

DOM PRZY UL. NOWOMIEJSKIEJ 38 W LIWIE JAKO PRZYKŁAD WERNAKULARNYCH WARTOŚCI W DREWNIANEJ ARCHITEKTURZE MAZOWSZA (KOMUNIKAT NAUKOWY)

Anna Germel

Studentka Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej
E-mail: ganna60@wp.pl

A HOUSE ON NOWOMIEJSKA STREET NO. 38 IN LIW – THE EXAMPLE OF VERNACULAR VALUES IN TIMBER ARCHITECTURE OF MAZOVIA (A RESEARCH NOTE)

Abstract

An unique example of wooden buildings of Liw from the end of the nineteenth century is described, on the basis of a house at Nowomiejska street. The preserved vernacular wooden house is claimed to be an important cultural asset of the village. The evolution of the object's aesthetics is also presented, with its history background. For example, an unique "vernacular pop-culture" phenomenon has been recognized; namely, the vernacular architecture of the house has been merged with Disney cartoons paintings, made by the house owner. The landlord made a personal diary on the white walls of the building, giving its environment some fabulous dimension environment.

Streszczenie

Przedstawiono niezwykle pod względem zewnętrznej estetyki przykład zabudowy drewnianej Liwu z XIX i początku XX wieku, mianowicie dom przy ulicy Nowomiejskiej, który uznano za istotną wartość dziedzictwa kulturowego tej wsi. Ukazano proces stopniowych zmian estetyki obiektu. Zwrócono uwagę na nietypowe zjawisko estetyczno-architektoniczne, jakim jest zaistnienie na ścianach tego domu wykonanych przez gospodarza malowideł ze scenami z kreskówek Disneya. Gospodarz domu sporządził jakby osobisty pamiętnik na białych elewacjach budynku, nadając otoczeniu bajkowy wymiar.

Keywords: Mazovia region; folk buildings; vernacular architecture; wooden architecture; small town architecture

Słowa kluczowe: Mazowsze; budownictwo ludowe; architektura wernakularna; architektura drewniana; architektura małomiasteczkowa

WPROWADZENIE

W miejscowości gminnej Liw w powiecie węgrowskim, na ulicy Nowomiejskiej 38 (róg ul. Jadowskiej) uwagę przykuwa dom o białych ścianach, na których widnieją kolorowe rysunki (ryc. 1). Jest to jeden z najlepiej zachowanych XIX-wiecznych domów w tej miejscowości. Dom ten stanowi także przykład budynku o wernakularnym rodowodzie (wzniesiony zgodnie z miejscową tradycją architektoniczną), ale

mającego estetykę wzbogaconą dzięki twórczym pomysłom obecnego lokatora, Włodzimierza Grużewskiego. W niniejszym artykule zaprezentowano próbę oceny architektoniczno-estetycznych, historycznych i społeczno-kulturowych wartości tego na swój sposób niezwykłego obiektu. Ocenę tę zaprezentowano z perspektywy architekta, a zarazem osoby emocjonalnie związanej z tym regionem i w nim „zakorzenionej”¹

¹ Autorka jest od dzieciństwa związana z regionem. Aktualnie jest studentką ostatniego semestru studiów magisterskich na kierunku „architektura i urbanistyka”, na Wydziale Architektury Politechniki Białostockiej.



Ryc. 1. Widok domu od ulicy Nowomiejskiej; fot. autorka, 2014

1. HISTORIA OBIEKTU

Właścicielem domu jest Antoni Grużewski, lecz rzeczywistym użytkownikiem i okresowym lokatorem jest od lat jego brat Włodzimierz Grużewski z Sokółowa Podlaskiego (dom ten był zresztą zamieszkały przez dwie rodziny). Włodzimierz Grużewski twierdzi, że dom liczy sobie 250 lat, co wydaje się możliwe, jeśli nawet nie w odniesieniu do fizycznie zachowanej formy architektonicznej obiektu, to względem jego materiału, to jest belek stanowiących konstrukcję ścian i stropu. Zresztą pierwotnie na działce należącej do Antoniego Grużewskiego stały dwa podobne domy, każdy z czterospadowym dachem krytym strzechą (ryc. 2). Do dziś zachował się tylko jeden z nich, zaś jego względnie dobry stan techniczny wynika z wieloletniej starannej konserwacji. Fakt ten jest o tyle istotny, że te same zabiegi konserwacyjno-remontowe przyczyniły się do nadania zewnętrznej elewacji dzisiejszej formy, niezwykle ciekawej i będącej tu przedmiotem opisu.



Ryc. 2. Pierwotny wygląd dwóch domów rodziny Grużewskich przy ul. Nowomiejskiej w Liwie; fot. z prywatnego archiwum rodziny Grużewskich

2. ROZPLANOWANIE I KONSTRUKCJA

Analizowany budynek mieszkalny jest to dom tak zwany szerokofrontowy asymetryczny z dookołopieczowym i dookołokominowym układem pomieszczeń, typu miejskiego; dawniej z sienią przechodnią. Ustawiony jest frontem w odległości kilku metrów od drogi Warszawa-Siemiatycze (niegdyś był to tak zwany *trakt litewski*). Dom stoi na podmurówce z kamieni polnych. Fundamenty uległy z czasem odkształceniu, a budynek pochylał się; różnica wysokości posadowienia poszczególnych naroży budynku na fundamentach dochodzi nawet do 30 cm. Ściany są zrębowe, z zawęglowaniami na „jaskółczy ogon” z osłatkami, bielone. Dach pierwotnie czterospadowy, kryty strzechą, obecnie ma zmienioną konstrukcję i pokrycie. Dziś budynek ma dach dwuspadowy, kryty eternitem.

3. ZEWNĘTRZNA FORMA ARCHITEKTONICZNA

Budynek mieszkalny nie różni się od innych odpowiedników chałup wiejskich, które przypominają swoją formą, rozwiązaniami technicznymi (dom został zbudowany bez gwoździ i wielu innych dziś dostępnych wynalazków) i stosunkowo niewielką kubaturą.

Uwagę zwracają okiennice, drzwi, szczyt dachu z białym kominem, podokienniki i wiele innych detali. Obecnie estetycznym wyróżnikiem domu są białe elewacje z jasnobłękitnymi okiennicami. Otwory okienne zdobione są także obramowaniem w kolorze zielonym. Jednak zarówno biel ścian, jak i błękit okiennic stanowi tło dla fantazyjnych wielobarwnych malowideł wykonanych przez Antoniego Gruzewskiego. Malowidła te przedstawiają najczęściej wzory kwiatów, kogutów i innych folklorystycznych motywów (na okiennicach; ryc. 3). Dom liczy pięć okien o czterech lub sześciu szybach. Okna od strony podwórza nie mają okiennic, lecz tylko obramowania, do których przymocowane są kwietniki. W oknach można ujrzeć stare białe firany, a na parapetach kwiaty. Gospodarz od strony ulicy zasadził malwy, które latem pięknie wyglądają na tle folklorystycznych okiennic i białych elewacji budynku.

4. WNĘTRZE OBIEKTU

Główne wejście domu znajduje się od strony podwórka. Stare drewniane drzwi wejściowe zamykane są na oryginalny klucz z XIX wieku (ryc. 4), również drzwi wewnętrzne mają oryginalne kowalskie klamki.

Pomieszczenia (izba, sieni i spiżarnia) są niskie i stosunkowo małe. Przy małej kuchence stoi piec kaflowy. Kiedyś dom był ogrzewany przez piec gliniany, lecz – jak wspomina Włodzimierz Gruzewski – ówczesna gospodyni kazała go rozebrać, a pozostałościami

wypełnić spiżarnię. W pokoju na środku stoi wielki stół, a na ścianach wiszą obrazy, lampy naftowe, a nawet stare aparaty fotograficzne, nie zabrakło również starych rodzinnych zdjęć oraz zegarów z kukułką. Pod oknem, koło łóżka stoi wielki zielony kufer. W drugiej części domu, gdzie mieszkała ciotka gospodarza, można znaleźć kołowrotek, drewnianą szafę i starą pryzę (ryc. 5). Na półkach w całym domu można zresztą zobaczyć przedmioty z różnych epok – wszystko ma tu swoje miejsce.



Ryc. 3. Okiennice; fot. autorka, 2014



Ryc. 4. Klucz wykonany w XIX wieku; fot. autorka, 2014



Ryc. 5. Kolowrotek i prycza; fot. autorka, 2014



Na strychu uwagę przykuwa komin z podłączonymi dwoma leżakami doprowadzającymi dym z różnych części pieca. Wiekowy strop ma dodane różne elementy wzmacniające (ryc. 6).

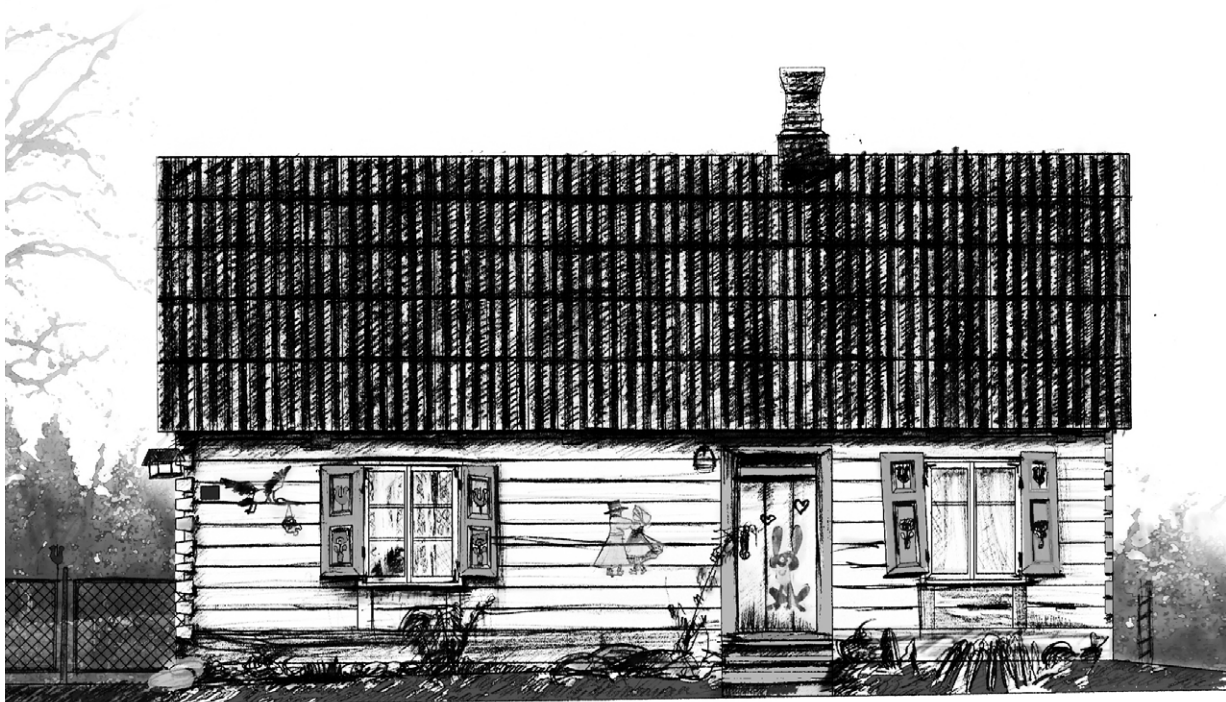
5. KRESKÓWKI DISNEYA JAKO DOPEŁNIENIE WERNAKULARNEJ FORMY ARCHITEKTONICZNEJ OBIEKTU

Na elewacjach budynku można zobaczyć liczne malunki wykonane przez gospodarza, przedstawiające między innymi kwiaty, bociana, zająca i ludowy taniec. Jednak najbardziej niezwykła wydaje się elewacja północna. Widnieje tam wizerunek Goofy'ego na rowerze, a obok niego zapisane są rowerowe dokonania gospodarza, gdyż pan Grużewski jest miłośnikiem przejażdżek rowerowych. Stworzył na ścianie jakby osobisty pamiętnik podróży (ryc. 7). Pomimo swojego wieku (72 lata) pan Grużewski nadal jeździ rowerem, jednak nie są to już przejażdżki tak długie, jak dawniej.

