего через Несвиж - Мир – Турец – Кареличи – Новогрудок, проектом предусматривается его развитие как перспективного центра туризма. В задачу дипломного проекта входило совершенствование планировочной структуры поселения с выделением развитой зоны общественного центра; создание системы озеленения поселка, включающей бульвары, скверы; восстановление исторического парка с усадьбой Хрептовичей с активным включением дворцово-паркового комплекса в туристский маршрут по «Замкам Новогрудчины».

В дипломном проекте разработан генеральный план агрогородка Щорсы - центра первичной территориальной системы. Проведены расчеты перспективной численности жителей, предусмотрены объекты общественного обслуживания, соответствующие статусу поселения. В основу проекта были положены имеющиеся историко-архивные исследования, проведенные автором натурные обследования объекта и опрос местных жителей и краеведов. Главной целью



развития д.Щорсы является привлечение туристов для посещения исторически значимых объектов, создание условий, при которых увеличился бы приток населения в поселок. В целях экономического развития и привлечения новоселов в поселке создаются условия для развития агроэкотуризма. Его развитию способствует удобная транспортная доступность, возможность организовать туристские маршруты в Любчу, Новогрудок, на озеро Свитязь. Здесь предлагаются участки для временного и сезонного отдыха в живописной сельской местности.

Проектом предусматривается создание новых рабочих мест, улучшение условий проживания за счет увеличения площади усадебной и секционной малоэтажной застройки. На пересечении главных транспортных улиц формируется новый общественный центр, включающий здание администрации, дом быта, спортивный комплекс, торговые ряды, дом культуры. Расположение общественного центра позволяет сориентировать его на главную пешеходную аллею, ведущую к усадьбе Хрептовичей.

Проектирование улично-дорожной сети явилось одним из важнейших разделов дипломного проекта. Через д.Щорсы проходит трасса республиканского значения, связывающая Кореличи – Новогрудок. Проектом предусматривается объездная магистраль для исключения транзитного движения через поселок. Устраиваются дополнительные автостоянки для временного хранения автомобилей, стоянки для туристических автобусов.

Планировочная структура поселения включает озелененные бульвары, объединяющие жилые территории с общественным центром. Планировка поселка приобретает новые очертания, сохраняя четкое разделение на функциональные зоны. Парк с усадьбой Хрептовичей становятся главным композиционным и смысловым центром поселка. В настоящее время исторический парк находится в неудовлетворительном состоянии: территория подтопляется, основные пейзажные композиции нарушены, посадки загущены.

В поселке запроектирована сеть пешеходных путей. Основными объектами пешеходного притяжения стали территория общественного центра, школа, торговые ряды, графская усадьба и парк. Запроектированы дополнительные входы в парк, связывающие территорию исторического парка с сохранившимися постройками хоздвора «Мурованка Хрептовичей», построенными в XIX веке. Дипломник предлагает организовать на базе этих построек музей материальной культуры, включающий кузницу, гончарную мастерскую, сыроварню, хлебопекарню, где туристы могли бы познакомиться с национальными традициями и обычаями.

Концепция дипломного проекта предполагает восстановление усадьбы Хрептовичей, уникальной библиотеки по сохранившимся чертежам. Размещение в правом флигеле картинной галереи и музея владений Хрептовичей. В левой пристройке размещается гостиничный комплекс. Проектом предусматривается восстановление и создание в парке объектов, привлекательных для посещения туристов: оранжерея, дендрарий, конюшня, коптильня. Очищаются пруды, вокруг которых восстанавливаются прогулочные аллеи, формируются композиционные оси, объединяющие в общий архитектурный ансамбль близлежащие постройки – «Мурованку Хрептовичей», сохранившиеся здания складов.

В дипломном проекте на основании предпроектных исследований кроме основной прогулочной зоны парка выделяется зона для проведения ярмарок, рыцарских турниров. В парке восстанавливается конюшня, проложены маршруты для катания верхом.

Дипломный проект студента Савкина Е.В. также включает детальную разработку фрагмента исторического парка – центрального партера усадьбы Хрептовичей. В качестве объемного решения выполнена реконструкция усадьбы с флигелями, восстанавливается по чертежам облик здания, в котором размещаются библиотека, картинная галерея, музей владений Хрептовичей.

В Республике Беларусь в соответствии с показателями, установленными Национальной программой развития туризма на 2005-2010 годы, ожидается существенный рост количества как отечественных, так и иностранных туристов. Поэтому необходимо развитие индустрии гостеприимства, включающей, как показывает выполненный дипломный проект, развитую сеть объектов обслуживания, создание благоприятных условий для туризма, нацеленного на ознакомление с историко-культурным и природным наследием.

В Беларуси много поселений, борющихся не со временем, а с забвением. Некогда пережив расцвет, они сегодня лишь в воспоминаниях черпают силу. Для того чтобы развиваться и жить дальше, им необходим приток новых сил, новых идей и новых возможностей.

## ЛИТЕРАТУРА

1. **Потаев Г.А. (2004),** *Устойчивое развитие малых исторических городов – центров туризма// Устойчивые ценности архитектуры малых городов*, Сб. ст. конф., Минск.
2. **Федорук А.Т. (1989),** *Садово-парковое искусство Белоруссии*, Мн., Ураджай.

# ZABYTKOWE WIATRAKI KIELECCZYZNY. TRANSLOKACJA, NAPRAWA I URUCHOMIENIE DREWNIANEGO WIATRAKA KOZŁOWEGO

Elżbieta Szot-Radziszewska

Wydział Budownictwa i Inżynierii Środowiska, Politechnika Świętokrzyska, ul. Al. 1000-lecia P.P. 5, 25-314 Kielce  
E-mail: e.szot@tu.kielce.pl

## HISTORIC WIND MILLS IN THE KIELCE REGION. RELOCATION, REPAIR AND RESTART OF A WOODEN POST MILL

### Abstract

The paper discusses problems related to the preservation and maintenance of historic technical sites as well as their adaptation to new functions under museum conditions, using the example of a wooden post mill from the year 1880, which was incorporated into the Kielce Open-Air Folk Museum in 2008. Before reassembling, the structural elements and mechanisms were assessed for condition and the relevant maintenance and technical solutions were undertaken so that the mill could be used for flour milling again. The structure is the only post mill with original machinery that operates in an open-air museum in Poland. The history and design of the post mill were included to emphasize the enormous value of this structure to science. The very few mills preserved in open-air museums are not only historically significant sites and important tourist attractions; they can also be used to trace the continuity of engineering ideas originating in ancient times. Without historical context, they are mere relics of the cultural landscape and witnesses of the fundamental role of wooden architecture in the landscape composition of the Polish countryside. They are symbols of a 700-year tradition of windmill engineering in the Kielce Region and Poland and part of the history of generations of windmill builders, millers and communities in which they existed.

### Streszczenie

W artykule przedstawiam problemy związane z ochroną zabytków techniki, ich konserwacją i współczesną adaptacją do innych funkcji w warunkach muzealnych na przykładzie drewnianego wiatraka kozłowego z 1880 roku, translokowanego w 2008 roku do Muzeum Wsi Kieleckiej. Przed montażem przeprowadzono ocenę stanu technicznego elementów konstrukcyjnych i mechanizmów, aby przyjąć odpowiednie rozwiązania konserwatorskie i techniczne, żeby mógł on być bezpiecznie uruchamiany w celu pokazu przemiału mąki. Jest to jedyny wiatrak kozłowy, z oryginalnym wyposażeniem, jaki udało się uruchomić w muzeach na wolnym powietrzu w Polsce. Przybliżam też historię i konstrukcję wiatraka kozłowego, by podkreślić wartość tych zabytków dla historii nauki. Nieliczne zachowane w skansenach wiatraki są szczególnie cenne i stanowią niezwykłą atrakcję dla turystów. Dokumentują ciągłość myśli technicznej sięgającej starożytności. Pozbawione swego tradycyjnego historycznego kontekstu przestrzennego, są już tylko relikdami krajobrazu kulturowego i świadkami fundamentalnej roli architektury drewnianej w kompozycji krajobrazowej wsi polskich. Są symbolem 700-letniej tradycji młynarstwa wietrznego na Kielecczyźnie i w Polsce oraz świadkami historii rodów budowniczych, młynarzy i historii wsi, w których pracowały.

Keywords: cultural landscape, wooden architecture, wooden post mill

Słowa kluczowe: krajobraz kulturowy, architektura drewniana, wiatrak kozłowy

*„Wiatraka się nie buduje, nie wznosi. Wiatrak zostaje powołany, bierze początek albo przychodzi. Budować można dom, stodołę, oborę, to co stoi nieruchomo. Wiatrak porusza się, chodzi, pracuje, wyda-*

*je dźwięki, mówi, gra, muzykuje, zawodzi, niedomaga, choruje, gniewa się, odpoczywa i śpi. Wiatrak żyje, czuje. Jest jak człowiek. I tak jak nie ma takiego samego człowieka, tak nie ma takiego samego wiatraka. Każ-*

*dy wiatrak ma swój charakter jedyny, niepowtarzalny. Ojcem wiatraka jest cieśla i on zawsze potwierdza to znakiem. Wiatrak odchodzi lub ginie, a tam, gdzie pracował, powstaje jego mogiła”<sup>1</sup>.*

## WPROWADZENIE

Wiatraki zbożowe, nazywane też młynami wietrznymi, stanowiły niegdyś nieodłączny element krajobrazu kulturowego wsi polskiej. Dzisiaj należą do najciekawszych zabytków techniki ludowej. Szansa ich profesjonalnej ochrony pojawiła się wraz z utworzeniem w Polsce, w latach 70. XX wieku, muzeów na wolnym powietrzu<sup>2</sup>. Muzea typu skansenowskiego, adaptując je do celów edukacyjnych i ekspozycyjnych, zapewniły im bezpieczną przestrzeń oraz profesjonalną opiekę konserwatorską. Jak pokazał czas, stały się dla nich jedyną realną szansą przetrwania. Obecnie w polskich skansenach chronione są 52 młyny wietrzne i wodne.