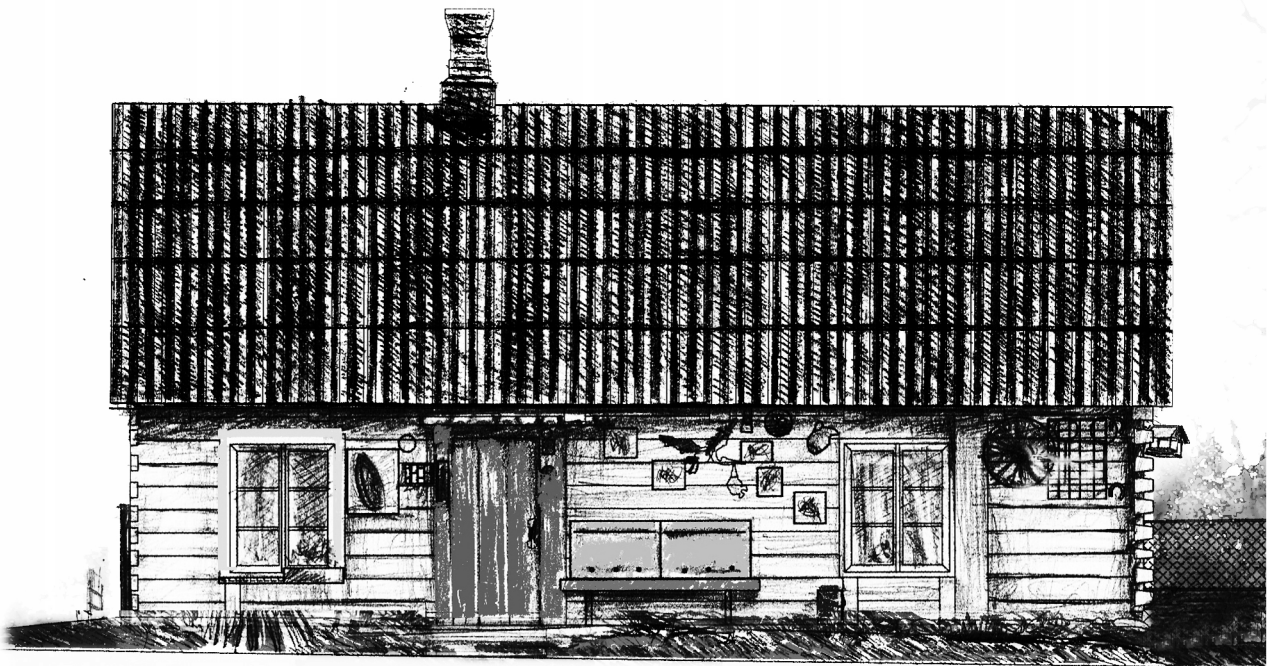
Ryc. 6. Komin na strychu; fot. autorka, 2014



Ryc. 7. Fragment elewacji północnej; fot. autorka, 2014



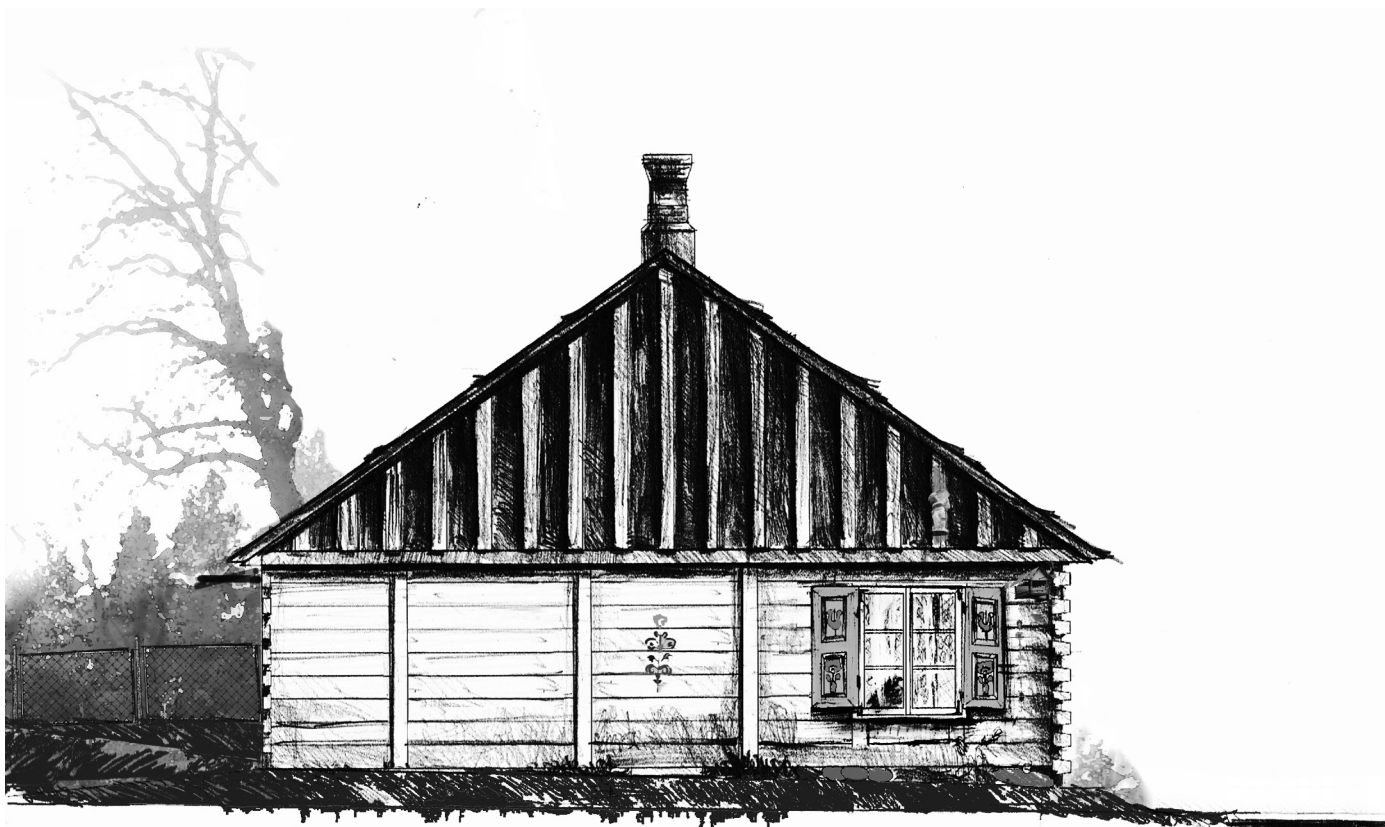
Ryc. 8. Elewacja wschodnia; rys. autorka



Ryc. 9. Elewacja zachodnia; rys. autorka



Ryc. 10. Elewacja północna; rys. autorka



Ryc. 11. Elewacja południowa; rys. autorka

6. INNE ELEMENTY PRZESTRZENNE

Elewację od strony podwórka zdobi wiele „pamiątek”: podkowy, poroże, a nawet syrenka warszawska. Na podwórku przy szopie znajduje się ogródek skalny usypany z pozostałości po kamiennej podmurówce zawalonego domu. Za budynkami gospodarczymi można także zobaczyć studnię założoną w 1931 roku z dodanym przez gospodarza napisem „mazowszanka niegazowana”.

7. REFLEKSJE

Właściciel domu postrzegany jest w Liwie jako człowiek o wielkim sercu. Jest skory do rozmów, z chęcią opowiada fascynujące historie, zaś zainteresowanie jego domem, okazywane przez osoby z zewnątrz, budzi w nim radość. Ma też ogromne poczucie humoru. Dom jest jego pasją. Włożył wiele wysiłku w to, by zapisać historię swego domu na jego ścianach oraz by zachować jego pierwotny kształt: „*Gdybym mógł, na nowo pokryłbym go strzechą*” — mówi pan Grużewski.

ARCHITEKTURA PAMIĘCI W TWÓRCZOŚCI FILMOWEJ PIERA PAOLO PASOLINIEGO

Karol Józwiak

Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
E-mail: karoljozwiak@uni.lodz.pl

ARCHITECTURE OF MEMORY IN THE CINEMA OF PIER PAOLO PASOLINI

Abstract

The analysis of the Pierre Nora's theory of *memory sites* is the starting point of my article. I found it extremely relevant to both the film studies and space related issues. After compiling that theory with the chosen threads of the imaginary and mental space, technical and formal conditions of film art, I will move towards particular examples of Pier Paolo Pasolini's films. In this context his output seems very interesting since in the films he elaborated on such issues as the space-time, memory, the blend of mythical, archaic and modern space. Discussing the first period of his film production I will show some of the intriguing formal devices Pasolini used to question the conventional filmic space-time.

Streszczenie

Punktem wyjścia rozważań jest teoria *miejsca pamięci* Pierre'a Nory, a także jej potencjał interpretacyjny w materii filmu i przestrzeni. Zestawienie tej teorii z wątkami przestrzeni wyobrażonej i wykreowanej mentalnie z technicznymi i formalnymi uwarunkowaniami sztuki filmowej będzie wstępem do dalszych analiz wybranych przykładów. Interesuje mnie twórczość filmowa Piera Paolo Pasoliniego, w której te zagadnienia pojawiają się z wyjątkową wyrazistością. Jak będę starał się to wykazać, w sposób szczególnie przepracowywał on zagadnienie przestrzeni i czasu w filmowej narracji. Omawiając pierwszy okres twórczości tego reżysera, będę starał się przedstawić kilka intrygujących formalnie rozwiązań, które zastosował Pasolini w filmowym problematyzowaniu konwencji czasoprzestrzeni.

Keywords: memory sites; lieux de memoire; space-time; movie; mise-en-scene; Pasolini

Słowa kluczowe: miejsca pamięci; *lieux de memoire*; czasoprzestrzeń; film; inscenizacja; Pasolini

WPROWADZENIE

Istnieją lieux de memoire, miejsca pamięci, ponieważ nie ma już milieux de memoire, rzeczywistych środowisk pamięci

Pierre Nora

W jakim sensie film może być *miejscem*? O jakiej przestrzeni może być mowa w kontekście filmu i pamięci? Jak filozoficzne rozpatrywanie zagadnień związanych z filmem może odsłonić inne, nieoczywiste i swoiste pojmowanie przestrzeni? Te pytania o bardziej ogólną naturę filmu będą wstępem do rozpatrzenia kilku przykładów z twórczości filmowej reżysera, w której interesujące mnie zagadnienia pojawiają się z wyjątkową wyrazistością. Pier Paolo Pasolini, jak będę starał

się to wykazać, w sposób szczególnie przepracowywał zagadnienie przestrzeni i czasu w filmowej narracji.

1. KONCEPCJA LIEUX DE MEMOIRE

Zacznę od zagadnienia odległego od rozważań filmoznawczych, a przynależnego refleksji historiozoficznej. Mowa o zagadnieniu „miejsca pamięci”. Jest to pojęcie wprowadzone przez francuskiego filozofa historii Pierre'a Norę w latach siedemdziesiątych. Od tamtego czasu stało się niezwykle modnym pojęciem, opisującym relacje między pamięcią a historią. „*W ostatnich latach badania nad miejscami pamięci*

stały się bardzo popularne wśród przedstawicieli dyscyplin humanistycznych¹ – pisał jeden z polskich badaczy po ponad 30 latach od opublikowania tej koncepcji przez francuskiego myśliciela. Głos Nory wybrzmiewał w określonym kontekście politycznym i społecznym Francji lat osiemdziesiątych, kiedy to przedefiniowywano zagadnienia związane z historią narodową, tożsamością i stosunkiem jednostki do wielkich narracji. Był to okres ogłoszenia „upadku wielkich narracji”, rodzącego się postmodernizmu i przemiany paradygmatów. Koncepcja Nory była w znacznej mierze naznaczona ideologicznym wymiarem, za którym stała próba podważenia sposobu uprawiania historii i kształtowania pamięci przez nowożytnie państwa. Zatem najczęściej w tym ideologicznym nurcie, związanym z marksizmem i lewicą, krążyła jego teoria. Jednakże, interesuje nas tu zagadnienie całkowicie nie związane z kwestiami ideologicznymi, a raczej retorycznymi i pewnymi intrygującymi intuicjami. Chodziłoby o próbę ciekawego sprobmatyzowania pojęć historii i pamięci wobec pojęcia związanego z przestrzenią, czyli tytułowe *miejsce*. W *miejscach pamięci*, pisze Nora, „krystalizuje się i skrywa pamięć” Nora 2009:² Dla Nory miejsce nie ma wyłącznie konotacji topograficznych. Wręcz przeciwnie, utożsamienie jakiegoś konkretnego topograficznego miejsca z narracją z przeszłości, prowadzi do tego, że przestaje być ono *miejscem pamięci*, a staje się *miejscem historii*. Pamięć staje się czynnikiem, który decyduje o *odmaterializowaniu* miejsca. *Miejsce* zatem zyskuje w tej wykładni znaczenie alegoryczne. Podając przykłady takich *miejszc pamięci*, Nora wymienia tak różne kategorie, jak: kalendarz rewolucyjny, archiwum, flaga narodowa, konstytucja. Ricoeur, komentując tę koncepcję, tłumaczy, że chodzi „jak w *Fajdroście Platona* – o znaki zewnętrzne, w których zachowania społeczne mogą znajdować oparcie dla codziennych transakcji”, czyli „wszystkie symboliczne obiekty naszej pamięci”³. Głos Nory przeciwstawia sobie dwa stanowiska w relacji do przeszłości, upamiętniania (*commemoration*) i przypominania (*remembrance*), co nasuwa myśl o Nietzscheńskim rozróżnieniu, zawartym w pracy *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*. Dzieło Nory, jak podkreśla Ricoeur, ma charakter całkowicie antypamiętnieniowy⁴, a stara się wydobyć wartość przypominania. O ile pierwsze podejście związane jest

z monumentalizmem, odgórną narracją, oficjalnością, o tyle drugie jest bezpośrednie, stawia na osobistą relację i zaangażowanie. *Miejsca pamięci* są zatem elementem dyskursu historycznego, który stawia na niekanoniczne podejście do dyscypliny. Uprawianie historii poprzez *miejsca pamięci* jest zdecydowanie mniej naukowe, zdyscyplinowane i ścisłe. „*Lieux de memoire* są jednocześnie proste i dwuznaczne, naturalne i sztuczne, bezpośrednio dostępne w konkretnym zmysłowym doświadczeniu i podatne na najbardziej abstrakcyjne przekształcenia”⁵. Zawierają, jak pisał Ricoeur, „maksimum sensu w minimalnej ilości znaków”⁶.

W koncepcji *miejszc pamięci* chodzi o przekształcanie rzeczywistości w przestrzeń symboliczną, naznaczoną pamięcią i personalną relacją z przeszłością. Sprawą kluczową w koncepcji *lieux de memoire* jest ich przestrzenny charakter, a tym samym konotowanie przestrzeni i pamięci. Przestrzeń z jednej strony naznaczona jest pamięcią, z drugiej to ona do pewnego stopnia determinuje pamięć i wpływa na nią. Przestrzeń jest siedliskiem pamięci – nie jest to oczywiście, co trzeba podkreślić, myśl nowa. Sięga starożytności, kiedy to powstawały traktaty dotyczące pamięci i powiązania jej z architekturą. Francis Yates w doskonały sposób opisała zależności, jakie widzieli starożytni między sztuką pamięci a przestrzenią i architekturą [1977]. To myślenie architektoniczne, w myśl brytyjskiej historyczki, legło u podstaw starożytnej sztuki zapamiętywania. Na podstawie konotacji rzeczy z określonymi przestrzeniami w budynku starożytny retor doskonale zapisywał w swojej pamięci ogromną ilość informacji. Odtwarzanie tych informacji, czy inaczej przypominanie, było niczym innym jak tylko wyobrażonym space-rem po budynku, w którym każda zapamiętana rzecz miała swoje określone miejsce. Starożytni odwoływali się do wyobrażonej przestrzeni, należało najpierw uwewnętrznić architekturę, aby mogła ona stać się *locum memorandum*. Można powiedzieć, że przestrzeń stawała się metaforą pamięci, w tym sensie, że raz uwewnętrzniczona stawała się czymś innym, stawała się siedliskiem pamięci, jednocześnie nie wyzbywając się swojej architektonicznej formy. *Miejsca pamięci*, według Nory, są podobnym konceptem, choć nie odnoszą się koniecznie do tradycyjnie pojętej przestrzeni, a raczej *przestrzeni refleksji historycznej*. W swojej książce wy-

¹A. Szapociński, *Miejsca pamięci (lieux de memoire)* [w:] „Teksty Drugie”, nr 4/2008, s. 11.

²P. Nora, *Między pamięcią i historią: Les Lieux de Memoire* [w:] M. Ziółkowska, A. Leśniak (red.), *Tytuł roboczy Archiwum*, Muzeum Sztuki, Łódź 2009, s. 4.

³P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Wyd. Universitas, Kraków 2008, ss. 536, 537.

⁴Ibidem, s. 542.

⁵P. Nora, op. cit., s. 9.

⁶P. Ricoeur, op. cit., s. 539.

mienia on jako *miejsce pamięci* tak różne pojęcia, jak hymn narodowy, flaga, konstytucja, dzieła historyczne Micheleta czy Guizota.

2. FILM JAKO MIEJSCE PAMIĘCI

Czy wśród różnych przykładów miejsc pamięci mógłby znaleźć się film? Kategoria precyzowana przez Norę wydaje się na tyle pojemna, że z łatwością objęłaby również i tę formę *remembrance*. Warto podkreślić fakt, zauważony przez Andrzeja Szapocińskiego, że moda na miejsca pamięci we współczesnym dyskursie humanistycznym współgra z „ogólnym uwrażliwieniem kultury na aspekty przestrzenno-wizualne”⁷. Zatem być może *lieux de memoire* są szczególnie predestynowane do opisu takiego fenomenu jak film. Występuje pewna korelacja czasowa między powstaniem teorii *miejsc pamięci* i zwróceniem uwagi na możliwości mediów wizualnych w heurystyce dyskursów humanistycznych (lata siedemdziesiąte). Marc Ferro, w książce o znanym tytule *Kino i historia*, zwraca uwagę, że to właśnie około tej daty film stał „na równi ze wszystkimi innymi sztukami, co w konsekwencji pozwoliło mu wypowiadać się na temat historii”⁸. Dalej pisze, że film „umożliwia tworzenie przeciwhistorii, historii nieoficjalnej, dystansującej się częściowo wobec archiwaliów pisanych, które w przeważającej mierze są trwałą pamięcią”⁹ – myśli te doskonale współgrają z koncepcją Nory. Film jako medium pamięci jest pojęciem, które wydaje się nie być w żaden sposób kontrowersyjne z dzisiejszej perspektywy. Przestrzeń z kolei jest jedną z głównych kategorii filmowej inscenizacji, choć raczej nie przywoływana wprost. Język filmowy w dużej mierze podporządkowany jest pojęciom związanym z przestrzenią: kadr, ujęcie, perspektywa, plan, zbliżenie, przestrzeń pozakadrowa – to tylko niewielka część słownika kinematograficznego związanego z kategorią przestrzeni. Film w bezpośredni sposób dotyczy przestrzeni: „okazuje się, że wiele z naszych najtrwalszych wspomnień z kina dotyczy właśnie inscenizacji” – pisze jeden z głównych teoretyków kina, David Bordwell¹⁰. W syntetycznej definicji stwierdza, że inscenizacja jest niczym więcej jak tylko kontrolą „reżysera nad tym, co pojawia się w kadrze”¹¹. Rola reżysera zatem w znacznym stopniu odnosi się do wypełniania przestrzeni ka-

dru filmowego. Można powiedzieć, że reżyser filmowo uwewnętrznia przestrzeń, tak jak starożytni retorzy inscenizowali przestrzeń architektoniczną, aby stała się ona siedliskiem pamięci.

Wracając jednak do wątku koncepcji Nory, należy zastrzec, że nie wszystko może się stać dowolnie *miejscem pamięci*. Francuski myśliciel zastrzega, że „jakieś pozornie nieprawdopodobne przedmioty mogą być uznane za *‘lieux de memoire’*, podczas gdy wiele z tych, które wydają się idealnie pasować do tej kategorii, powinny być z niej wykluczone”¹². Zaskakująca jest ta konstatacja, choć z drugiej strony prowokuje ona do głębszego rozważenia tej kwestii. Na konkretnych przykładach z twórczości włoskiego reżysera i intelektualisty, Piera Paolo Pasoliniego, będę starał się przedstawić, jak film może stać się przestrzenią pamięci.

3. TWÓRCZOŚĆ FILMOWA PASOLINIEGO JAKO PRZESTRZEŃ PAMIĘCI

Pasolini był filmowcem, który w wyjątkowy sposób przepracowywał zagadnienie przenikania się różnych czasoprzestrzeni – mitycznej, sakralnej, archaicznej ze współczesnością. Również kwestia przestrzeni i jej symboliki pełniła istotną rolę w jego filmowej narracji. Filmy Pasoliniego charakteryzuje wykorzystanie anachronizmu i eklektyzmu, co determinuje bardzo specyficzne podejście do zagadnienia czasoprzestrzeni. Rzeczywistość przedstawiona, osadzona w ramach narracyjnych, nie rządzi się logiką linearną, ale podlega jest jakimś innym, enigmatycznym prawom. Ze względu na rozległość tematu postanowiłem ograniczyć swoje rozważania do tematu związanego z pierwszym okresem jego twórczości filmowej, w którym niemal wyłącznie skupiał się na przepracowywaniu wątku życia Chrystusa, począwszy od pierwszego filmu *Accatone* (polski tytuł *Włóczykij*, 1961), poprzez *Mamma Roma* (1962), *La Ricotta* (polski tytuł *Twaróg*, 1962), *Sopralluoghi in Palestina per ‘Il Vangelo secondo Mateo’* (1963-64), skończywszy na samej ekranizacji ewangelii *Il Vangelo Secondo Matteo (Ewangelia według św. Mateusza*, 1964). Każdy z tych filmów wyznacza nowy etap w wypracowywaniu właściwej formuły do filmowego przedstawienia historii ewangelicznej, a co za tym idzie, świętych miejsc, przestrzeni

⁷ A. Szapociński, op. cit., s. 11.

⁸ M. Ferro, *Kino i historia*, PWN, Warszawa 2011, s. 10.

⁹ Ibidem, s. 11.

¹⁰ D. Bordwell, *Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 128.

¹¹ Ibidem

¹² P. Nora, op. cit., s. 11.

sakralnej czy, mówiąc inaczej, *Ziemi Świętej*. Dla Pasoliniego ekranizacja Ewangelii nie była zagadnieniem wyłącznie narracyjnym, ale w dużej mierze formalnym. O ile inne filmowe opowieści o życiu Jezusa rządziły się przede wszystkim monumentalnością inscenizacji historycznych, przepychem ubiorów z epoki, dopracowaną imitacją historycznych miejsc, o tyle Pasolini skupiał się na aspekcie wizyjnym i starał się głównie oddać sakralny wymiar tej historii i jej swoistego *milieu*. W związku z tym również i miejsce akcji jego filmów nie jest archeologiczną imitacją, scenograficzną makietą, ale uzyskuje wymiar symboliczny. O tej przemianie języka kina zdeterminowanej narracją pisał jeden ze słynniejszych filozofów kina, Gilles Deleuze: „Kamera nie przekazuje po prostu wizji i postaci i jej świata, narzuca ‘Inną wizję’, w której ta pierwsza przeobraża się i odzwierciedla”¹³.

4. ACCATONE

Pierwszy film Pasoliniego to *Accatone*, czyli opowieść o człowieku z najniższej warstwy społecznej, żyjącego z prostytutką swojej partnerki. Ukazuje losy człowieka z marginesu, któremu obca jest wszelka moralność i godność, który bezwzględnie wykorzystuje innych, aby samemu nie zostać wykorzystanym. Żyje z dnia na dzień, na koszt innych, chlubiąc się, że nigdy nie zhańbił się żadną pracą. Zaczyna powoli zmieniać się, gdy przypadkowo poznaje Stelę. Jest to niewinna dziewczyna, która poraża Accatone swoją prostodusznością i bezpośredniością. Bohater zrazu traktuje swoją nową sympatię jak każdą wcześniejszą dziewczynę, stara się ją wysłać na ulicę. Jednakże równocześnie dokonuje się jego przemiana wewnętrzna, która powoduje dramatyczną potrzebę zerwania z dotychczasowym trybem życia. Accatone pod wpływem nowej dziewczyny intuicyjnie rozpoczyna poszukiwania wspólnego szczęścia, decydując się na radykalną zmianę swojego życia. Postanawia podjąć pracę, która jednak szybko okazuje się zbyt ciężka dla niego. Gnębiony przez głód i frustrację udaje się do swoich kolegów, drobnych złodziejaszków. Wspólnie błądzą po mieście, szukając okazji do łatwej kradzieży. Pod koniec dnia zdesperowani podejmują ryzykowną akcję wykradzenia z samochodu dostawczego ogromnej porcji szynki. W akcję wkracza policjant, który przyłapuje na gorącym uczynku złodziei. Accatone nie daje się złapać, kradnie przypadkowy motocykl i ucie-

ka. Kilka sekund później ginie w wypadku pod kołami ciężarówki. Nie jest to w najmniejszym stopniu film moralizatorski, wręcz przeciwnie. W tę prostą historię z rzymskich osiedli biedoty Pasolini wplótł kilka intrygujących wątków, które zmieniają kontekst całej historii. Pozornie narracja filmu nie ma żadnego związku z opowieścią ewangeliczną, jednakże Pasolini buduje postać Accatone jako swoistą figurę Chrystusa. Szczegółowo pisze o tym badaczka twórczości Pasoliniego, Naomi Greene: „*Motyw śmierci Accatone Pasolini naśladuje wymiarem mitycznym. Nawiązując do surowego stylu Dreyera, poprzez frontalne kadrowanie i obsesyjne zbliżenia, Pasolini oddziela jego charakter od znanego świata, sugerując (niewidzialną) obecność rzeczywistości duchowej, to co Deleuze nazywa ‘radykalnym Gdzie Indziej’*. Tym samym ubogie przedmieścia Rzymu stają się sceną pierwotnego dramatu, w którym nędzny sutener odgrywa uświęconą Pasję Chrystusa.”¹⁴

Analizując zagadnienia tej swoistej analogii, warto przytoczyć kilka formalnych kwestii z tym związanych. Pasolini, analizując te kwestie, sięga po pojęcie „technologicznej sakralności”, która odnosi się właśnie do inscenizacji, czyli sposobu przedstawiania przestrzeni w kadrze filmowym. Przestrzeń, którą sugerował się ten reżyser, w uzyskaniu efektu „technologicznej sakralności” jest *stricto* związana z przestrzenią ukształtowaną w malarstwie renesansowym. „*Nie jestem w stanie wyobrazić sobie obrazy, pejzaże lub kompozycje figur inaczej jak tylko poprzez moją początkową fascynację XV-wiecznym malarstwem, w którym to człowiek stanowił centrum wszelkiej perspektywy*” – pisał Pasolini. Przepracowywanie zatem zagadnienia perspektywy, punktu zbiegu linii, centralności, jest tym, co determinuje „technologiczną sakralność”. W analizie scen filmu można spostrzec, jak Pasolini przekładał hieratyczność form malarskich na narrację filmową. Sceny związane z pracą Accatone niosą odniesienia do ikonografii drogi krzyżowej, jedna z pierwszych scen filmu ukazuje go na tle naturalnej wielkości krzyża, wspomniana wcześniej frontalność i hieratyczność cechuje większość kadrów portretujących głównego bohatera. Te zakodowane cytaty malarskie są zatem środkiem stylistycznym w procesie przetwarzania rzeczywistości współczesnej w przestrzeń odgrywania *świętej historii*. Poprzez swoje kodowanie przestrzeni, na które składa się kadrowanie, operowanie zbliżeniami, stylizacja na przedstawienia malarskie, Pasoliniemu udaje się z przestrzeni współczesnej zbudować inną

¹³ G. Deleuze, Kino I. *Obraz-ruch, Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2008, s. 86.