Problematyka związana z dokumentacją tak ważnego zagadnienia dla historii nauki, jak młynarstwo wietrzne, podejmowana była w wielu pracach naukowych<sup>3</sup>. Niestety, ich autorzy rzadko poruszali problemy związane z ochroną zabytków techniki, w tym wiatraków, z ich konserwacją i współczesną adaptacją do innych funkcji. Te problemy omawiam w niniejszym artykule na przykładzie zabytkowego wiatraka koźłowego zbudowanego w 1880 roku i translokowanego w 2008 roku ze wsi Dębno w gminie Nowa Słupia do Muzeum Wsi Kieleckiej, gdzie został ponownie „powołany” i uruchomiony<sup>4</sup>. Ponieważ jest to jedyny wiatrak koźłowy z oryginalnym wyposażeniem, jaki udało się uruchomić w muzeach na wolnym powietrzu w Polsce, przedstawione rozwiązania konserwatorskie i techniczne, jakie zastosowano, będą - jak sadzę - interesujące. Przybliżyłam też historię i konstrukcję wiatraka koźłowego z Dębna, by podkreślić wartość tych zabytków dla historii nauki<sup>5</sup>.

## 1. WIATRAKI W KRAJOBRAZIE WSI POLSKIEJ

Młyny mączne przeniesiono do Europy w wiekach XII-XIV z Bliskiego Wschodu, gdzie znane były już w starożytności. Z tego też okresu pochodzą pierwsze historyczne wzmianki o wiatrakach w Polsce. Na naszych ziemiach występowały trzy podstawowe typy wiatraków różniące się konstrukcyjnie: koźłowe, holenderskie i rołkowe. Najstarszym i najpopularniejszym typem budowanym w Polsce były wiatraki koźłowe. Ich konstrukcja niemal bez zmian przetrwała do XX wieku. Prawdopodobnie w drugiej połowie XVIII wieku pojawiły się wiatraki zwane „holendrami”, a nieco później, w XIX wieku wiatraki rołkowe zwane *paltrakami*, będące konstrukcyjnym skrzyżowaniem dwóch poprzednich typów.

Wiatraki zbożowe obok kościołów i dzwonnicy stanowiły przez wieki dominantę krajobrazu kulturowego wsi polskiej. Górząc często nad okolicą, przypominały wielkiego ptaka, który rozpostarł skrzydła, by chronić położoną u stóp wzgórze wieś. Rytmiczne terkotanie pracującego wiatraka uspokajało mieszkańców, że mąki na chleb nie zabraknie.

W okresie międzywojennym, w ówczesnych granicach Rzeczypospolitej, istniało kilkadziesiąt tysięcy obiektów techniki wiejskiej, w tym ponad 7 tysięcy czynnych wiatraków. Odgrywały one istotną rolę w przetwórstwie zbożowym. Większość zniknęła z krajobrazu w czasie drugiej wojny światowej. Do połowy lat 50. XX wieku, w krajobraz polskiej wsi wpisanych było jeszcze ponad 3 tysiące 280 wiatraków, ale zboże mełły już tylko 63 z nich, pozostałe umierały, stojąc. Dynamiczny rozwój młynarstwa wietrznego w Polsce został zahamowany po 1950 roku przez rozwój nowoczesnych zakładów młynarskich. Olbrzymia konkurencja młynów parowych, motorowych, elektrycznych wymuszała na właścicielach skrzydlatych wiatraków modernizację urządzeń. W tym celu wielu z nich tradycyjne „łożenia kamieni” zastąpiło młynnikami walcowymi, pozostawiając jednak skrzydła<sup>6</sup>.

<sup>1</sup>J. Świąch, *Tajemniczy świat wiatraków*, Łódź 2005.

<sup>2</sup>Większość z 31 muzeów na wolnym powietrzu w Polsce powstała w latach 70. XX wieku. Zob. J. Czajkowski, *Muzea na wolnym powietrzu w Europie*, Rzeszów-Sanok 1984. J. Czajkowski, *Raport o stanie muzealnictwa skansenowskiego w Polsce*, „Acta Scansenologica” t. 2, Sanok 1981, s. 252.

<sup>3</sup>Np. E. Dąbska, *Budownictwo i architektura młynów wietrznych w Polsce*, Kraków 1967; H. Olszański, *Chłopskie wiatraki Podkarpacia*, Sanok 2002; H. Wesołowska, *Młynarstwo wiejskie Opolszczyzny od XVIII do XX wieku*, Opole 1969; F. Klaczyński, *Wiatraki w Polsce*, „Rocznik Muzeum Narodowego Rolnictwa w Szreniawie” t. 12, Szreniawa 1981; J. Świąch *Tajemniczy świat wiatraków*, Łódź 2005.

<sup>4</sup>Jako etnograf i wieloletni pracownik Muzeum Wsi Kieleckiej prowadziłam badania nad ludowym budownictwem i sprawowałam nadzór etnograficzny nad konserwacją, translokacją i montażem obiektów zabytkowych w skansenie, w tym sześciu wiatraków będących własnością Muzeum. W pracy korzystałam też z dokumentacji historyczno-etnograficznych, fotograficznych, inwentaryzacji i opisów młynów wietrznych z terenów Kielecczyzny, znajdujących się w zasobach archiwalnych Muzeum Wsi Kieleckiej.

<sup>5</sup>Artykuł stanowi pierwszą część większej całości o zabytkowych młynach wietrznych Kielecczyzny. W drugim artykule omówię nowe typy wiatraków - wiatrak rołkowy i trzy „holenderskie” - będące pod opieką Muzeum Wsi Kieleckiej w Tokarni.

<sup>6</sup>Do 1980 roku tylko 84 zabytki techniki wiejskiej przeniesiono do skansenów polskich, w tym 32 wiatraki, 9 młynów wodnych, 8 maneży, 9 olejarni, 19 kuźni, 2 tartaki, 3 folusze, 2 garbarnie. J. Czajkowski, *Raport o stanie...*; A. Szymański, *Udział placówek muzealnych i skansenowskich w pracach nad młynarstwem wietrznym w Polsce*, „Acta Scansenologica” t. 3, Sanok 1985, s. 101-315.

## 2. CHŁOPSKIE WIATRAKI NA KIELECCZYŹNIE<sup>7</sup>

Na Kielecczyźnie wiatraki chłopskie zaczęto wznosić intensywnie dopiero w drugiej połowie XIX i w początkach XX wieku<sup>8</sup>. Ostatnie młyny napędzane energią wiatru pracowały tu jeszcze w latach 50. XX wieku, ale wkrótce „wyrwano im serce”, odcinając skrzydła, a w ich miejsce zamontowano wydajniejsze silniki elektryczne<sup>9</sup>. Ostatnie skrzydlate wiatraki na kieleckich wsiach przestały mieć zboże w latach 1955-1965. Ich czas minął wraz z zanikiem zwyczaju wypiekania domowego chleba i krajobrazem tradycyjnej „drewnianej” wsi.

Od 1977 roku opiekę nad najcenniejszymi obiektami architektury drewnianej z terenu Kielecczyzny, w tym nad sześcioma wiatrakami, roztacza Muzeum Wsi Kieleckiej, translokując je na teren skansenu w Tokarni, a nieliczne konserwując w ich naturalnym środowisku. Jednym z podstawowych problemów, z jakim borykają się pracownicy większości muzeów skansenowskich przy próbach naprawy zniszczonych konstrukcji i mechanizmów zabytków techniki, jest zły stan zachowania translokowanych obiektów, wynikający z faktu, iż między wykupieniem, demontażem, translokacją i montażem mija zwykle wiele lat.

## 3. HISTORIA WIATRAKA KOZŁOWEGO Z DĘBNA

Wiatrak zbudowany w 1880 roku, stał we wsi Dębno nieużytkowany i niekonserwowany prawie 50 lat. Na szczęście w 2008 roku Muzeum postanowiło go wykupić i w ciągu dwóch lat udało się go zinventaryzować, zdemontować, przewieźć do skansenu i co najważniejsze - naprawić, zakonserwować, zmontować i uruchomić.

Każdy wiatrak ma własną historię, która spleta się z historiami budowniczych, właścicieli i historią wsi, w której pracował.

Wiatrak z Dębna pod tym względem jest szczególnym świadkiem historii, gdyż przez prawie 130 lat pozostawał własnością jednego rodu i pracował w tej



Ryc. 1. Wiatrak w Dębnie przed rozbiórką w 2008 roku. Fot. autorka

samej wsi. Wzniósł go miejscowy cieśla, niejaki Sołsa<sup>10</sup>, w 1880 roku. Fundatorami byli Michał Binkowski i jego żona Aniela<sup>11</sup>. Ojciec Michała, Ignacy Binkowski, był właścicielem posiadłości Dębno- Brandysy, przysiółka Dębna, kilku gospodarstw i młyna na rzece Pokrzywiance. Po śmierci Michała Binkowskiego wdowa po nim wyszła za mąż za Jana Pastuszyńskiego z Dębna. Kolejnymi właścicielami wiatraka zostali synowie Michała - Jan Binkowski (zmarły w latach 50. XX wieku) i Stanisław (zmarły przed 1950 rokiem). Po ich śmierci wiatrak odziedziczyła ich siostra Helena Koziołek, córka Michała (ur. w 1901 roku, zm. ok. 1978 roku) i babcia Jana Dyka, ostatniego właściciela obiektu. Następnie gospodarzył w nim syn Heleny, Zdzisław Koziołek (ur. ok. 1925 roku), a po nim jego siostra Janina. Ponieważ Janina i jej mąż Józef Dyk pracowali w kopalni pirytu

<sup>7</sup> Stosowana w artykule nazwa Kielecczyzna używana jest powszechnie w pracach zarówno historyków, jak i naukowców innych dyscyplin. Obejmuje obszar w widłach Wisły i Pilicy zbliżony powierzchniowo do terenu województwa kieleckiego w granicach sprzed 1976 roku. Określenie ziemia kielecka – Kielecczyzna pojawiło się dopiero w XIX wieku, kiedy władze Królestwa polskiego z inspiracji Stanisława Staszica w roku 1816 ustanowiły stolicę województwa [...] właśnie w Kielcach. [...] Granice województwa zmieniały się w czasach zaborów, ale określenie Kielecczyzna pozostało. Kraina Świętokrzyska, [w:] Pamiętnik Świętokrzyski. Studia z dziejów kultury chrześcijańskiej, red. A. Massalski, Kielce 1991, s. 11.