¹⁴ N. Greene, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as heresy*, Princeton University Press, 1990.

przestrzeń, sięgającą historii sprzed 2000 lat. W tym sensie uprawnione wydaje się odczytywanie ich jako *miejsc pamięci*. Film *Accatone* staje się miejscem od-twarzania kulturowej pamięci dotyczącej historii życia Jezusa. Na podobnej zasadzie, jak wzmiankowany kilkakrotnie starożytny retor, widz filmów Pasoliniego ogląda współczesne przestrzenie, które jednakowoż wypełnione są inną treścią, pochodzącą z odległej przeszłości, z pamięci kulturowej. Bardzo podobne rozwiązania stosuje reżyser w swoim kolejnym filmie, *Mamma Roma*. Stylizację na malarstwo renesansowe posunął on do takiego ekstremum, że kulminacyjną scenę przedstawił wedle schematu jednego z najbardziej znanych i wyjątkowych przedstawień *Opłakiwania martwego Chrystusa* Andrei Mantegni. Sposób, w jaki Pasolini podchodził do przestrzeni *profilmowej*, okazuje się zatem wyjątkowy. W samej formie estetycznej filmu temu reżyserowi udało się uzyskać efekty, które cechują doświadczenie przestrzenne towarzyszące obecności w przestrzeni świątyni, hieratycznie zbudowanej na założeniu osiowym, w której linie perspektywicznie zbiegają się w centralnym punkcie, jakim jest ołtarz. Pasolini jako ten centralny punkt doświadczenia przestrzennego filmu ustanowił swoich bohaterów, a więc *Accatone* i bohatera filmu *Mamma Roma*.

5. RICOTTA

Średniometrażowy film *Twaróg (Ricotta)* znacznie różni się stylistycznie od poprzednich. Jest to dowcipna gra z widzem i konwencją filmową, wpisująca się w autotematyczną modę kina tamtej epoki. Film opowiada o dniu z życia ekipy filmowej pracującej nad ekranizacją Pasji Chrystusa. W tę ramę narracyjną wprowadzona jest historia jednego ze statystów, uczestniczącego w pracach nad filmem, a grającego rolę Dobrego Łotra. Stracci, czyli ów statysta, „okrada” ekipę filmową, dwukrotnie pobierając prowiant, aby móc wyżywić swoją rodzinę. Nie zdążywszy tknąć swojego jedzenia, wzywany jest na plan i tym samym zmuszony schować je na później. Gdy wygłodniały podczas kolejnej przerwy szuka swojego prowiantu, okazuje się, że piesek jednej z aktorek odkrył pakunek i zjadł. Stracci, mimo że na granicy rozpacz, nie wini pieska, głaszcze go, lamentując nad swoim losem. Przechodzący obok nieznanomy przygląda się pieskowi i proponuje, że może go odkupić. Statysta w mig wymienia pieska na pieniądze i biegnie po jedzenie, tytułową ricottę i chleb. Wreszcie może zaspokoić swój głód. Obserwujący zwierzęce nienasycenie Stracciego, z jakim pochłania jedzenie, wyśmiewają się z niego, rzucając mu w prześmiewczym geście coraz to nowe porcje jedzenia, które statysta pożera. Zaspokoiwszy głód, Stracci wzywany jest

do udziału w kolejnej scenie filmowej. Tym razem ekipa kręci moment, w którym Dobry Łotr wypowiada swoje ostatnie zdanie do Jezusa tuż przed śmiercią. Wiszący na krzyżu Stracci, powtarza swoją kwestię tuż przed hasłem „kamera, akcja!”, ale gdy uruchomiona zostaje kamera, a reżyser oraz cała ekipa filmowa kierują swoją uwagę na Dobrego Łotra, nic się nie dzieje. Okazuje się, że Stracci właśnie umarł z przejedzenia.

Ta zwyczajna historia z planu filmowego znowu, tak jak w przypadku filmu *Accatone*, jest przeniesieniem historii ewangelicznej w realia współczesne. Tym razem archetypem jest Dobry Łotr. Przedstawiona została jego wina (kradzież i obżarstwo), ale jednocześnie ukazany jest kontekst jego złych czynów. Okazuje się bowiem, że czyny, które popełnia, nie wynikają z jego złej woli, ale z przemocy społecznej, na którą składają się czynniki materialne i pogarda ze strony sytych. To ostatecznie Dobry Łotr jest kozłem ofiarnym niesprawiedliwego społeczeństwa – taka jest wymowa ideologiczna filmu. Co jednak w tym przypadku interesuje mnie dużo bardziej, to środki formalne, którymi Pasolini podkreśla korelację między historią o Dobrym Łotrze a współczesną sytuacją ciemniejszej klasy lumpenproletariatu. Pasolini stosuje niezwykle chwyt formalny dotyczący przestrzeni. Otóż większość scen w filmie jest czarno-biała. Jedynie dwie sceny, które są ujęciami filmu kręconego w filmie, są kolorowe. Są to kadry wystylizowane na konkretne obrazy manierystyczne - *Zdjęcie z Krzyża Rosso Fiorentino* i *Jacopo Pontormo*. Zaskakujące są uwagi, które rzuca asystent reżysera podczas kręcenia jednej ze scen do aktorki grającej centralną postać Marii: „*Nie, mówiłem Pani, że nie może się ruszać, jest Pani figurą ołtarzową, proszę nie napinać mięśni, musi być Pani nieruchoma, nieruchoma!*”. Przytoczony monolog oddaje atmosferę zabawy z konwencją, którą Pasolini realizuje w tym filmie. Bazując na kontrastach, gra on na podstawowych parametrach filmu: rzeczywistość jest czarno-biała, podczas gdy świat widziany przez kamerę kolorowy; punktem odniesienia filmu jest malarstwo, a nie rzeczywistość; wreszcie zasadą realizowanego filmu jest statyczność i nieruchomość, która skonstruowana jest z ruchliwością na planie filmowym. Jest to oczywiście zaprzeczenie głównej istoty kina, które nawet w swoim źródłosłowie zawiera słowo „ruch” (κινεω – wprawiać w ruch). Co zatem Pasolini chciał wyrazić poprzez to zawieszenie ruchu w filmie? Myślę, że postawił tak wyraźnie akcent na tych scenach, aby dać do zrozumienia, że na tę chwilę bezruchu scena przestaje być *przedstawieniem rzeczywistości*, a staje się momentem współuczestnictwa w pozaczasowym misterium. Poprzez zawieszenie akcji Pasolini przemienia *tu i teraz* w czas i przestrzeń *świętej historii*. Wracając zatem do wątku głównego bohatera, w ostatniej

scenie następuje podobny moment. Wszyscy członkowie ekipy, na czele z reżyserem i producentem, gromadzą się przed planem, aby obserwować akcję jednej ze scen Pasji. Wszyscy oczekują na ruch, który nie następuje. Okazuje się bowiem, że parabolicznie śmierć biednego współczesnego cwaniaczka Stracciego pokryła się z losem ewangelicznego Dobrego Łotra. Nastąpiło zawieszenie akcji, ruch ustał, czas współczesny i ewangeliczny zbiegły się ze sobą.

W przypadku tego filmu doświadczeniem przestrzennym, które dominuje, nie jest już jednak renesansowa perspektywiczność, ale manierystyczność – barokowe zawieszenie i gra iluzją. *Ricottę* cechuje doświadczenie immersyjności, wciągania widza w przestrzeń profilmową, tak jak architektura barokowa grą iluzji i zakrzywień wciąga do środka swojej przestrzeni samego widza. Film ten, w pewien sposób, staje się ekwiwalentem barokowej gry architektury, rzeźby i malarstwa. Tak jak w barokowych ołtarzach, w tym filmie postacie wyłaniają się z przestrzeni obrazów, wchodząc w iluzyjną grę z architekturą i rzeźbą.

6. SOPRALLUOGHI

Trzeci analizowany przeze mnie film jest dokumentem z podróży. Mowa o *Sopralluoghi in Palestina per Il Vangelo secondo Matteo*, który był rejestracją pejzaży w Palestynie w ramach przygotowań do realizacji fabularnego filmu opartego na Ewangelii wg św. Mateusza. „Film list” - tak pisze o nim francuski krytyk Eduardo Bruno - to „pewien rodzaj relacji zapisywanej kamerą, dzień po dniu podczas podróży precyzyjnie prowadzącej przez ewangeliczne miejsca”¹⁵. Pasolini potraktował w nim kamerę i taśmę filmową jak notatnik, w którym zapisywał swoje wrażenia z mitycznych miejsc oraz z rodzącej się świadomości, że to nie naturalistyczne obrazowanie konkretnych miejsc, budynków i kamieni tworzy aurę świętości, ale raczej obcowanie z transcendencją wypełniającą rzeczywistość. Dokument jest rejestracją procesu odkrywania i rozczarowywania się przestrzenią Ziemi Świętej, które ostatecznie zmotywowało Pasoliniego do decyzji o kręceniu filmu we Włoszech. Sięgam po ten film, ponieważ to w nim najwyraźniej można dostrzec ideę filmu jako *miejsca pamięci*. Pasolini rezygnuje w nim z narracji, a zastępuje ją wspomnieniami z miejsc oraz przytaczaniem emocji i odczuć rodzących się pod wpływem kontaktu

z przestrzenią Palestyny. Jeden z amerykańskich krytyków zauważa, że w filmie „*Sopralluoghi*” Pasolini rejestruje pustkę (*Jego już tu nie ma*) i postuluje obecność (*On gdzieś tu powinien być*), pustkę i obecność niczego innego jak transcendentalnego znaczenia katolickiej kultury, znaku, który nadaje sens wszystkim pozostałym”¹⁶. Myśl ta doskonale współbrzmi ze zdaniem Nory, który stwierdza, że zainteresowanie miejscami pamięci rodzi się „w punkcie zwrotnym, w którym świadomość zerwania z przeszłością łączy się z poczuciem, że pamięć została rozbita – rozbita jednak w taki sposób, że stawia ona problem ucieleśnienia pamięci w pewnych miejscach, w których wciąż trwa poczucie historycznej ciągłości”¹⁷. Pamięć kulturową, a jednocześnie świadomość rozbicia tej pamięci cechują zarówno dokument z Palestyny, jak również wspomniane wcześniej filmy fabularne. Pasolini dokonuje tym samym rzeczy niezwykłej – przestrzeń codzienna, współczesna, poprzez właściwe skadrowanie, inscenizację, kontekstualizację, zostaje naładowana pamięcią kulturową. Czy jednak jest to cały czas ta sama przestrzeń? Myślę, że nie – przestrzeń filmowana przez Pasoliniego staje się niezależnym bytem, staje się filmem, który stał się *miejscem pamięci*, świadectwem rozbicia ogólnej pamięci i próbą jej „skryzalizowania”.

Nakręcona rok później ekranizacja Ewangelii jest w pewnym sensie uwieńczeniem prób Pasoliniego w poszukiwaniu właściwej formy obrazowania przestrzeni, która jednocześnie jest współczesna i starożytna, zwyczajna i święta, codzienna i mityczna. W tym filmie bogactwo formalnych rozwiązań stanowiących o relacjach przestrzennych wymaga oddzielnego artykułu. Pasolini posłużył się w tym filmie niezwykle grą z widzem, przesuwał uwagę z przestrzeni filmowanej w przestrzeń, w której film jest odtwarzany, w bezpośrednią relację z oglądającymi go w sali kinowej widzami. Zrezygnował z perspektywicznej hieratyczności, narzucającej skojarzenia z przestrzennymi ideami renesansowymi, jak również z barokowej iluzyjności. Skupił się na relacji z przestrzenią, która nie jest miejscem upamiętniania, ale wspomniania, nawiązując do koncepcji Nory. Myślę, że prostota i bezpośredniość rozwiązań formalnych, które ten reżyser zastosował w filmie, sugerują surowość przestrzennego doświadczenia modernizmu, które przekracza wcześniejsze doświadczenia przestrzenne, skupiając się na czystej wzniosłości.

¹⁵ S. Bouquet, *L'evangelie selon saint Matthieu*, Cahiers du Cinéma, Paris 2003, s. 68.

¹⁶ M. Viano, *A Certain Realism*, University of California Press, L.A. 1993, s. 131.

¹⁷ P. Nora, op. cit., s. 4.

LITERATURA:

1. **Bordwell, D. (2010)**, *Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa.
2. **Bouquet, S. (2003)**, *L'évangile selon saint Matthieu*, Cahiers du Cinéma, Paris.
3. **Deleuze, G. (2008)**, *Kino I. Obraz-ruch*, przeł. J. Margański, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk .
4. **Greene, N. (1990)**, *Pier Paolo Pasolini: Cinema as heresy*, Princeton University Press.
5. **Nora, P. (2009)**, *Między pamięcią i historią: Les Lieux de Memoire*, [w:] *Tytuł roboczy Archiwum*, M. Ziółkowska, A. Leśniak (red.), Muzeum Sztuki, Łódź.
6. **Ricoeur, P. (2006)**, *Pamięć, historia, zapomnienie*, Universitas, Kraków.
7. **Szapociński, A. (2008)**, *Miejsca pamięci (lieux de mémoire)*. [w:] „Teksty Drugie”, nr 4/2008, ss.11-20.
8. **Viano, M. (1993)**, *A Certain Realism*, University of California Press, L.A.
9. **Yates, F. (1977)**, *Sztuka Pamięci*, PIW, Warszawa.

ROLA ZMYŚLU DOTYKU W PERCEPCJI ARCHITEKTURY HISTORYCZNEJ - - MAKIETA SALI JADALNEJ PAŁACU POZNAŃSKIEGO W ŁODZI

Justyna Pietrzykowska

Politechnika Łódzka, Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska, al. Politechniki 6a, 90-924 Łódź
E-mail: justyna.sara.pietrzykowska@gmail.com

THE ROLE OF SENSE OF TOUCH IN PERCEPTION OF HISTORICAL ARCHITECTURE - A MODEL OF THE DINING ROOM AT THE POZNANSKI PALACE IN LODZ

Abstract

Historical architecture can be perceived with all senses, which means that it has a multi-sensory dimension. Blind and partially sighted people, whose perception of form and space is limited and mainly dependent on the sense of touch, often visit historical architecture. In the case of vision loss, it is compensated with the other senses, however, in terms of the reality recognition the role of touch plays a crucial role. The haptic perception depends on direct contact with an object. Recognition of architecture, is often impossible or extremely limited because of the size of the objects, the position of an ornament or a ban. It is impossible to embrace the entire building, touch the detail on the ceiling or learn items forbidden to tactile perception. The article presents the process of creating a model of the dining room at the Poznanski Palace in Lodz and its application as an attempt to show architecture to blind and partially sighted.

Streszczenie

Architektura historyczna oddziałuje na wszystkie zmysły, a więc ma wymiar multisensoryczny. Jest odwiedzana przez osoby niewidome i słabo widzące, których percepcja formy oraz przestrzeni jest ograniczona. W momencie utraty wzroku następuje kompensacja innymi zmysłami, a w kontekście poznania rzeczywistości dominującą rolę odgrywa wówczas dotyk. Percepcja haptyczna wiąże się z koniecznością bezpośredniego kontaktu z obiektem. W przypadku poznania architektury często bywa niemożliwa lub znacząco ograniczona z powodu rozmiaru budynku, niedostępnego położenia ornamentu lub odgórnego zakazu dotykania obiektu.

Artykuł prezentuje proces tworzenia makiety sali jadalnej Pałacu Poznańskiego w Łodzi oraz jej zastosowanie jako próby przybliżenia architektury osobom niewidomym i słabowidzącym.

Keywords: non-visual perception; blind; architectural models; senses in architecture; historical buildings for blind; haptic perception

Słowa kluczowe: percepcja pozawzrokowa; niewidomi; modele architektoniczne; zmysły w architekturze; budynki historyczne dla niewidomych, percepcja haptyczna

WPROWADZENIE

Architektura zabytkowa jako część dziedzictwa kulturowego odgrywa ważną rolę w rozwoju cywilizacji, a jej istota wpływa na tożsamość i tradycję społeczeństwa. Stanowi nie tylko źródło wiedzy historycznej, społecznej, inżynierskiej etc., ale jest także przestrzenią. W budynkach zabytkowych często znaj-

dują się muzea, filharmonie, teatry, biblioteki i inne instytucje kultury. Jako obiekty użyteczności publicznej muszą spełniać wymogi prawne dotyczące dostępności (głównie fizycznej) dla niepełnosprawnych, ale nie muszą być w pełni percypowane. W celu przybliżenia architektury osobom niewidomym i słabowidzącym

przestrzeń i forma przedstawiane są niekiedy za pomocą opisu w alfabecie *Braille'a*, audiodeskrypcji, prezentacji, a niekiedy makiety. Modele fizyczne przekazują informację, gdzie interpretacja w pełni należy do odbiorcy, w przeciwieństwie do opisu, który jest często subiektywnie nacechowany. Przedstawiony w artykule proces tworzenia makiety oraz jej zastosowania ma na celu wykazać przydatność modeli do uzupełniania i przekazywania informacji o architekturze osobom niewidomym jako próby wykorzystania kompensacji zmysłu wzroku zmysłem dotyku. Biorąc pod uwagę różnicę w percepcji, osoby z dysfunkcją wzroku w porównaniu z widzącymi mają lepiej i dokładniej działający zmysł dotyku, wynikający między innymi z większej wrażliwości dłoni i zdolności różnicowania kształtów (Lai, Chen, 2006).

Makiety uważane są za trafny sposób obrazowania architektury i coraz częściej są zamawiane przez instytucje kultury. Muzeum Miasta Łodzi posiada model sali jadalnej Pałacu Poznańskiego, stworzony przez autorkę z myślą o niewidomych.

1. OBIEKT BADAŃ

Sala jadalna to najbardziej reprezentacyjna przestrzeń pałacu wzniesionego etapami od 1898 do 1903 roku przez Izraela Kalmanowicza Poznańskiego i jego spadkobierców. Rezydencja fabrykancka jest jednym z największych pałaców przemysłowych w Europie. Autorem pierwszego projektu był Hilary Majewski. Ostateczną formę, zbliżoną do obecnej, otrzymał po przebudowie według projektu Adolfa Zeligsona w latach 1901-1903. Pałac ma charakter neostylowy, przy jednoczesnym zastosowaniu elementów dekoracji secesyjnej. Sala jadalna jest niezwykle okazała, i to właśnie w niej przyjmowano gości oraz organizowano spotkania, na których podejmowano ważne decyzje handlowe. Nie tylko wystrój, ale także wymiary sali są imponujące. Sala jest szeroka na 10 metrów, długa na 20 metrów i wysoka na 8 metrów. W ściany pokryte dębową boazerią wkomponowano olbrzymi kredens zakończony półkolistym naczółkiem z rzeźbami i kominiek również o dużych rozmiarach. Wyżej znajdują się stiukowe dekoracje z alegorycznymi rzeźbami oraz obrazy Samuela Hirszenberga o treści symbolicznej. Dekoracja rzeźbiarska w górnej części sali tworzy trójwymiarowy fryz otaczający szereg eliptycznych okien. Rzeźby są wielkości człowieka, a sam fryz liczy 3,5 metra wysokości i otacza wszystkie ściany, tworząc zwieńczenie przestrzeni

sali. Bogate sztukaterie pokrywają całą powierzchnię sufitu. Na środku sali stoi duży stół długości 5 metrów i 8 krzeseł w stylu neorenesansowym.

Sala jadalna, jako wizytówka Muzeum Miasta Łodzi, jest często odwiedzana, a raz w miesiącu organizowane jest specjalistyczne oprowadzanie po muzeum dla osób z dysfunkcją wzroku, zatytułowane „Muzeum na wyciągnięcie ręki”. Około 30 osób regularnie uczestniczy w spotkaniach, podczas których zwiedzają salę lustrzaną, gabinet Poznańskiego, ogród pałacowy oraz salę jadalną, uważaną za najtrudniejszą do pozawzrokowego 'zobaczenia'. Przestrzeń sali nie jest w pełni postrzegana ze względu na położenie dekoracji oraz duże wymiary.

2. PROCES TWORZENIA MAKIETY

Dzięki staraniom Działu Upowszechniania i Edukacji, Muzeum Miasta Łodzi otrzymało dotację na projekt „Nauka (dla) Sztuki”, w ramach którego została między innymi wykonana makieta. Model ma na celu uczyć osoby z dysfunkcją wzroku proporcji, kształtów, skali oraz wzajemnych zależności w architekturze. Jest on również bogatym źródłem wiedzy o wystroju sali. Makieta jest na stałe dostępna w sali dla wszystkich zwiedzających.

Tworzenie makiety zajęło pięć miesięcy, zaś zbudowanie modelu w programie komputerowym 3dsmax cztery miesiące. Studenci II roku studiów kierunku „architektura i urbanistyka” (dwie grupy - 30 osób) pod kierownictwem dr hab. inż. arch. Anetty Kępczyńskiej-Walczak wymodelowali salę w skali 1:1 z dużą dokładnością. Wcześniej uczniowie wykonali inwentaryzację i dokumentację fotograficzną.

Proces przygotowania i tworzenia makiety został podzielony na etapy:

- Etap 1: analiza percepcji osób z dysfunkcją wzroku na podstawie zwiedzania sali jadalnej.
- Etap 2: wybór skali, materiałów i technologii do wykonania makiety.
- Etap 3: tworzenie prototypów (fragmentów makiety) - interpretacja rzeczywistości.
- Etap 4: połączenie prototypów oraz pozostałych elementów i stworzenie całości makiety.

W projekcie, w różnych etapach, brało udział 6 ekspertów z dysfunkcją wzroku, w przedziale wiekowym 27-70 lat: 4 mężczyzn i 2 kobiety. Są to osoby należące do Fundacji Szansa dla Niewidomych i stałe uczestniczące w spotkaniach „Muzeum na wyciągnię-

* Ze względu na zwyczajowo przyjętą terminologię, osoba niewidoma będzie oznaczała zarówno osobę ociemniałą, z wrodzoną ślepotą oraz z zaawansowaną dysfunkcją wzroku.



Ryc. 1. Makieta w zestawieniu z wnętrzem sali jadalnej; fot. autorki

cie ręki”. Dwaj mężczyźni byli słabo widzący, z zakresem widzenia ograniczonym do postrzegania kształtów z odległości kilku centymetrów od obiektu. Jeden mężczyzna był całkowicie niewidomy (ślepotą wrodzoną) i jeden mężczyzna ociemniały (utrata wzroku na pewnym etapie życia)’. Dwie kobiety były ociemniałe. Bezpośredni kontakt z grupą osób z różnymi dysfunkcjami wzroku, które dzieliły się spostrzeżeniami w czasie zwiedzania sali oraz podczas tworzenia prototypów makiety, dostarczył niezbędnych informacji.

2.1. Etap 1: analiza percepcji osób z dysfunkcją wzroku

Proces tworzenia miniatury sali był poprzedzony analizą percepcji osób niewidomych i słabowidzących. Badanie wpływu architektury historycznej na ludzkie doświadczenia okazało się przydatne i miało wpływ na formę makiety. Podczas rozmów w trakcie zwiedzania sali jadalnej niewidomi eksperci stwierdzili, że obiekty zabytkowe mają multisensoryczny wymiar i lepiej oddziałują na ich zmysły niż większość budynków współczesnych. Osoby, które utraciły wzrok w okresie dzieciństwa, a ich pozostałe zmysły rozwinęły się po-

nadprzeciętnie i nie mają tak abstrakcyjnego postrzegania świata jak osoby z wrodzoną ślepotą, zauważyły, że zmysły pozawzrokowe mają wpływ na unikatowy odbiór przestrzeni i formy. Szczególnie doceniają oni architekturę zabytkową, która wywołuje emocje za pomocą prostych środków.

Pallasmaa oraz Rasmussen także stwierdzili, że budynki historyczne oddziałują na zmysły i budują napięcie w umysłach (Pallasmaa, 2012, Rasmussen, 1964). Silnie pobudzające bodźce zmysłowe generują doświadczenie, które na długo pozostaje w pamięci zwiedzającego. Zwykle oddziałują na poszczególne zmysły w różnym stopniu, wyostrowając konkretne doznania. Receptory narządów zmysłowych mogą być uaktywniane za pomocą gry światła (poczucie ciepła), zależności pomiędzy przestrzeniami (oddziaływanie fal akustycznych), przy użyciu odpowiednich form, a także umiejętnym zastosowaniu materiałów (haptyczne elementy). Dobrze zastosowany materiał w określonym kontekście architektonicznym ma cechy sensualne i sensotwórcze. Zumthor stwierdził, że należy wygenerować w konkretnym obiekcie odpowiednie związki form i sensów (Zumthor, 2010).

Niewykluczone, że budynki zabytkowe są bardziej odczuwane od pozostałych ze względu na podejście zwiedzającego, który przybył doświadczać architektury. Z drugiej strony można temu zaprzeczyć i stwierdzić, że zmysły działają na poziomie, którego nie da się intelektualnie przygotować. Pierwiastek czasu oraz *genius loci* to elementy również wpływające na podświadomość odbiorcy i zarazem najtrudniejsze do zbadania.

Sala jadalna także została określona jako sensualna. Niewidomi eksperci dotykali drewnianej boazerii ściennej, która ma inną strukturę i temperaturę niż powszechnie stosowany tynk. Zwracali uwagę na urozmaicone wypukłe kasetony nadające rytm pionowym powierzchniom. Bogate zdobienie kominka w postaci czterech twarzy kobiet reprezentujących cztery pory roku, znajdujące się na każdym z filarów dolnej partii mebla, zaskakiwały i wywoływały pozytywne emocje. Rzeźbione w drewnie girlandy owoców winogron, gruszek, jabłek oraz granatów, umieszczone w płycinach kasetonów ściennych oraz na zaokrąglonych narożnikach kredensu, były szybko rozpoznawane i wzbudzały ogromne zainteresowanie. Wynikało to z klarownego układu, odpowiednich odległości pomiędzy owocami oraz skali zbliżonej do rzeczywistej. W percepcji dotykowej, w kontekście dostarczanej informacji, kluczowy okazał się rozmiar obiektów. W przypadku czerpania przyjemności z samego faktu poznawania, najważniejszą rolę odgrywały faktura i temperatura.