<sup>8</sup> Fakt ten związany był z procesem uwłaszczenia chłopów i poprawianiem się ich sytuacji materialnej. W roku 1907 na terenie czterech powiatów: sandomierskiego, iłżeckiego, opatowskiego i lipskiego funkcjonowało 175 wiatraków, najwięcej w dawnym powiecie sandomierskim - 60 oraz opatowskim – 81. Na Kielecczyźnie obfitującej w bystre rzeki dominowały młyny wodne, często zresztą niszczone przez powodzie.

<sup>9</sup> Na Kielecczyźnie najczęściej modernizowano wiatraki typu holenderskiego.

<sup>10</sup> Imienia nie udało się ustalić.

<sup>11</sup> Informacje dotyczące kolejnych właścicieli wiatraka pochodzą z wywiadu, jaki przeprowadziłam z Janem Dykiem, ostatnim właścicielem obiektu.

„Staszic” w Rudkach, mieleniem zboża w wiatraku, do lat 60. XX wieku, zajmował się ich kuzyn - Stanisław Piwowarczyk z Dębna (zm. w 2007 roku). Przez kolejne 50 lat wiatrak, usytuowany niedaleko drogi, na terenie gospodarstwa Jana Dyka, niszczał bez opieki konserwatorskiej. Mimo to imponujący obiekt malowniczo wpisywał się w krajobraz wsi. W 2008 roku właściciel sprzedał zabytek Muzeum Wsi Kieleckiej.

#### 4. KONSTRUKCJA WIATRAKA KOZŁOWEGO Z DĘBNA

Cechą charakterystyczną wszystkich koźlaków jest to, że cały budynek wiatraka wraz ze skrzydłami obraca się wokół pionowego drewnianego słupa zwanego *sztymbrem*, a na Kielecczyźnie również *stolcem*<sup>12</sup>. Budynek wiatraka z Dębna został zbudowany na planie zbliżonym do kwadratu i ma kształt ściętego ostrosłupa. Wymiary na poziomie przyziemia wynoszą 5,65 m x 5,90 m., a na poziomie najwyższej kondygnacji - 5,05 m x 5,35 m. Podstawowym elementem konstrukcji jest *sztymber* podparty ośmioma ukośnymi zastrzałami, którego dolna część umocowana jest w czterech krzyżujących się belkach podwaliny. W górnej części zastrzały umocowane są pomiędzy belkami *jarzma*, stanowiąc jednocześnie jego podstawę. Jarzmo, zwane też *siodłem*, składa się z czterech płaskich, krótkich, ociosanych belek połączonych złączami na czop oraz klinami. Tak skonstruowana podstawa wiatraka nazywa się koźłem. Koźło stanowi płaszczyznę jezdnią dla *pojazdów* wspartych na *siodle* i *mącznicy*. W środko-



**Ryc. 2.** Wiatrak z Dębna przed demontażem - widoczna konstrukcja koźła: belki podwaliny, ukośne zastrzały, *siodło* z 2 *pojazdami* i sposób mocowania *sztymbra* w belkach podwaliny. Fot. autorka

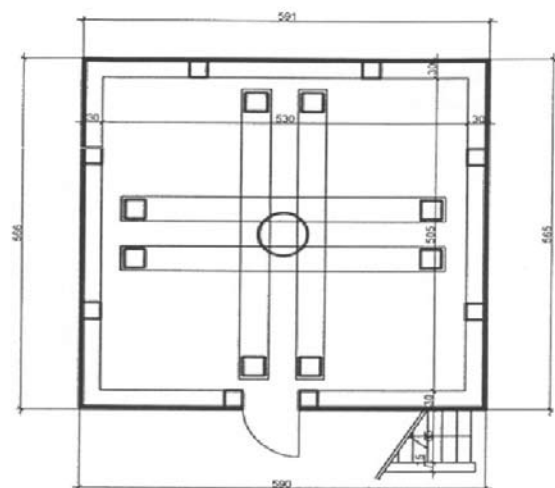
wej części słup obejmowany jest ściśle przez *siodło*, a w jego górnej części znajduje się otwór na walcowaty „czop” luźno umieszczony w gnieździe, na który po nasmarowaniu go tłuszczem, w celu zmniejszenia tarcia, nakładano *mącznicę*.

Konstrukcyjnie wiatraki koźłowe różnią się między sobą jedynie sposobem mocowania słupa w belkach podwaliny i związaną z tym różną ilością belek podwaliny i zastrzałów. W koźlaku z Dębna występuje sposób mocowania słupa charakterystyczny dla niektórych wiatraków budowanych w latach 80. XIX wieku.

W 1995 roku na teren skansenu został translokowany również inny wiatrak koźłowy ze wsi Janik w gm. Kunów, zbudowany w 1861 roku, wykupiony przez Muzeum w 1978 roku, którego montaż planowany jest dopiero w latach 2011-2013. Posiada on inny, starszy sposób mocowania słupa w belkach podwaliny. *Sztymber*, w tym przypadku, u dołu ma wycięte cztery pazury mocujące go w dwóch skrzyżowanych balach podwaliny i podparty jest czterema zastrzałami.

Budynek koźlaka zbudowany jest w konstrukcji słupowo-ryglowej, szalowany deskami. Ściany wiatraka zawieszane są na koźle za pomocą dwóch *pojazdów* i *mącznicy*, belek o dużych przekrojach. Cztery narożne pionowe słupy połączone ze sobą poziomymi ryglami (po sześć par w każdej ścianie) i ukośnymi zastrzałami. Podstawową rolę w zawieszeniu wiatraka na konstruk-

#### RZUT PRZYZIEMIA



**Ryc. 3.** Wiatrak koźłowy z Dębna z 1880 roku: rzut przyziemia (cztery belki podwaliny i osiem zastrzałów). Rys. autorka, na podstawie materiałów z Archiwum Muzeum Wsi Kieleckiej

<sup>12</sup> Nazwy gwarowe elementów wiatraka podane w artykule stosowane były na wsiach Kielecczyzny, a więc w innych regionach będą brzmiały inaczej.



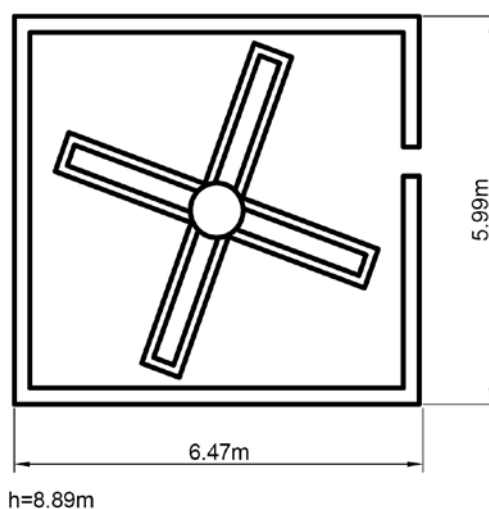
**Ryc. 4.** Wiatrak kozłowy we wsi Janik gm. Kunów.  
Fot. z Archiwum Muzeum Wsi Kieleckiej

cji nośnej odgrywają dwa rygle *naprożne* zamocowane wrębami do belek izbicowych (*pojazdów*) i dwa rygle *mączne* zamocowane na belce mącznej. Poszczególne elementy łączono na czopy i często dodatkowo łączenia wzmacniano tyblami, czyli drewnianymi kołkami. W szalowaniu ścian na piętrze wycięto niewielkie okrągłe świetliki w kształcie kótek. Kondygnację dolną zajmuje kozioł, do którego prowadzą drzwi umożliwiające jego konserwację i naprawę. W ścianie „wejściowej”, na wysokości pierwszego piętra, znajdują się drzwi „mączne”, przez które wydawano worki z mąką oraz drzwi wejściowe z „gankiem”. Na kondygnacji wyższej usytuowane są tzw. drzwi „zbożowe” służące do wciągania worków z ziarnem przeznaczonym na przemiał. Pomiędzy *pojazdami* wmontowany jest dyszel wychodzący na zewnątrz pod schodami poza lico ściany. Wiatrak nakry-

wa dwuspadowy dach kryty gontem o konstrukcji krokwiowo-jętkowej z naczółkiem od strony skrzydeł. Dach wysunięty jest od strony wejściowej 50 cm poza ścianę, tak by tworzył okap, spełniający jednocześnie rolę wysięgnika dla mechanizmu windy transportującej worki z mąką z pierwszego piętra zwanego „mącznym” i worki z ziarnem na drugie piętro, tzw. „robocze”. Na pierwszym piętrze znajdowały się: „skrzynia mączna” z odsiewaczem pyłowym w formie długiego rękawa z tkaniny jedwabnej lub wełnianej. Obok stały mniejsze skrzynki – tzw. „otrębnica” przeznaczona na nie odsiane „mlewo” wylatujące z odsiewacza oraz druga – na „żuber”, czyli oczyszczony wstępnie w kamieniach ziarno.