W przeciwieństwie do detalu roślinnego skala oraz symetria sali były trudne do określenia ze względu na zbyt duży metraż. Badany obiekt okazał się dla osób z dysfunkcją wzroku niejasny również z powodu zakłócenia percepcji słuchu na skutek wygłuszenia echa przez zasłony w oknach. Wcześniej na środku pomieszczenia znajdował się dywan, który także neutralizował roznoszący się głos kroków. Pomocne w ocenie rozmiaru przestrzeni są dodatkowe elementy, takie jak meble, które w przypadku sali jadalnej zostały ograniczone do stołu i krzesel. W odniesieniu do rozpiętości stołu niewidomi eksperci potrafili określić salę jako dużą. Proporcje określali na podstawie liczby kroków. Liczba okien, zdawałoby się prosta do określenia, była często mylona. Dwie pary drzwi balkonowych umieszczonych pomiędzy równo rozstawionymi oknami, wkomponowane w rytm, o tej samej szerokości i detalu okucia co okna, często nie były odróżniane. Kominek i kredens, gdyby nie dodatkowe podpowiedzi, nie zostałyby w ogóle rozpoznane. Problem dotyczy wcześniej wspomnianych rozpiętości. Elementy sali są większe niż standardowe i przede wszystkim trudne do całościowego objęcia. Makieta składająca się z trzech ścian, bez sufitu, ma na celu

uzupełniać informacje, których zwiedzający nie są w stanie dostrzec.

2.2. Etap 2: wybór skali, materiałów i technologii do wykonania makiety

Makieta została wykonana w skali 1:25 ze względu na dogodny rozmiar modelu, wynoszący 40 cm x 80 cm, o wysokości 32 cm. Mniejsza skala (1:50) spowodowałaby redukcję detali, które uległyby dużemu uproszczeniu. Zbyt duża makieta spowodowałaby natomiast podział percepcji na fragmenty. Dzięki obiektom w skali 1:25 z łatwością można objąć rękoma makiety w całości. Wybór skali ma wpływ na zrozumienie proporcji sali, wycucie symetrii, rytmu oraz poznanie zależności pomiędzy detalami. W skali 1:25 górny fryz, wykonywany na drukarce przestrzennej Makerbot Replicator 2 mającej obszar roboczy 28,5 x 15,3 x 15,5 cm, wydrukowany został w całej wysokości, co nie wygenerowało kolejnych łączeń, które wprowadziłyby niepotrzebne podziały w modelu wyczuwane przez dotyk.

Makieta została podzielona na dwie partie pod względem materiałów, a co za tym idzie, technologii. W odniesieniu do przestrzeni sali jadalnej dolna partia modelu jest drewniana, górna z białego tworzywa PLA. Na potrzeby realizacji górną partię stworzono z 8 fragmentów/prototypów PLA, a partię dolną podzielono na 3 drewniane ściany i podłogę z dodatkowo wycinanymi i drukowanymi detalami. W makiety można swobodnie włożyć ręce i wygodnie poznawać poszczególne jej elementy.

2.2.1. Górna partia: tworzywo PLA - technologia druku przestrzennego

Partia górna została wykonana w technologii druku przestrzennego Fused Deposition Modeling, gdzie średnica filamentu PLA wynosi 1,75 mm. Przy tworzeniu modeli architektonicznych budynków zabytkowych, bogatych w detale, w pełni wykorzystano potencjał drukarki 3D. Budowanie form o miękkich kształtach w małej skali byłoby trudne do wykonania, a ich realizacja trwałaby bardzo długo i generowałaby duże koszty. Alternatywą byłoby rzeźbienie w drewnie lub glinie, a następnie odlewanie lub pokrywanie żywicą. Utrudniłoby to i opóźniło wykonywanie tzw. prototypów, które były wielokrotnie modyfikowane po konsultacjach z niewidomymi ekspertami. Elementy drukowane w technologii druku 3D z tworzywa sztucznego PLA mogą być wiele razy drukowane i udoskonalane. Są trwałe w porównaniu do innych materiałów. Można je myć i dezynfekować, dlatego są idealnym tworzywem do percepcji dotykowej.



Ryc. 2. Zwiedzanie z niewidomymi ekspertami sali jadalnej;
fot. autorki

2.2.2. Dolna partia: sklejka brzozowa - technologia cięcia laserowego

Partia dolna została wykonana ze sklejki drewnianej odzwierciedlającej dębową boazerię. Płyta brzozowa suchotrwała klasy 2/3, grubości 3 mm, o wymiarach 1525mm x1525mm najlepiej poddawała się cięciu laserowemu. Wymiary sklejki były na tyle duże, że nie było dodatkowych łączeń. Wybór grubości wynikał ze skali modelu oraz percepcji haptycznej niewidomych ekspertów.

Technologia cięcia laserem jest niezastąpiona przy bardzo skomplikowanych kształtach i rozmiarach płyt drewnopochodnych. Polega na punktowym wprowadzeniu energii i wysokoenergetycznego strumienia tnącego. Wycinanie ręczne byłoby pracochłonne i nieprecyzyjne, nawet przy drewnianych elementach prostokreślnych. Dzięki zastosowaniu lasera uzyskano ponadto gładkie krawędzie bez ubytków w fornirze zarówno na powierzchni, jak i w rdzeniu. Jest to ważne ze względu na komfort oraz bezpieczeństwo osób niewidomych.

2.3. Etap 3: tworzenie prototypów - interpretacja rzeczywistości

Pierwszym krokiem było uproszczenie modelu komputerowego i stworzenie bazowych prototypów. Niezwykle ważne jest modyfikowanie lub eliminowanie szczegółów, które nie niosą wartościowych informacji i wprowadzają zamęt w percepcji haptycznej. Klarowność form oraz odpowiednie dobranie wielkości są kluczowe. Opuszki palców nie są w stanie wyczuć niektórych detali, podczas gdy oczy świetnie dostrzegą drobne różnice. Niekiedy należy powiększyć formy, aby zwrócić uwagę na ich rangę, a czasem je pominiąć. Prototypy były wielokrotnie konsultowane z niewidomymi ekspertami i korygowane. Głównymi problemami był niejasny przekaz lub zbyt duże uproszczenie. Niektórzy uczestnicy projektu zwracali uwagę na niepotrzebne zubożenie modeli w celu eliminacji zakłóceń. Samo eksplorowanie poszczególnych płaszczyzn jest dla osób z dysfunkcją wzroku ciekawe. Odkrywanie form i zależności wcześniej nieznanymi dekoracji architektonicznych to przyjemność poznawania.

Poszczególne elementy makiety sali jadalnej, składające się z powtarzalnych motywów geometrycznych, roślinnych i figuralnych, uległy największym zmianom według wytycznych niewidomych ekspertów. Girlandy z liści i owoców granatu, gruszy, jabłoni oraz winogrona zostały uproszczone do nieregularnych pól sfer oraz rozmieszczone w takiej odległości, aby palce swobodnie rozróżniały ich kształty. W tym przypadku model nie jest w pełni odwzorowaniem,

a jedynie wskazuje na istnienie detalu w konkretnym miejscu. Powierzchnia przeznaczona na girlandę nie była wystarczająco duża, by dokładnie przedstawić motyw roślinny. W takiej sytuacji osoba niewidoma może podejść do rzeczywistego detalu znajdującego się w sali jadalnej w zasięgu dotyku. Makieta stoi w pałacowej przestrzeni i może być na bieżąco konfrontowana. Mocno uproszczony został także kartusz stanowiący tło dla trzech postaci, w który wkomponowana jest litera „P”. Część motywów roślinnych i esownic znajdujących się przy rzeźbach kobiet pominięto na rzecz przejrzystości przekazu. Zredukowano również dekoracje znajdujące się na drugim planie, które w przypadku percepcji wzrokowej są widoczne, ale zasłonięte przez elementy planu pierwszego są poza zasięgiem dotyku. W makiecie został uwidoczniony gzyms biegnący dookoła całej przestrzeni, aby zwrócić uwagę na kontynuację i powiązanie wszystkich ścian. Elementy takie, jak owalne okna, figury oraz niektóre kartusze, nie były transformowane ani przesuwane.

Dolna partia, wykonana z płyt brzozowych, także była konsultowana z niewidomymi ekspertami. Grubość ściany uzyskano poprzez scalenie 5 warstw sklejki o grubości 3 mm. Trzy płyty tworzące ściany były identyczne, w czwartej uwzględniono podział szprosów okien i drzwi, a piąta, największa i zarazem zewnętrzna, stanowiła podporę dla partii górnej. Kasetony ścienne, drzwi prowadzące do przyległego pomieszczenia oraz kominek powstały w wyniku połączenia odpowiednio dociętych płyt. W tej części makiety zmianami w stosunku do istniejącego detalu było uproszczenie kasetonów oraz pilastrów. Takie elementy jak kanelury zostały pominięte, a głowice zredukowane do obrysu. Forma i proporcje kominka oraz drzwi nie były upraszczane, ale odjęto im motywy roślinne.

W czasie cięcia laserowego wiązka promieniowania opaliła krawędzie sklejki, które odznaczyły się ciemnymi krawędziami. Model został stworzony z myślą o niewidomych, ale szybko zyskał zainteresowanie wśród dzieci i dorosłych, dlatego krawędzie pozostały bez zmian, uwydatniając trójwymiarowość makiety.

2.4. Etap 4: połączenie prototypów oraz pozostałych elementów

Ostatnim etapem było połączenie prototypów i ścian, a następnie oparcie ich o podłogę. Wydrukowano również stół z krzesłami i postacie ludzi - elementy dopełniające całość i pomagające osobom z dysfunkcją wzroku określić skalę makiety w sposób intuicyjny.



Ryc. 3. Prototypy; fot. autorki



Ryc. 4. Makieta „ogładana” przez niewidomych; fot. autorki

3. DOTYK ZASTĘPUJE WZROK, MAKIETA WSPOMAGA PERCEPCJĘ ARCHITEKTURY

Badanie percepcji osób niewidomych i słabo widzących na podstawie zwiedzania sali jadalnej oraz jej makiety wykazało, że zmysł wzroku w przypadku poznawania obiektów architektonicznych jest w pewnym stopniu kompensowany przez zmysł dotyku. Palce rąk wyczuwają kształty i rozpoznają zależności geometryczne. Skóra czyta fakturę, temperaturę i gęstość materiałów. Uważa się, że dotyk jest formą ludzkiej kontroli rzeczywistości i ostatecznym empirycznym dowodem. Od wzroku różni się jednak w wielu aspektach. Zmysł widzenia jest teleanalizatorem, podczas gdy dotyk kontaktoanalizatorem. Oznacza to, że receptory wzroku reagują na bodźce pochodzące od obiektów znajdujących się w dużej odległości, zaś receptory dotyku wymagają bezpośredniego kontaktu. Sposób postrzegania także jest odmienny. Możemy patrzeć na wiele obiektów czy zjawisk jednocześnie (wrażenie symultaniczne), za pomocą dotyku poznajemy po kolei (wrażenie sukcesywne). Haptyczna percepcja charakteryzuje się poznawaniem od ogółu do szczegółu, zaś wzrokowa od szczegółu do ogółu. Przekłada się na fragmentaryczne zapamiętywanie i tworzenie całości obrazu. Na przykładzie samochodu - osoba niewidoma wymaca drzwi, zderzak, bagażnik, później lusterka i klamki, a następnie wyobrazą całe auto. Oczywiście w przypadku architektury możliwość dotarcia do źródła informacji jest ograniczona, a ponadto nie da się objąć rękoma całego budynku. Zasadniczą różnicą jest rodzaj pracy zmysłów. Na wzrok bodźce działają stale w przeciwieństwie do dotyku, który szuka, a następnie wykrywa właściwe bodźce. Receptory zmysłów niosą inne informacje. Za pomocą wzroku poznajemy barwę, światło oraz perspektywę. Dotyk informuje o fakturze i gęstości obiektów, ale trudno za jego pomocą dostarczyć tradycyjnie pojmowany ruch.

ZAKOŃCZENIE

Czy osoba niewidoma może zatem poznać architekturę, którą powszechnie przyjęto się za formę sztuki stworzonej dla oka? Przy umiejętnym połączeniu różnych mediów, bazując na odpowiednio stworzonych makietach, zapewne tak. Makieta sali jadalnej służy w Muzeum Miasta Łodzi jako sposób prezentacji architektury wnętrza osobom niewidomym i słabo widzącym. Dzięki niej samodzielnie mogą „zobaczyć” detal fryzu, który w rzeczywistości jest poza zasięgiem dotyku. Model ułatwia rozumienie symetrii sali, rozmieszczenie okien oraz rozpoznanie kominka.

LITERATURA

1. **Grabowska-Pałecka H. (2004)**, *Niepełnosprawni w obszarach i obiektach zabytkowych. Problem dostępności*, Kraków.
2. **Heylighen, A. (2012)**, *Inclusive Built Heritage as a Matter of Concern: A Field Experiment* [w:] Langdon P., Clarkson P., Robinson P., Lazar J. i in. (eds.), *Designing Inclusive Systems*, Chapt. 21, Springer-Verlag, London.
3. **Kłopotowska A. (2007)**, *Niewidzialna architektura - status piękna w pozawzrokowej percepcji przestrzeni architektonicznej* [w:] *Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Co z tym pięknem architektury współczesnej*, „Czasopismo Techniczne Architektura”, z. 6-A/2007, Kraków.
4. **Majewski T. (1983)**, *Psychologia niewidomych i niedowidzących*, Warszawa.
5. **Lai H.-H., Chen Y.-C. (2006)**, *A study on the blind's sensory ability*, „International Journal of Industrial Ergonomics”, 36.
6. **Pallasmaa J. (2012)**, *Oczy skóry*, Kraków.
7. **Rasmussen S. E. (1964)**, *Experiencing Architecture*, Cambridge, Mass: MIT Press.
8. **Zumthor P. (2010)**, *Thinking architecture*, Basel.