## 5. MECHANIZMY W WIATRAKACH KOZŁOWYCH

Mechanizm wiatraka kozłowego składa się z trzech zespołów: **napędowego**, **transmisyjnego** i **roboczego** oraz **hamulca** zwanego *stawidłem*, umożliwiającego sterowanie obrotami skrzydeł. „Sta-



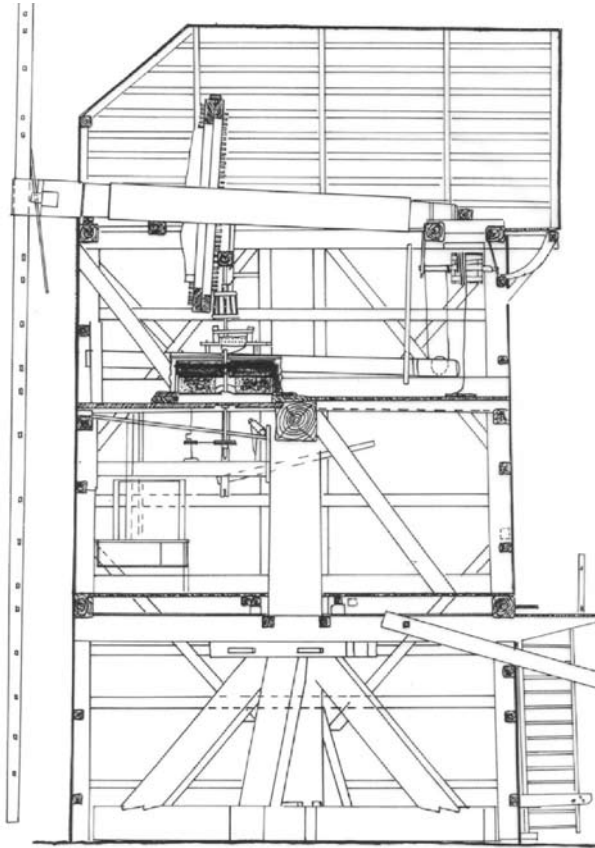
**Ryc. 5.** Wiatrak kozłowy ze wsi Janik – rzut przyziemia (dwie belki podwaliny i cztery zastrzały).  
Rys. autorka na podstawie materiałów z Archiwum Muzeum Wsi Kieleckiej

widło” tworzy „prasa” obejmująca blisko 2/3 obwodu „koła pałecznego” oraz dźwignia zwalniająca mechanizm zaciskowy. Prawy koniec prasy połączony jest z belką hamulcową. **System napędowy** stanowią cztery „śmigły” (skrzydła) osadzone w „głowicy” wału skrzydłowego. Dwa skrzydła składają się ze wspólnej belki zwanej „brusztym”, osadzonej w otworze głowicy wału, dwóch „szpic” będących przedłużeniem brusztymy oraz „mieczy”, „burtnic” i „napióru”. **Mechanizm transmisyjny** składa się z: poziomego wału skrzydłowego umieszczonego na II kondygnacji, zamocowanego na nim pionowego „koła pałecznego” („zapędowe-

go”) oraz zazębiającego się z nim koła cewkowego, sochy, wrzeciona i „paprzycy”.

Skrzydła poruszają kamienie młyńskie za pomocą osadzonego na wale skrzydłowym ogromnego

koła palecznego i innych mechanizmów transmisyjnych<sup>13</sup>. Mechanizm ten przenosi energię wiatru i wprawia w ruch jedno złożenie kamieni młyńskich, młynek wialny i odsiewacz pyłowy. **Mechanizm roboczy** wiatraka z Dębna stanowi jeden *mlewnik*, odsiewacz pyłowy i skrzynie mączne.



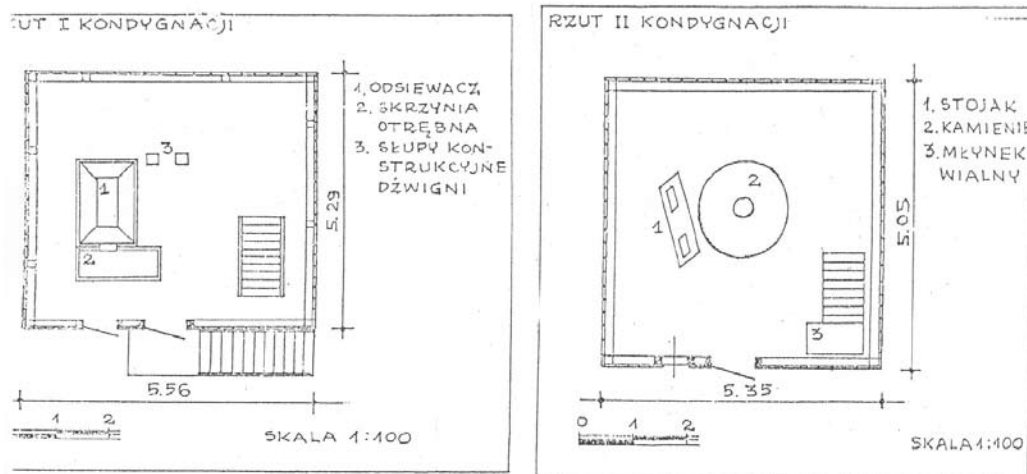
**Ryc. 6.** Wiatrak kozłowy ze wsi Janik z 1861 roku Przekrój pionowy z widokiem na kocioł w przyziemiu i dwie kondygnacje. Rys. autorka na podstawie materiałów z Archiwum Muzeum Wsi Kieleckiej



**Ryc. 7.** Wiatrak z Dębna w trakcie rozbiórki – widoczna konstrukcja ściany, fragment wału skrzydłowego ze zniszczoną głowicą i koło paleczne ze stawidłem. Fot. autorka

## 6. ZŁOŻENIA KAMIENI

„Złożenie kamieni” (*mlewnik*) to najważniejsze i najstarsze urządzenie rozdrabniające ziarno w młynach. *Mlewnik* składa się z nieruchomego dolnego



**Ryc. 8.** Kozłak z Dębna - rzut pierwszej i drugiej kondygnacji. Rys. autorka na podstawie materiałów z Archiwum Muzeum Wsi Kieleckiej

<sup>13</sup> Liczba kół palecznych w wiatraku musi być taka sama jak ilość złożów kamieni (*mlewników*).



**Ryc. 9.** Wiatrak z Dębna w trakcie demontażu - widoczna konstrukcja ścian z otworami po drzwiach oraz wewnętrzne urządzenia transmisyjne i robocze wiatraka: u dołu kozioł, wyżej piętro tzw. „mączne” i piętro drugie ze złożeniem kamieni, wałem skrzydłowym i kołem Palecznym. Fot. autorka



**Ryc. 10.** Wiatrak z Dębna przed demontażem - drugie piętro; widoczny mlewnik osłonięty dziżą, kosz zasypowy i fragment koła Palecznego. Fot. autorka

kamienia zwanego *leżakiem* lub *spodkiem* i obracającego się górnego tzw. *bieguna*. *Biegun* posiada powierzchnię lekko wklęsłą, natomiast *leżak* – lekko wypukłą. Kamienie młyńskie osłaniano drewnianą, okrągłą skrzynią, zwaną *tubem* lub *dziżą*, która chroniła je przed rozerwaniem się oraz ograniczała pylenie. Na *dziży* stawiano drewniany stojak (*staciwo*, *koziółek*), na którym umieszczano kosz zasypowy, do którego wsypanyo ziarno.

Początkowo kamienie młyńskie stosowane w wiatrakach kozłowych na Kielecczyźnie wykonywano z czerwonych i białych piaskowców. Kamień na pierwsze wydobywano między innymi w Górach Świętokrzyskich, w Podzamczu k. Chęcina, w okolicach Szydłowca i nazywano je potocznie *mazurami*. Piaskowiec biały wydobywano w okolicach Chełma Lubelskiego i w kamieniołomach śląskich, stąd ich nazwa *ślązaki*. Kamień przeznaczony na *mlewnik* musiał być dostatecznie twardy, porowaty i poddawać się obróbce. *Mlewniki* wykonane z piaskowców były zbyt miękkie i miały strukturę ziarnistą. Nadawały się do mielenia ziarna tylko przy niskim ustawieniu kamieni, przy którym *mlewo* zamieniało się od razu na mąkę razową (tzw. *razówkę* lub „na raz”). *Ślązaki* do mielenia ziarna na mąkę stosowano do połowy XIX wieku. Najdłużej przetrwały w wiatrakach kozłowych, w których mielono na nich ziarno na śrutę, kaszę bądź używano ich do *żubrowania*, czyli czyszczenia ziarna. Później zastąpiły je kamienie krzemienne sprowadzane z Francji, twardsze i większe, zwane *francuzami*, stosowane zwłaszcza w wiatrakach rolkowych i „holenderskich”.

Wewnętrzne, trące powierzchnie kamieni ostrono, nacinając głębokimi i płytkimi rowkami ułożonymi promieniście i ukośnie. Nacięcia te powodowały chłodzenie mielonego ziarna, przesuwanie się *mlewa* ku zewnętrznemu obwodowi kamieni, zapewniały mące sypkość i zapobiegały zbijaniu się ziarna między kamieniami (powstawaniu tzw. *kłajstru*). Ostrzenie, czyli kucie i rowkowanie wykonywano specjalnymi narzędziami: *oskardami*, *fajkami* i *perlikami*. W boku spodniego kamienia młyńskiego znajdował się otwór, przez który mlewo dostawało się do kanału zsykowego.

## 7. PROCES PRODUKCYJNY

Głównym produktem wytwarzanym w młynach była mąka żytnia i pszenna. Ziarno przeznaczone do przemiału powinno być dojrzałe, suche i zdrowe (bez sporyszu). Wstępne czyszczenie ziarna przeznaczonego na przemiał odbywało się jeszcze w gospodarstwie. Polegało na usunięciu resztek słomy, traw, kamyków, obejmowało również oddzielenie ziarna od plew poprzez „wianie”, czyli podrzucanie ziarna nad płachtą



„pod wiatr” za pomocą drewnianej szufli, tzw. „wiejaczki”. Następnie ziarno przesiewano na przetakach, by oddzielić nasiona traw i chwastów. Dokładniejsze oczyszczenie i rozsortowanie ziarna uzyskiwano po przepuszczeniu go przez młynek.