BUDOWNICTWO Z POLAN OPAŁOWYCH W GMINACH NUR I BOGUTY W WOJEWÓDZTWIE MAZOWIECKIM

Anna Sołowińska

Studentka Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej

E-mail: annasolowinska22@wp.pl

CORDWOOD MASONRY BUILDINGS IN THE RURAL COMMUNES NUR AND BOGUTY IN MAZOVIA VOIVODESHIP

Abstract

The field research surveys were performed in December 2014 and January 2015 in the rural communes Nur and Boguty in Mazovia Voivodeship. The objective was to recognize old buildings with an unique vernacular *stackwall* construction (also known as *cordwood masonry*). As a result, 9 such architectural objects have been found and described in the article, including their technical characteristics and cultural aspects. The results are contribution into the general subject of *stackwall* construction prevalence in Poland, and in the wider global context, as well.

Streszczenie

Zaprezentowano wyniki badań terenowych, zrealizowanych na przełomie lat 2014 i 2015 w gminach Nur i Boguty w województwie mazowieckim, nad budownictwem wiejskim wyróżniającym się nietypowymi rozwiązaniami materiałowo-konstrukcyjnymi, mianowicie o ścianach z drobnowymiarowego drewna opałowego spajanego zaprawą murarską. Znalaziono i opisano 9 takich budynków. Ich charakterystyka i opis naukowy stanowią wkład do poznania kultury użycia drewna opałowego w polskim budownictwie ludowym, a także są przyczynkiem do analogicznych badań w szerszym ujęciu, ogólnoeuropejskim lub globalnym.

Keywords: vernacular architecture; low-tech architecture; cordwood masonry; stackwall construction

Słowa kluczowe: budownictwo ludowe; architektura rodzima; architektura low-tech; budownictwo z polan opałowych

WPROWADZENIE

Badania przeprowadzone przez Jarosława Szewczyka¹ w latach 2000-2010 ujawniły istnienie na Podlasiu i pograniczu podlasko-mazowieckim 262 budynków o ścianach mających unikalną konstrukcję, mianowicie wzniesionych z polan opałowych spajanych (podobnie jak cegły w murze) zaprawą glinianą, wapienną, cementowo-wapienną lub ich pochodnymi (zaprawami wieloskładnikowymi). Jarosław Szewczyk zinterpretował wyniki swych badań w kategorii zjawis-

ka kulturowego czy wręcz fenomenu, jako że podobne budownictwo było wcześniej badane jedynie w USA i w dawnej Czechosłowacji, tymczasem na Podlasiu nie tylko zaistniało, lecz okazało się też niezwykle zróżnicowane i reprezentowane przez najliczniejszą na świecie (*sic!*) grupę budynków o tej konstrukcji.

Późniejsze badania terenowe, przeprowadzone w maju 2011 roku przez Martynę Kusznerko² w podbiałostockiej wsi Uhowo, uzupełniły wyniki badań Jaro-

¹ J. Szewczyk, *Budownictwo z polan opałowych (cordwood masonry albo stackwall)*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej („Rozprawy Naukowe” nr 203), Białystok 2010.

² Zob.: M. Kusznerko, J. Szewczyk, *Budownictwo z polan opałowych w Uhowie na Podlasiu*, „Architecturae et Artibus”, vol. 3, nr 2 (8), s. 17-25 (kopia cyfrowa dostępna online w: www.wa.pb.edu.pl/Numer--8--2-2011.html, dostęp: 20.02.2015); M. Kusznerko, *Nowo odkryta grupa 12 budynków z drewna opałowego we wsi Uhowo*, „Ciechanowiecki Rocznik Muzealny” t. VII, Ciechanowiec 2011.

sława Szewczyka o kolejne 12 obiektów, znalezionych w jednej tylko wsi. Kilka następnych takich obiektów zarejestrowali w mieście Sokółka i opisali Magdalena Gołębiowska i Michał Grynczel³.

Powstaje jednak pytanie, czy powyższe badania wyczerpały temat. Jarosław Szewczyk uważał, że „... należy zbadać występowanie tegoż budownictwa na terenie Polski, ale poza Podlasiem. Z pewnością istniało, lecz w zasadzie dziś nic konkretnego o nim nie wiemy. (...) Badania na Podlasiu również nie zostały jeszcze zakończone. Obecnie każda ekspedycja terenowa owocuje nowymi, ciekawymi informacjami, w tym nowymi 'odkrytymi' budynkami o ścianach z jałowca, osikowych lub sosnowych polan, gliny oraz innych materiałów, pozornie nietypowych dla Podlasia⁴”. Tym niemniej od tamtej pory nie pojawiły się opracowania naukowe (pomijając badania Martyzny Kusznerko, Magdaleny Gołębiowskiej i Michała Grynczela) pokazujące nowy dorobek poznawczy w tej materii.

Toteż w niniejszym artykule prezentuję wyniki własnych poszukiwań budynków z polan opałowych w gminach Nur i Boguty w województwie mazowieckim. Żaden z omówionych tu obiektów nie był dotąd przedmiotem zainteresowania naukowego ani medialnego.



Ryc. 1. Budynek mieszkalny we wsi Drewnowo-Gołyń; fot. A. Sołowińska, 2014

Fig. 1. A house in Drewnowo-Gołyń; photo by A. Sołowińska, 2014

1. BADANIA

Podczas ekspedycji naukowej na terenie gminy Boguty i gminy Nur w województwie mazowieckim – od grudnia 2014 roku do lutego 2015 roku – zarejestrowano w sumie dziewięć budynków o nietypowej konstrukcji, mianowicie o ścianach z drewna opałowego (zwanej niekiedy w literaturze *murem czeskim* albo *cordwood masonry*). Spośród tych dziewięciu obiektów siedem są to domy mieszkalne, jeden pełnił dawniej funkcję szkoły wiejskiej, a jeden pełni funkcje gospodarcze. Budynki te posiadają ściany z drobnowymi polan opałowymi spojonymi zaprawą cementowo – wapienną z piaskiem, a niekiedy też z dodatkami innych materiałów, na przykład jałowca. Budynki te nie były opisywane w dotychczasowej literaturze przedmiotu, toteż ich niniejszy opis stanowi wkład w poznanie *kultury użycia drewna opałowego w budownictwie*.

Poniżej przedstawiono kolejno wszystkie zarejestrowane obiekty; w zwartej (w zasadzie tabelarycznej) formie podano też ich podstawowe cechy oraz dodatkowe informacje uzyskane od obecnych właścicieli lub sąsiadów.

2. WYKAZ OBIEKTÓW

1. Budynek mieszkalny we wsi Drewnowo-Gołyń (badania terenowe i wywiad: 27.12.2014 r., rozmówca: Adam Czub).

Data powstania: 1948 r.

Budowniczy: Adam Czub (pomagał – Pecjak Lucjak(?), miejscowa „złota rączka”).

Materiał: polana z drewna sosnowego, zaprawa wapienna z piaskiem.

Status: dom jest nadal zamieszany (właściciel – Adam Czub).

Uwagi: Dom został zbudowany z odpadów porębnych po rabunkowym wyrębie lasu przez wojska rosyjskie. Fundamenty są zbyt niskie, co skutkuje zawilgoceciem. Budowniczy i właściciel Adam Czub nauczył się tej techniki od Edwarda Piotrkowskiego.

2. Budynek mieszkalny we wsi Białe-Szczepanowice (badania terenowe i wywiad: 27.12.2014 r., rozmówcy: członkowie rodziny Piotrkowskich).

Data powstania: 1932 r.

Budowniczy: Władysław Piotrkowski.

Materiał: polana z drewna sosnowego, zaprawa wapienna z piaskiem.

³ Zob.: M. Gołębiowska, M. Grynczel, *Przykłady budownictwa z polan opałowymi w Sokółce, na podstawie badań terenowych z 2012 roku*, „Ciechanowiecki Rocznik Muzealny” t. VIII, Ciechanowiec 2012, s. 157-168.

⁴ J. Szewczyk, *op. cit.*, s. 299.



Ryc. 2. Budynek mieszkalny we wsi Białe-Szczepanowice; fot. A. Sołowińska, 2014
Fig. 2. A house in Białe-Szczepanowice; photo by A. Sołowińska, 2014

Uwagi: Podczas badań dom był w trakcie rozbiórki: dokumentację fotograficzną wykonano przed jego zburzeniem. Budowniczy Władysław Piotrkowski wyjechał z Polski do Ameryki po I wojnie światowej i według przekazów jego prawnuków, dalej zamieszkujących te okolice, właśnie stamtąd przywiózł znajomość tej techniki, którą zwano tam *murem ruskim* – tak nawet zostało to zapisane przez jednego z prawnuków na dokumencie ubezpieczenia domu.

3. Drugi budynek mieszkalny we wsi Białe - Szczepanowice (badania terenowe i wywiad 27.12.2014 r., rozmówcy: członkowie rodziny Piotrkowskich).

Data powstania: 1932 r.

Budowniczy: Władysław Piotrkowski.

Materiał: polana z drewna sosnowego, zaprawa wapienna z piaskiem.

Uwagi: Podczas gdy poprzedni dom był zamieszkały przez Władysława Piotrkowskiego i jednego z jego synów, ten należał do drugiego z synów budowniczego. Obecnie mieszka w nim prawnuk Władysława Piotrkowskiego.



Ryc. 3. Drugi budynek mieszkalny z polan opałowych we wsi Białe-Szczepanowice; fot. A. Sołowińska, 2014
Fig. 3. A second cordwood house in Białe-Szczepanowice; photo by A. Sołowińska, 2014



Ryc. 4. Drugi budynek mieszkalny z polan opałowych we wsi Białe-Szczepanowice; fot. A. Sołowińska, 2014

Fig. 4. A second cordwood house in Białe-Szczepanowice; photo by A. Sołowińska, 2014



Ryc. 5. Budynek mieszkalny z polan opałowych we wsi Szpice-Chojnowo; fot. A. Sołowińska, 2014

Fig. 5. A cordwood house in Szpice-Chojnowo; photo by A. Sołowińska, 2014

4. Budynek mieszkalny we wsi Cietrzewki-Warzywno (badania terenowe i wywiad 18.01.2015 r.; rozmówca: Stanisław Tymiński).

Data powstania: 1957 r.

Budowniczy: nieznaną dziś z imienia majster z sąsiedniej wsi Żebry-Laskowiec.

Materiał: polana z drewna sosnowego, zaprawa wapienna z piaskiem.

Uwagi: Dom stale zamieszkuje właściciel Stanisław Tymiński.

5. Budynek mieszkalny we wsi Szpice-Chojnowo (badania terenowe i wywiad 18.01.2015 r.; rozmówczyni: Halina Uszyńska).

Data powstania: 1955 r.

Budowniczy: Antoni Laskowski.

Materiał: różne gatunki drewna oraz zaprawa wapienna z piaskiem.

Uwagi: Dom jest zamieszkiwany przez jego obecną właścicielkę Halinę Uszyńską.

6. Drugi budynek mieszkalny we wsi Szpice-Chojnowo (badania terenowe i wywiad 18.01.2015 r.; rozmówcy: krewni Antoniego Laskowskiego).

Data powstania: 1955 r.

Budowniczy: Antoni Laskowski.

Materiał: jałowiec przekładany zaprawą wapienną, z polanami tylko w ościeżach budynku.

Uwagi: Nietypowe jest połączenie dwóch unikalnych rodzajów konstrukcji: chruściano-jałowcowej i polanowej.

7. Trzeci budynek mieszkalny we wsi Szpice-Chojnowo (badania terenowe i wywiad 18.01.2015 r.; rozmówcy: jak wyżej; nie udało się skontaktować z właścicielem domu).

Data powstania: ok. 1950 r.

Budowniczy: nieznany.

Materiał: różne gatunki drewna oraz zaprawa wapienna z piaskiem.

Uwagi: Dom jest odnowiony, ale obecnie niezamieszkały.



Ryc. 6. Budynek mieszkalny z polan opałowych we wsi Szpice-Chojnowo; fot. A. Solowińska, 2014

Fig. 6. A cordwood house in Szpice-Chojnowo; photo by A. Solowińska, 2014



Ryc. 7. Trzeci budynek mieszkalny z polan opałowych we wsi Szpice-Chojnowo; fot. A. Solowińska, 2014

Fig. 7. A third cordwood house in Szpice-Chojnowo; photo by A. Solowińska, 2014

8. Dawna szkoła we wsi Zawisty-Dworaki (badania terenowe i wywiad 27.12.2014 r.; rozmówcy: okoliczni mieszkańcy).

Data powstania: około 1950 r.

Budowniczy: obiekt został wybudowany przez mieszkańców na ziemi państwowej podczas „czynu społecznego”.

Materiał: polana z drewna sosnowego, zaprawa wapienna z piaskiem.

Uwagi: Budynek został zburzony ze względu na fatalny stan techniczny. Obecnie widoczne są jego ruiny.



Ryc. 8. Ruiny szkoły z polan opałowych we wsi Zawisty-Dworaki; fot. A. Solowińska, 2014

Fig. 8. An old school ruins in Zawisty-Dworaki; photo by A. Solowińska, 2014

9. Budynek gospodarczy w Strekowo Nieczkowskie (badania terenowe 13.02.2015 r.; niestety nie udało się skontaktować z właścicielem domu).