Proces produkcyjny w wiatrakach odbywał się grawitacyjnie. Worki ze zbożem za pomocą windy transportowano na najwyższą kondygnację. Tam wsypanyo zboże do kosza zasypowego, z którego dostawało się przez otwór u góry między powierzchnie mielące kamieni młyńskich. Rozstaw kamieni regulowano za pomocą specjalnego mechanizmu, którego najważniejszym elementem jest żelazny wałek, czyli tzw. *wrzeciono* i żelazna *paprzyca*. Regulację rozstawu kamieni młyńskich zapewniało ramię specjalnej dźwigni – zwanej „podlegą”. Odległości między kamieniami dostosowywano do siły wiejącego wiatru, a co za tym idzie, do szybkości obrotów wału skrzydłowego. Z czasem pojawiły się automatyczne regulatory rozstawu kamieni, co znacznie usprawniło przemiał ziarna.

Od rozstawu kamieni w mlewniku zależała grubość i jakość otrzymanej mąki. Rozróżniano **miele nie razowe i pytlowe**. Przy mieleniu razowym ziarno poddawane było rozdrobieniu tylko raz i otrzymywano mąkę *razówkę*. Mielenie pytlowe odbywało się przy trzech rodzajach rozstawienia kamieni: „niskim”, „średnim” i „wysokim”. Przy ziarnie żytnim najczęściej stosowano „średni” rozstaw kamieni, a przy produkcji mąki pszennej i kaszy „wysoki”. Rozstawienie „wysokie”, z odległością między kamieniami 3 mm, służyło do „żubrowania”, czyli odczyszczenia ziarna, natomiast przy „niskim” mielono ziarno na mąkę. Mielenie „niskie” zwykle odbywało się na *francuzach* i polegało na kilkukrotnym przepuszczeniu ziarna pszenicy przez mocno zbliżone do siebie kamienie i każdorazowym przesiewaniu go przez sita.

Do prostokątnego otworu wylotowego *leżaka* przystawiano specjalne drewniane rynny, tzw. *ryzaki*, odprowadzające *mlewo* na niższą kondygnację, bezpośrednio do worka (śrutowanie) bądź do *szneki* ukośnie ustawionej na skrzyni mącznej, która transportowała ją do graniastosłupowego odsiewacza umieszczonego w skrzyni. W odsiewaczu następowało pytlowanie, czyli segregowanie mlewa według wielkości cząstek. Najbardziej archaicznym sposobem odsiewania były ręczne okrągłe sita, zastąpione z biegiem czasu przez pytel rafkowy, a następnie przez pytel rękawowy. Mechanizm wstrząsowy powodował wysiewanie mąki z rękawa do skrzyni, grubsze cząstki przesuwaly się ku wylotowi rękawa i wpadały do drugiej skrzyni, skąd brano je do ponownego przemiału. Pod koniec XIX wieku rękawy zastąpiły pytle graniaste zwane odsie-

waczami cylindrycznymi (posiadały naciągniętą gazę do przesiewania mąki).

Jeszcze w 2004 roku mieszkanka wsi Ostrożanka w gm. Mirzec wspominała:

Dawniej ziarno obrabiano na śrutownikach napędzanych przez konie, tzw. *kierot* [*kierat*], lub kręciło się ręcznie przy pomocy drążków [w ręcznych żarnach]. Taka mąka nazywała się „na raz”. We młynie ziarno obrabiało się na „*żubrze*”, później przechodziło przez sita. Były cztery gatunki mąki: „na raz”, „rafka”, „na francuza”, „na walce”. Rodzaj zależał od tego, ile kto miał zboża i ile otrąb miało odejść. Np. z „rafki” było mało otrąb, więc chleb z takiej mąki był ciemny i gruby.

## 8. DRUGIE ŻYCIE WIATRKA Z DĘBNA W PARKU ETNOGRAFICZNYM W TOKARNI

Translokacja zabytkowych wiatraków na teren skansenu w Tokarni, ich montaż oraz konserwacja wymagały rozwiązania wielu problemów. Odtworzenie kunsztu ciesiołki ludowej, skomplikowanych zaciosów, precyzyjnych połączeń poszczególnych elementów stosowanych niegdyś przez budowniczych wiatraków jest nie lada wyzwaniem dla współczesnych brygad budowlanych i konserwatorskich montujących obiekty zabytkowe w skansenach. Wykupione od właścicieli przez Konserwatora Wojewódzkiego w latach 70. i 80. wiatraki zwykle przez kilkadziesiąt lat nadal pozostawały w terenie, jak opisywany wiatrak z Dębna, lub po demontażu leżały złożone pod wiatami, czekając na lepsze czasy. Wpływało to niekorzystnie na stan zachowania zarówno zabytkowego drewna, jak i mechanizmów.

Wiatrak z Dębna niszczał nieużytkowany we wsi 50 lat, w końcu w styczniu 2008 roku, został zakupiony dla Parku Etnograficznego w Tokarni. Już w październiku 2008 roku wykonano inwentaryzację rozbiórkową, dokumentację fotograficzną, demontaż i translokację wiatraka na teren skansenu. Montaż zakończono w maju 2010 roku. Ponieważ stan zachowania wyposażenia wiatraka był zadowalający, postanowiliśmy spróbować uruchomić go na terenie skansenu. Był to pomysł o tyle nowatorski, że dotychczas w żadnym skansenie w Polsce nie udało się uruchomić zabytkowego wiatraka z oryginalnym wyposażeniem. Istniała niepewność, czy konstrukcja i drewno liczące niemal 130 lat wytrzymają siły powstające w czasie pracy wiatraka, czy uda się idealnie dopasować elementy pracujące, tak by wiatrak w trakcie uruchamiania nie uległ zniszczeniu. Aby pomyślnie zrealizować ten projekt, przed montażem zlecono techniczną ekspertyzę dotyczącą oceny i możliwości naprawy drewnianej konstrukcji w celu ponownej eksploatacji koźla-



**Ryc. 11.** Posadawianie koźlaka z Dębna w skansenie w Tokarni. Montaż *koźła*, pojazdów i *sztymbra*. Drewno w jasnym kolorze to uzupełnienia i flekowanie zniszczonych fragmentów. Fot. autorka

ka w skansenie<sup>14</sup>. Ocena i analiza stanu zachowania elementów koźlaka miała na celu przyjęcie rozwiązań konserwatorskich i technicznych pozwalających na naprawę konstrukcji i mechanizmów z zachowaniem zabytkowego charakteru obiektu i wykorzystaniem maksymalnej ilości oryginalnych elementów. Stwierdzono, że stan zachowania głównych elementów: konstrukcyjnych (*koźła*, *pojazdy*, *mącznica*), mechanizmu transmisyjnego (koło paleczne, stawidło, hamulec, wrzeciono, paprzyca) i mechanizmu roboczego (złożenie kamieni, odsiewacz, młynek) po konserwacji i uzupełnieniach pozwala na ich montaż. Ponieważ korozja biologiczna spowodowała uszkodzenie głowicy wału skrzydłowego, zdecydowano się odtworzyć go z jednego bala dębowego wg oryginału i dodatkowo spiąć klamrami. Śmigły wymagały rekonstrukcji, którą wykonano na podstawie szczegółowej dokumentacji inwentaryzacyjnej koźlaka, znajdującej się w dyspozycji Muzeum<sup>15</sup>. By zapewnić w warunkach muzealnych stabilność konstrukcji i statykę wiatraka, posadowiono go na fundamencie wykonanym w skale wapiennej. Prawidłowe zmontowanie konstrukcji i mechanizmów wymagało zsynchronizowania osadzenia *sztymbra*, *siodła*, *pojazdów*, czopu, rygli i *mącznicy*. By to osiągnąć, należało precyzyjnie odtworzyć i uzupełnić zniszczone elementy. Zwrócono zwłaszcza uwagę na szczelność połączeń i zaklinowania. Zniszczone ele-



**Ryc. 12.** Montaż koźlaka z Dębna w skansenie - nakładanie *mącznicy* na górny koniec *sztymbra*. Fot. autorka



**Ryc. 13.** Wiatrak z Dębna – montowanie konstrukcji ścian. Fot. autorka

<sup>14</sup> Projekt technologiczny powołania wiatraka z Dębna typu koźlak uwzględniającego aspekt dynamiczno-wytrzymałościowy i rozwiązania techniczne, jakie należy zastosować, by wiatrak mógł bezpiecznie pracować, Biuro Budowlane „ANKRA” sp. z o.o., Kielce, marzec 2009.

<sup>15</sup> Podstawowa dokumentacja znajdująca się w Archiwum MWK niezbędna przy translokacji i montażu wiatraka: a/ Inwentaryzacja konserwatorska wiatraka z Dębna wyk. przez PKZ o/Kielce nr 691/Arch. MWK b/Projekt budowlany, t. I – Budowa obiektów o charakterze etnograficznym na terenie Muzeum Wsi Kieleckiej-stanowiący załącznik do Decyzji Starostwa Powiatowego w Kielcach o pozwoleniu na budowę, z dnia 22.11.2007.

menty wiatraka posłużyły za wzorniki do odtworzenia ścian bocznych z ryglami oraz precyzyjnego ułożenia podwalnicy i podwalniczki, a następnie osadzenia wału skrzydłowego opartego w *karku* na podwalnicy za pomocą rolek, a na podwalnicze w czopie za pomocą łożyska. Przy montażu zwracano też uwagę na maksymalne zachowanie pierwotnych przekrojów elementów drewnianych wszelkich konstrukcji wiatraka i właściwości wytrzymałościowych stosowanego do uzupełnień i rekonstrukcji drewna. Prace konserwatorskie i montażowe wykonała w latach 2009 -2010 brygada budowlana Muzeum Wsi Kieleckiej.

## WNIOSKI

Tylko dwa wiatraki kozłowe z terenu Kielecczyzny znalazły bezpieczne miejsce w skansenie w Tokarni. Pozbawione swego tradycyjnego historycznego kontekstu przestrzennego, nie są już, niestety, elementami krajobrazu kulturowego. Są relikdami tego krajobrazu i świadkami fundamentalnej roli architektury drewnianej w kompozycji krajobrazowej wsi polskich. W skansenie pozostają świadkami historii i tożsamości społeczności lokalnych. Są też symbolem 700-letniej tradycji młynarstwa wietrznego w regionie i w Polsce, świadkiem historii rodów budowniczych, młynarzy i wsi, w których pracowały.

Prezentują, niespotykany w innych budowach drewnianych, kunszt ciesielski zastosowany w precyzyjnych połączeniach, konstrukcjach, mechanizmach oraz rozwiązaniach w zakresie statyki budynków. Dokumentują ciągłość myśli technicznej sięgającej starożytności, dotyczącej historii rozcierania ziaren zbóż na mąkę. Wiatraki stanowią przecież kontynuację jednego z najstarszych i najprostszych narzędzi, a mianowicie żaren obrotowych, w których siłę mięśni ludzkich zastąpiono siłą wiatru.

Są wreszcie pomnikami dla tych tysięcy młynów, które niszczały na naszych oczach w ciągu ostatnich pięćdziesięciu lat. Zachwycają zwiedzających, stanowią wielką atrakcję w muzeach skansenowskich, ale są też wyrzutem sumienia, świadectwem wielkości ich twórców i małości ich potomków. Są to zabytki cenne zarówno dla historii nauki, jak i dla rozwoju turystyki kulturalnej.

## LITERATURA

1. **Czajkowski J. (1984)**, *Muzea na wolnym powietrzu w Europie*, Rzeszów-Sanok.
2. **Czajkowski J. (1981)**, *Raport o stanie muzealnictwa skansenowskiego w Polsce*, „Acta Scansenologica” t. 2, Sanok.



**Ryc. 14.** Wiatrak kozłowy z Dębna w skansenie w Tokarni posadowiony na wzniesieniu i widoczny z trasy E7 Kraków-Warszawa - dominanta krajobrazowa oraz reklama Muzeum. Fot. autorka

3. **Dąbska E. (1967)**, *Budownictwo i architektura młynów wietrznych w Polsce*, Kraków.
4. **Klaczyński F. (1981)**, *Wiatraki w Polsce*, „Rocznik Muzeum Narodowego Rolnictwa w Szreniawie” t. 12, Szreniawa.
5. **Massalski A. (red.) (1991)**, *Kraina Świętokrzyska, [w:] Pamiętnik Świętokrzyski. Studia z dziejów kultury chrześcijańskiej*, Kielce.
6. **Olszański H. (2002)**, *Chłopskie wiatraki Podkarpacia*, MBL, Sanok.
7. **Szymański A. (1985)**, *Udział placówek muzealnych i skansenowskich w pracach nad młynarstwem wietrznym w Polsce*. „Acta Scansenologica” t. 3, Sanok.
8. **Święch J. (2005)**, *Tajemniczy świat wiatraków*, PTL, Łódź.
9. **Wesołowska H. (1969)**, *Młynarstwo wiejskie Opolszczyzny od XVIII do XX wieku*, Instytut Śląski, Opole.

### Źródła archiwalne:

1. Projekt technologiczny powołania wiatraka z Dębna typu kozłak uwzględniającego aspekt dynamiczno-wytrzymałościowy i rozwiązania techniczne, jakie należy zastosować, by wiatrak mógł bezpiecznie pracować, Biuro Budowlane „ANKRA” sp. z o.o., Kielce marzec 2009.
2. Inwentaryzacja konserwatorska wiatraka z Dębna wyk. przez PKZ o/Kielce nr 691/Arch. MWK.
3. Projekt budowlany, t. I – Budowa obiektów o charakterze etnograficznym na terenie Muzeum Wsi Kieleckiej, stanowiący załącznik do Decyzji Starostwa Powiatowego w Kielcach o pozwoleniu na budowę, z dnia 22.11.2007 (Arch. MWK).

# PRZEJRZYSTOŚĆ ARCHITEKTURY

Janusz A. Włodarczyk

Wyższa Szkoła Techniczna, ul. Rolna 43, 40-555 Katowice  
E-mail: awarch@interia.pl

## CLARITY OF ARCHITECTURE

### Abstract

The common interpretation of the term *clarity* is perceived in our language as always positive. Is it really right? In this paper the author tries to discuss a question and he suggests such thinking cannot be a norm in architecture. Both, in town-planning and in housing or in schools, a.s.o. the legibility is not always needed. We often need exception to the rule.

### Streszczenie

Będzie tu o przejrzystości, która jest pojęciem uznawanym powszechnie, także w architekturze, jako pozytywne, bezdyskusyjne. Autor jest przeciwnego zdania i uważa, iż traktując takie rozumowanie jako zasadę, zjawisko nudy, a i potrzeba niespodzianki i zaskoczenia często przemawia za koniecznością odchodzenia od niej. Można więc, i trzeba, polemizować z pozornym traktowaniem pojęć, co autor próbuje czynić, argumentując, opierając się na innych terminach czy konstrukcjach językowych. Dotyczy to architektury od urbanistyki aż po układy mieszkań czy budynków szkolnych, wreszcie – każdego przeznaczenia obiektów architektonicznych.

Keywords: city; transparency; clarity; legibility; urban grid; townscape

Słowa kluczowe: miasto; przejrzystość, przezroczystość; czytelność; siatka urbanistyczna; krajobraz miasta

Bywa, że gdy rozważamy jakiś problem, zaczepiając o związane z nim słowo kluczowe, wyjściowe, warto jest się dokładniej słowu temu przyglądając, a lepiej – się w nie wsluchać, bywa też bowiem, że znając je wcześniej powierzchownie, bez zaangażowania w jego semantykę, nie w pełni je rozszyfrujemy, czyli sprawę sobie zdajemy z możliwości jego użycia. Niby - słowo, jak słowo. Wygodniej, jeśli ma ono konotację jednoznaczną, pozytywną bądź negatywną, określa nam dobre lub złe, prawdziwe lub zakłamanie, kłamliwe, gdy nie ma co do tego wątpliwości. Nie zawsze tak się jednak dzieje.

Weźmy pojęcie i słowo ład. Wydawałoby się, że zawiera ono wartości pozytywne, wyłącznie. Tak jednak nie jest. Interpretuję je – co artykułowałem we wcześniejszych tekstach – jako nie zawsze przez nas oczeki-

wane, zatem należałoby traktować jego oddziaływanie jako ambiwalentne. Ład (przestrzenny) bowiem nie wydaje się opozycyjny w założeniu: ład – chaos, ponieważ ów ład może przybierać postać hiperładu, czyli porządku nadmiernego, nie będącego w zgodzie z naturą ludzką. Doświadczaliśmy tego w typowych budynkach i ich układach zwanych blokowiskami, powtarzających się w trudno policzalnych już elementach rytmu. Ład bowiem, dobrze jeśli z dodatkiem: harmonijny, mieści się w apogeum łuku w zworniku, a u jego podstawy, w dwóch jego końcach (nasadach), mieszczą się skrajności: chaos, czyli anarchia przestrzenna z jednej strony i hiperład, czyli totalizm przestrzenny – z drugiej.

Albo pojęcie: przestrzeń. Tutaj również zda się, że jest ona zawsze w naszych ocenach pozytywna. W muzyce utwór musi być grany z oddechem, z prze-

strzeżeniem pomiędzy dźwiękami, między frazą a frazą powinna być zachowana odległość, zresztą dość precyzyjnie odmierzona czy może wyczuła. Cisza jest tu równie ważna jak dźwięk. W architekturze nie inaczej. W pomieszczeniu, gdy ludzi jest zbyt dużo i jest tłoczno, źle się czujemy, ale gdy jest ich zbyt mało - a ze względu na określoną sytuację spodziewaliśmy się spotkać ich więcej - także czuć się dobrze nie sposób. Będąc kiedyś w kinie we dwoje, sami na sali - nie czuliśmy się dobrze. Niedobór przestrzeni powoduje uczucie przytłoczenia, nadmiar - opustoszenia czy lepiej, opuszczenia. W przestrzeni miasta, w tradycyjnych układach miejskich, place stanowiły o jakości miejsc przerwy w zatłoczonej siatce ulicznej, miejsc na zatrzymanie, wyluzowanie, złapanie oddechu. Decydowała wielkość posadzki w stosunku do charakteru i wysokości ram jej obrzeży, pierzei placu, czyli przestrzeni nie za małej, ale i niezbyt dużej, w sam raz. Nijakość placu Piłsudskiego w Warszawie, wciąż krytykowanego, ale i trwającego w niej wciąż w wyniku niefortunnych decyzji, wynika właśnie z braku stosownych jego ram, owocując tej przestrzeni bezkresem. Niegdyś, od strony Ogrodu Saskiego, rami takie dawała kolumnada pałacu, po wojnie zieleń Ogrodu jako tło dla resztki kolumnady z Nieznanym Żołnierzem nie stała się jej rekompensatą - jest formą mniej spoistą niż odpowiedni element architektury.

Więc jednak to pozory z tym przestrzeni pozytywnym, z natury rzeczy.

Tematem rozważań w tym miejscu jest przejrzystość, ale też i drugie, pokrewne mu słowo - przezroczystość. Są podobne, ale nie tożsame, nie są synonimami w pełni, choć nimi bywają. Pierwsze ma zakres szerszy niż drugie, przynajmniej w dziedzinie, o której mowa - w architekturze.

Kontynuując rozważania nad znaczeniem dwóch tych pojęć w języku powszechnie używanym, potocznym, można dojść do wniosku, że oba one też nie zawsze konotację mają dodatnią. Przejrzystość z reguły ma notowania dobre, synonimem jej jest czytelność: czyż nieczytelność można by zaakceptować? Z pewnością nie. Prawie, na ogół - nie. Więc jednak prawie, na ogół, czyli nie zawsze. Lubimy jasne sytuacje, czytelne, przejrzyste, tak żyć jest wygodniej. U ludzi także cenimy działań jednoznaczność, oczywistość, przejrzystość. Ale czy na pewno zawsze akceptujemy charaktery ludzkie, zawsze przewidywalne, bez niespodzianek, zaskoczeń? Niekiedy może być to nawet nudne, zaskoczeń czasem jednak oczekujemy, ideały mogą

nas męczyć, też i dlatego, że nas neglizują, podkreślają nasze ułomności, jeśli do tych przejrzystych i przewidywalnych, przykładowo - tych się- nigdy-nie-spóźniających, nie należymy, jako spóźnialscy notoryczni.

Jak już zauważyłem, przejrzystość i przezroczystość znaczy coś nieco innego. W wyżej przytoczonych przykładach zastąpienie pierwszego drugim nie zawsze dałoby się uzasadnić. Pierwsze ma bowiem, co już wiemy, szerszy zakres użycia, korzystamy z niego w kontekstach bardziej ogólnych, w tym i tych z materii, jak i z ducha, często w przenośniach; drugie - węższy, funkcjonujące bardziej w języku książkowym: przezroczystość, czyli transparentność, częściej tycząca zjawisk fizycznych niż duchowych.

Ale dość wstępu, przejdźmy do architektury: ad rem, czyli do problemu jej przejrzystości. Pojęcie to występować może w różnych jej - architektury - sferach, tak gdy myślimy o urbanistyce czy o zagadnieniu związanym z budynkami czy budowlami. Spróbuję przyrzeć się wybranym przykładom i zacznę od miasta. Nie taję, że inspiracją do zajęcia się naszymi dwoma pojęciami była japońszczyzna, w postaci Estetyki japońskiej: czasem coś przypadkiem naprowadza nas na jakąś myśl i rozwijamy kwestię, i dalej dzieje się to już na zasadzie łańcucha. Następnie Kevin Lynch i jego *The Image of the City*, a właściwie jakieś jego sformułowanie, wreszcie Kartezjusz, no i Marek Bieńczyk ze swą *Przezroczystością*. Wystarczy.

Zacznę od Japończyka. Pisze autor o mieście kartezyńskim, zaczepiając po drodze Lyncha. W eseju *Dla kogo jest projekt miasta?* zastanawia się nad problemem namacalności i wizualności miasta. Czytamy:

„(...) *Uważam wizualność za sposób patrzenia gości, natomiast namacalność za punkt widzenia mieszkańców miasta (...)*”

oraz

„(...) *liż najgłębsze i najbardziej autentyczne zrozumienie i wiedza o mieście pochodzą zazwyczaj od mieszkańców, a nie od gości(...)*”<sup>1</sup>

To interesujące. Można by jednak dyskutować, logika owa zależy od stopnia percypowania przestrzeni tak przez jednych, jak i przez drugich: jacy to goście, jacy mieszkańcy. Ale w tym miejscu chodzi o przejrzystość, do czego autor istotnie dalej w swoim wywodzie zmierza, odwołując się do kartezyńskiego miasta i jego właśnie przejrzystości, a dokładniej: czytelności planu. I dalej, jako przykład czytelności uważa renesansową *Palmanuova*, miasto położone na równinie, co w konsekwencji zakłada znak równości między płaskim te-

<sup>1</sup> K. Sasaki, *Natura i miasto*, [w:] *Estetyka japońska*. Antologia, red. K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2003, s. 222.

renem a czytelnością. I tu tkwi sens sprawy: patrząc nań opozycyjnie - im bardziej teren skonfigurowany, tym w mniejszym stopniu plan czytelny być może. Tak też się i działo, poczynając od Greków i dalej w antyku, poprzez Rzymian, a i z jego kontynuatorem, renesansem, antyku odrodzeniem jak by nie było, ale też i średniowiecze budowało miasta lokacyjne, pięknie-ładnie, jak-bóg-przykazał, geometrycznie z obowiązującym kątem prostym. I jeśli się zdarzyło, że taka ulica Grodzka w Krakowie nagle niekarnie się z rynku wymknęła, ot tak sobie, pod kątem innym niż prosty, choć to pozory, okazuje się przecież, że istniała ona jako trakt wcześniejszy i tworzony plan miasta lokacyjnego do niej się musiał być dowiązać. Tak więc geometria sobie, a życie sobie.

Miasto na równinie. Dzięki niej lokacyjne miasta polskie mogły w znacznej mierze przyjąć z łatwością geometryczne wymogi wzorca: regularna, prostokątna siatka ulic, czyli siatka linii (prostych), z wykrojonym z ulicznych kwartałów, wypełnionych zabudową, placem, czyli punktem - rynkiem. Tak też i było z renesansowym Zamościem, choć opóźnionym w lokowaniu o te circa 300 lat, miastem przecież lokacyjnym, z jego w tymże duchu traktowaną geometrią.

Jakże inaczej w Czechach, kraju o terenie znacznie bardziej górzystym, skonfigurowanym, a odzwierciedleniem tego jest mapa, obraz planów miast czeskich, o nieprawdopodobnej różnorodności układów urbanistycznych, mimo iż wszystko jest tam, w kontekście wzorca, jak trzeba. Tu już geometria się nam rozłazi, teren ma swe prawa i tak się miasta kształtowało, jak on na to pozwalał. Dzięki temu mamy (my, nie tylko Czesi! - lubię tam jeździć), pięknie ukształtowanych miast całą kolekcję, niekiedy praktycznie o circa 30 km jedno od drugiego. Ale nie są to miasta o przejrzystych, z reguły czytelnych planach. Siatka się nam deformuje, rynek raz trójkątny, raz trapezowy lub wrzecionowaty, rzadko prostokątny, a już czasem tylko kwadratowy, a najczęściej o geometrii nijakiej, przypadkowej, jak wyszło. A czytelność? O, z tym jest kiepsko. Często kluczy się, meandruje, by znaleźć szukane miejsce, ale w tym cały urok, w błądzeniu po mieście właśnie, zwłaszcza niewielkim. No, i jak więc z czytelnością? Ważna ona czy nie aż tak bardzo? Dla mieszkańców nie problem, a goście? Szybko się uczą, a fenomen niespodzianki jakże nas wzbogaca.

Tak więc chęć stworzenia planu przejrzystego, czyli czytelnego, można uważać za ideał. Plan teoretyczny zawsze był czytelny, aż do bólu, takie były i Ville Contemporaine, i Ville Radieuse Le Corbusiera. Fakt,

były to koncepcje, schematy, idee, a jeszcze nie plany dla konkretnego terenu i nie do realizacji przeznaczone, spokojnie, ale już w tej fazie projektowania widoczna jest tendencja do przejrzystości idealnej ponoć, do tego, co nazywamy hiperładem. Na szczęście, tak dobrze, czyli tak źle w praktyce nie było, gdyż być nie mogło. Ziemia nasza jest tak ukształtowana, że zakładanie miasta z myślą o idealnej równinie, spełniającej wszystkie istotne czynniki dla jego zaistnienia, było do uzyskania trudne: czasem człowiek usiłował sobie w życiu ułatwić i, czy to w przypadku miasta, czy coraz to mniejszych jednostek osiedleńczych, i teren sztucznie wyrównywał - przyjdzie walec i wyrówna - i prostował to, co krzywe, jakkolwiek zwykle nie chodziło o spełnienie warunku czytelności; przypomina to zresztą koncepcję operacji prostowania bananów, żart to niby, a może...? Bywa różnie.

Często liczyła się wygoda w poruszaniu się i z pewnością przykład przebudowy haussmannowskiego Paryża z jego gwiazdzą zasadą nie był w historii urbanistyki wyjątkiem; jak mówią, główną przyczyną były ponoć, cele militarne i pomoc nowego układu miasta w tymże się poruszaniu - policji czy wojska, w kontekście zbyt często powtarzających się rewolucyjnych niepokojów. Wpływ obronności na plan ma zresztą znacznie dawniejszą historię. Jednak i w historii najnowszej można było obserwować przypadki wyrównywania terenów, też nie w wyniku troski o czytelność układu, lecz z przyczyn bardzo przyziemnych, jak wygodnictwo przedsiębiorstwa wykonawczego w czasach PRL-u lat 70. i 80. ubiegłego wieku w kraju, który jako posiadający swoje lobby w państwie autorytarnym wymuszał na koncepcjach projektowych terenu tektonikę, czyli sztuczne jego kształtowanie. Były to jednak raczej zabiegi dotyczące budynków czy ich grup - terenu pod zabudowę miasta wyrównać nie sposób, no, chyba że przywołamy totalitaryzm sowiecki - próbowano wszak zawracania biegu rzek: skutki pominęmy.

Jak więc to jest z tą przejrzystością układów urbanistycznych? Może to tylko ratio opowiada się po jej stronie, natomiast emocje po cichu sprzyjają meandrowi, potrzebując niespodzianki. Czytelność bywa nieatrakcyjna, nie darmo w dobrej kompozycji układów miejskich często tak komponowano drogę, stosując jej zamknięcia, by jakiś wyrazisty element architektury, najlepiej wieża, raz to się ukazywała naszym oczom, raz to znikwała, w przeciwieństwie do prostej linii drogi naprowadzającej nas na jakiś atrakcyjny obiekt wertykalny, ciągnącej się przez długi czas, niezmiennie<sup>2</sup>. Więc jednak nudna ta czytelność!

<sup>2</sup> Por. J. A. Włodarczyk, *Oblicza architektury*. Politechnika Białostocka, Białystok 2009, s.182-183.

Miało być przy tej okazji o Lynchu? Istotnie: w *The Image of the City* na temat przejrzystości planu pisze on:

*„(...) jedna ze szczególnych właściwości [miasta] to wyraźna przejrzystość czy 'czytelność' pejzażu miejskiego. Rozumiemy przez to łatwość, z jaką jego części mogą być rozpoznawane i układane w spójny wzór.”<sup>3</sup>*

Dalej autor przywołuje pięć cech „zdolności obrazowej” jako szczególnych dla czytelności, czyli ścieżki, krawędzie/granice, dzielnice, węzły i punkty obserwacyjne. Nie zamierzam wątku tego rozwijać, można do świetnego tekstu Lyncha zaglądnąć - w oryginalnie co prawda, tłumaczy się u nas książki traktujące o ważniejszych sprawach niż miasto i urbanistyka - chodzi tylko o to, że zjawisko postrzegane jest, jak autor sam pisze, jako obiektywne.

I jeszcze kolejne przywołane wyżej nazwisko: René Descartes, czyli Kartezjusz. Przywołał go tu znany nam już Japończyk podpierający się autorytetem mistrza (który jest też i moim). Jak na racjonalistę nr 1 przystało, Kartezjusz nie akceptuje też, wcześniej, nieczytelnych fanaberii, jakichś tam niespodzianek, tajemnic. W swojej Rozprawie o metodzie - jakby inaczej - pisze on:

*„(...) te starodawne miasta, które będąc z początku otwarte i luźno zabudowane, zmieniły się koleją czasów w wielkie grody, są zazwyczaj tak źle wytyczone w porównaniu do owych fortów, które budowniczy swobodnie konstruuje na pustej równinie, że chociaż, rozpatrując każdy budynek z osobna, znajduje się w nich często tyleż albo więcej sztuki co w tamtych, wszelako widząc, jak są ustawione, tu duży, tu mały, i jak ulice są przez to krzywe i nierówne, powiedziałyby się, że to traf raczej, a nie wola kilku ludzi władających rozumem rozmieściła je w ten sposób (...)”<sup>4</sup> [podkreślenia moje, jaw].*

Pusta równina. Marzenie, jak widać, nie tylko kiedyś, ale i w naszych czasach wyrodniejącego modernizmu, z uwielbieniem u niektórych działania w wyczyszczonym terenie. A traf raczej, a nie wola? Może być raz tak, raz tak, nie uogólniajmy.

Odbiór nasz, jak wyżej próbowałem interpretować, jest subiektywny. W pewnych sytuacjach czytelność odbierać będziemy pozytywnie, a w pewnych - przeciwnie. Nic bowiem (no, przeważnie) nie jest z gruntu pozytywne bądź negatywne, rozmaicie, albo: w części takie, w części inne.

Dobrze więc, było o przejrzystości występującej w związku z miastem. A jak to jest ze skalą mniejszą: budowlą, budynkiem, może mieszkaniem? Ciśnie się na myśl znane i do znudzenia przywoływane porównywanie miasta z domem (Alberti, Ortega y Gasset), mieszkaniem, że to podobne, zasada ta sama. I jest w tym jakaś racja, skala się zmienia, a problemy porównywalne, fakt. Wnętrze - i tu, i tam, więc dalej ściany - fasady, podłoga - posadzka placu czy ulicy, sufit - nieboskłon, wszystko jest jak trzeba. Korytarze - ulice, jest i living-room w postaci głównego placu, mniejsze place, placyki - pokoje własne, sypialnie. Ale to miasto o proveniencji antycznej, siatka i kwartały zabudowy, jeszcze nie miasto modernistyczne. A czytelność mieszkania? No właśnie, jest różnie. Nasze peerelowskie M1-M7, niewielkie mieszkania, były zbyt małe, by były zbyt dobre - gdy z natury rzeczy je zagęszczano i M3 czy M4 w praktyce mogło znaczyć M7 - musiały być czytelne, wielu możliwości wariantowania nie było, być nie mogło, nie było czym żonglować, ponad miarę kombinować. Inaczej z mieszkaniem, powiedzmy, kamienicy czynszowej, XIX-wiecznej, przy powierzchni mieszkania 200-250 m<sup>2</sup>, 6-7 pokojowego. Tam, choć też operowano znanym, wypracowanym schematem funkcji, były jednak możliwości stworzenia układu nie tak z pewnością czytelnego, za to atrakcyjnego dzięki zakamarkom, enklawom, niszom, niekonwencjonalnym pomieszczeniom. Cóż za frajda dla dzieci żyjących w takich mieszkaniach: zabawy w chowanego, nie mówiąc o jeżdżeniu na rowerze, jeszcze przed mieszkaniem zagospodarowaniem - pamiętanego z dzieciństwa. Ale większość tych wszystkich czynszówek to zwykle mieszkania stereotypowe, mniejsze-większe, ale przewidywalne. Wspaniałe mieszkania o układach nieczytelnych, ale za to interesujących, rozwijających wyobraźnię to układy indywidualnie projektowane, a często rozbudowywanych czy przebudowywanych domów zmieniających się w czasie, domów znanych z literatury pięknej, a nie z naukowych prac traktujących o mieszkalnictwie. Nieczytelne, nieprzejrzyste? Tak, dla obcych, że powtórzę, ale co obcy mogą mieć do powiedzenia, jeśli użytkownikom mieszkania takie odpowiadają. Wystarczy, że oni je znają i się w nich dobrze czują, trafią, gdzie trzeba. Sens tkwi w dychotomii: masowe, powtarzalne z jednej strony, indywidualne - z drugiej. Albo: egalitarne - elitarnie, tertium non datur.

<sup>3</sup> K. Lynch, *The Image of the City*, The MIT Press, Cambridge 1998, s. 2-3, Estetyka japońska..., op. cit.

<sup>4</sup> M. Bieńczyk, *Przezroczyść*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2007.

Wreszcie aspekt pojęcia przejrzystość, tu nawet bardziej: przezroczystość - najbardziej adekwatny językowo, w urodzie brzmienia samego słowa, tak jak to Marek Bieńczyk<sup>5</sup> sympatycznie ujmuje – występujący w związku z przejrzystością synonimem, czyli szkłem. Wydawać się może, że dopiero ta sfera semantyczna relacji między architekturą a przejrzystością jest poza dyskusją: jako pozytywna wyłącznie. Szkło jest dobrem bezwzględny, odpowiednio takim, jak światło. Ta para pojęć, światło i szkło, zyskała w tworzeniu się modernizmu rangę mitu: remedium na wszelkie zło przedmodernistycznej architektury. I rzeczywiście, fascynacja szkłem wciąż trwa. Pasmowe okna Le Corbusiera w jego willach, ich tafle coraz większe, aż po szklane ściany budynków high-tech, nie tylko światło dające, ale też odbijające nam zgrabnie wybrane wycinki świata, te co piękniejsze, jak obrazy starej architektury, a i kolor natury w zmieniających się wersjach pór roku (choć większości obrazów naszego otoczenia, uzyskiwanych dzięki odbiciom, lepiej by raczej nie dublować!).

Mit szkła w naszej literaturze pięknej, jakże ubogiej w obecność w niej architektury<sup>6</sup>, jednak czasem odżywa pamięcią Szklanych Domów, jak u Bieńczyka właśnie - wracając czasem do Przedwiośnia, nieustająco zadziwia, skąd się to Żeromskiemu wzięło?

Więc fascynacja światłem i szkłem. Pragniemy otwarcia na świat, oczywiście światła - to przecież ten sam rodowód dwóch pojęć. O świetle w architekturze

piszę w innym miejscu<sup>7</sup>, zostaniemy przy szkle. W naszym się otwieraniu lubimy głównie być czynni - nie bierni, chcemy wprawdzie, by wciągnąć do siebie świat, niż światu siebie udostępnić. Taka przezroczystość w jedną stronę, okno weneckie. Wbrew enuncjacjiom zawsze mamy coś do ukrycia, choć przezroczystość, transparentność brzmi nobliwiej, nie-mają-nic-do-ukrycia jedynie Holendrzy, których punktem honoru jest okien niezasłanianie, po prostu tego czynić nie wypada, gdyż co-też-sobie-ludzie-pomyślą.

No i cóż! Przejrzystość jest z pewnością dobra, choć nie zawsze prawdziwa. A piękna? To pojęcie w tym miejscu jest nie na miejscu. Od ambiwalencji nie uciekniemy, świat nie jest czarno-biały, choć czasem może by się i chciało: do dziś wolę filmy czarno-białe, a i w fotografii koloru często zbyt dużo. W naszym życiu także.

## LITERATURA

1. **Bieńczyk M. (2007)**, *Przezroczystość*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
2. **Kartezjusz (Rene Descartes) (1980)**, *Rozprawa o metodzie*, PIW, Warszawa.
3. **Kostof S. (1992)**, *The City Assembled*, A Bulfinch Press Book, Little, Brown and Company, Boston-New York-London.
4. **Lynch K. (1960)**, *The Image of the City*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London.

<sup>5</sup> Kartezjusz, *Rozprawa o metodzie*, przekł. T. Żeleński (Boy), PIW, Warszawa 1980, s. 37.

<sup>6</sup> J. A. Włodarczyk, *Literacki słownik architektury*, Wyższa Szkoła Techniczna, Katowice 2007.

<sup>7</sup> J. A. Włodarczyk, *Prawda i kłamstwa architektury*, rozdz. 2 Światło i mrok, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, Białystok 2009.