WNIOSKI

Pogranicze podlasko-mazowieckie wydaje się obfitować w obiekty wzniesione we wczesnych latach powojennych z użyciem taniej konstrukcji z drewna opałowego, uważanej dziś za nietypową, a nawet wręcz kuriozalną. Badania na przełomie lat 2014 i 2015 ujawniły 9 takich obiektów (wcześniej nieznanymi) w zaledwie kilku wsiach należących do dwóch gmin; prawdopodobnie jednak w obu gminach znajduje się więcej budynków o ścianach z drewna opałowego, a ponadto należy (poprzez aproksymację) oczekiwać odkrycia kolejnych obiektów na terenach gmin sąsiednich. Wywiady przeprowadzone z mieszkańcami i sąsiadami ujawniły też nowe informacje, które mogą zmienić pogląd na pochodzenie tej techniki – uwagę zwraca zwłaszcza nazywanie tej konstrukcji *murem ruskim*. Jednak interpretacja informacji uzyskanych podczas wywiadów wykracza poza zakres niniejszej pracy i będzie jeszcze przedmiotem szczegółowych analiz, zamierzonych przez autorkę do przeprowadzenia w przyszłości.

LITERATURA

1. **Gołębiowska M., Grynczel M. (2012)**, *Przykłady budownictwa z polan opałowych w Sokółce, na podstawie badań terenowych z 2012 roku*, „Ciechanowiecki Rocznik Muzealny” t. VIII, Ciechanowiec.
2. **Kusznerko M. (2011)**, *Nowo odkryta grupa 12 budynków z drewna opałowego we wsi Uhowo*, „Ciechanowiecki Rocznik Muzealny” t. VII, Ciechanowiec.
3. **Kusznerko M., Szewczyk J. (2011)**, *Budownictwo z polan opałowych w Uhowie na Podlasiu*, „Architecturae et Artibus” vol. 3, nr 2 (8) (kopia cyfrowa dostępna online w: www.wa.pb.edu.pl/Numer--8--2-2011.html, dostęp 20.02.2015).
4. **Szewczyk J. (2010)**, *Budownictwo z polan opałowych (cordwood masonry albo stackwall)*, „Rozprawy Naukowe” nr 203, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, Białystok.

Autorka dziękuje Jarosławowi Sołowińskiemu za wsparcie organizacyjne, merytoryczne i emocjonalne podczas badań.

STATKI NA TRAWIE I KROPLA WODY – STYL *STREAMLINE* W ARCHITEKTURZE I WZORNICTWIE PRZEMYSŁOWYM W LATACH TRZYDZIESTYCH XX WIEKU W STANACH ZJEDNOCZONYCH, EUROPIE I POLSCE

Agata Wereszczyńska

Politechnika Łódzka, Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska, Al. Politechniki 6, 90-924 Łódź
E-mail: a.wereszczyńska@gazeta.pl

SHIPS ON THE GRASS AND A DROP OF WATER – STREAMLINE STYLE IN ARCHITECTURE AND INDUSTRIAL
DESIGN IN THE THIRTIES OF THE TWENTIETH CENTURY IN THE UNITED STATES, EUROPE AND POLAND

Abstract

The development of technology, the fascination with the machine and the speed resulted in a change of approaching to architectural and industrial design in the thirties of the interwar period. Streamline style became the determinant for a new era in design. It was the part of main trend in architecture called the expressive functionalism, and was the response to the needs of contemporary design. Geometrical forms were combined with a soft, streamlined line, decorative elements were returned back to use, what had effect in a higher expression of the designed buildings. The creators of industrial design were challenged to create attractive products for each customer. Streamline was the result of a desire to show the innovation of the new century, which inspiration was drawn from the styling of modern floating passenger units.

Streamline had a big influence on architecture and industrial design in both Europe and United States. In America the impulse to the development of industrial design was the program called New Deal brought into life by Franklin Delano Roosevelt. In that time the profession of industrial designer was created. The stylization of everyday products has changed the approach to the process of creation and resulted in increasing self-consciousness of the modern consumer. European design was more focused on engineering projects of teardrop form. The streamlined European architecture was elegant and discreet, characterized with smooth surfaces, subtle curves and carefully selected finishing materials.

The greatest popularity of streamline style took place in the interwar period. World's Fair in New York in 1939 and the outbreak of the Second World War has set the end of the popularity of this trend, however projects referring to the harmonious ship design also emerged in the postwar years.

Streszczenie

Rozwój techniki, fascynacja maszyną i prędkością w latach trzydziestych dwudziestolecia międzywojennego spowodowały zmianę w sposobie podejścia do projektowania architektury i wyrobów wzornictwa przemysłowego. Styl streamline stał się wyznacznikiem nowej ery w projektowaniu. Był jednym z nurtów funkcjonalizmu ekspresyjnego w architekturze i odpowiedzią na potrzeby współczesnego wzornictwa. Mocno zgeometryzowane formy zaczęto zestawiać z miękką, opływową linią, nastąpił powrót elementów dekoracyjnych, co przełożyło się na większą ekspresję projektowanych budynków, natomiast przed twórcami form przemysłowych postawiono zadanie stworzenia produktów atrakcyjnych dla każdego odbiorcy. Streamline powstał z pragnienia pokazania innowacyjności nowego wieku, inspiracje czerpał ze stylizacji nowoczesnych pływających jednostek pasażerskich.

Architektura i wzornictwo przemysłowe uległy wpływowi streamline'u zarówno w Europie jak i w Stanach Zjednoczonych. W Ameryce impulsem do rozwoju projektowania form przemysłowych był rooseveltofski program New Deal. Wtedy też powstał zawód projektanta przemysłowego. Stylizowanie produktów codziennego użytku zmieniło podejście do procesu twórczego oraz poskutkowało zwiększeniem samoświadomości nowoczesnego konsumenta. Europejskie wzornictwo bardziej skupiało się na projektach inżynierskich o opływowej formie kropli tży. W architekturze europejskiej streamline był elegancki i dyskretny, charakteryzowały go gładkie płaszczyzny, subtelne zaokrąglenia i starannie dobrane materiały wykończeniowe.

Streamline swoją największą popularność osiągnął w dwudziestoleciu międzywojennym. Wystawa Światowa w Nowym Jorku w roku 1939 oraz wybuch drugiej wojny światowej wyznaczyły koniec popularności tego nurtu, jednak projekty nawiązujące do harmonijnej stylistyki okrętowej powstawały także w latach powojennych.

Keywords: streamline style; expressive functionalism; industrial design

Słowa kluczowe: styl streamline; funkcjonalizm ekspresyjny; wzornictwo przemysłowe

WPROWADZENIE

„Balkony, obiegające dom przez całą długość, stwarzają wrażenie okrętu. Wydaje się, że ów okręt zaraz odpłynie. Odezwą się syreny, a nad płaskim dachem - tarasem jak na górnym pokładzie transatlantyku wystrzelą w niebo kłębiaste szaro-niebieskie dymy...”¹

Dwudziestolecie międzywojenne było czasem rozwoju nowoczesnych technologii, fascynacji techniką, maszyną i prędkością. Świat ruszył do przodu, nastąpiła epoka dalekich podróży - rozwijała się kolej, budowano transatlantyki, aeroplany i „zeppeliny”. Opływowe, aerodynamiczne kształty kojarzyły się z postępem i nowoczesnością, których „wyznacznikami były: demokracja (...), nowy pejzaż miejski, szybka komunikacja, nowa rola kobiet i ‘nowy duch’, który wyrażał się w skali, w jakiej zmechanizowana produkcja i wielki biznes sięgały po sztukę i naukę, aby służyć aspiracjom ‘szarego człowieka’². Zamożni obywatele świata pływali po oceanach pełnymi przepychu liniowcami, których luksusowe, nowoczesne wnętrza dostosowane były do długotrwałych wypraw, a po powrocie marzyli o przeniesieniu ich klimatu na ląd. Wprowadzono produkcję przemysłową na masową skalę, co spowodowało znaczącą zmianę w sposobie projektowania oraz ekspansję ekonomiczną związaną z postępem technicznym.

Okres między wojnami był czasem, w którym w architekturze i w sztuce współistniały różne, często wykluczające się, kierunki. W pierwszej połowie dwudziestolecia międzywojennego silnie zaznaczył się skrajny funkcjonalizm, w którym przeważały bryły kubiczne pozbawione jakiegokolwiek ornamentu (1926-1932)³. Była to architektura pudełkowa, budynki miały podkreśloną konstrukcję, były pozbawione dekoracji,

podporządkowane formom geometrycznym i funkcji, jaką miały spełniać. Na początku lat trzydziestych, kiedy świat powoli wychodził z wielkiego kryzysu ekonomicznego, pojawiło się zjawisko późnego funkcjonalizmu (1933-1939)⁴. Była to reakcja na silne zgeometryzowanie modernizmu pierwszej połowy dwudziestolecia międzywojennego, odwrót od wczesnej fazy funkcjonalizmu. Pojawiły się nowe formy plastyczne i elementy dekoracyjności, starano się podkreślać detal architektoniczny i fakturę użytych materiałów. Wprowadzono miękką, falującą linię, która była reakcją na „kanciastość” pierwszej fazy modernizmu - Peter Meyer nazywa ją „stylowym rekwizytem funkcjonalizmu”⁵. Wymienione elementy nadały architekturze większą ekspresyjność, dlatego też nurt ten nazywany jest funkcjonalizmem ekspresyjnym⁶. Należał do niego styl streamline, w Stanach Zjednoczonych nazywany *streamline modern*, we Francji *style paquebot*, a w Polsce stylem okrętowym lub opływowym.

Aerodynamiczne, opływowe kształty w projektowaniu lokomotyw, samolotów czy karoserii samochodów miały swoje uzasadnienie w prawach fizyki, uwzględniały wymagania techniczne, natomiast w projektowaniu przedmiotów codziennego użytku była to stylizacja, która miała na celu nadać przedmiotom atrakcyjny, nowoczesny wygląd. Projektant Norman Bel Geddes uważał, że „stylizowanie miało grać na próżność klienta i pobudzać jego wyobraźnię”⁷, Earnest Elmo Calkins twierdził, że „stylizowanie miało zmienić to, co zwykłe i codzienne, w niepowtarzalne i szczególne”⁸.

¹ D. Mostwin, za: H. Faryna-Paszkiewicz, *Geometria wyobraźni. Szkice o architekturze dwudziestolecia międzywojennego*, Wyd. Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, s. 34.

² Ch. Benton i in., *Art. Déco 1910-1939*, Zysk i S - ka, Poznań 2010, s. 29.

³ M. J. Soltysik, *Na styku dwóch epok. Architektura gdynskich kamienic okresu międzywojennego*, Wyd. „Alter Ego”, Gdynia 2003, s. 37.

⁴ Ibidem, s. 39.

⁵ P. Meyer, *Historia sztuki europejskiej. Od renesansu po czasy współczesne*, t. 2, PWN, Warszawa 1973, s. 270.

⁶ M. Soltysik, *Gdynia - miasto dwudziestolecia międzywojennego: urbanistyka i architektura*, PWN, Warszawa 1993, s. 310

⁷ N.B. Geddes za: Ch Benton i in., op. cit., s. 364.

⁸ E.E. Calkins, za: ibidem, s. 364.

1. STYL *STREAMLINE* W STANACH ZJEDNOCZONYCH

Opisując nurt *streamline*, nie sposób pominąć jego wpływu na architekturę, wzornictwo i projektowanie przemysłowe w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej, biorąc pod uwagę, że „w okresie międzywojennym dla ludzi na całym świecie właśnie Ameryka stała się 'prototypem nowoczesności'”⁹. Tu *streamline* rozwinął się chyba najpełniej, najbardziej swobodnie, stał się znakiem rozpoznawczym ówczesnego designu. Należał do nurtu *american modern*, który dzielił się na dwa okresy: *zig-zag moderne*, dominujący w latach dwudziestych, i *streamlined moderne*, który panował w latach trzydziestych dwudziestego wieku¹⁰. Uważany jest przez niektórych badaczy tematu za rozwinięcie czy późną odmianę *art déco*. Istnieją jednak wyraźne różnice dzielące *art déco* od *streamline'u* - na przykład w dekoracyjności elewacji i wewnątrz *streamline* cechował brak zdobień lub bardzo oszczędne stosowanie elementów zdobniczych, zaś *art déco* szczyliło się ostentacyjną, bogatą ornamentyką. Także układ kompozycji był różny - w stylu *streamline* preferowano założenia horyzontalne, natomiast w *art déco* wertykalne. Podstawą kolorystyki *streamline'u* były jasne, pastelowe barwy: biele, beże lub tzw. *off-whites*, kolory ciemne wykorzystywano tylko jako elementy wykończenia, podczas gdy w *art déco* używano mocnych, żywych barw i kontrastowych zestawień kolorystycznych.

W roku 1933 prezydent Franklin Delano Roosevelt wprowadził w życie program *New Deal*, mający na celu przeciwdziałanie recesji i podniesienie kraju z kryzysu, który nastąpił po krachu na *Wall Street* w 1929 roku¹¹. Jednym z zamierzonych skutków Nowego Ładu była poprawa poziomu życia Amerykanów, co pośrednio spowodowało wzrost zapotrzebowania na sprzęt codziennego użytku i gospodarstwa domowego. Projektanci musieli dostosować design przedmiotów do czasów postępu i techniki, ale także ekonomii. Wzornictwo oparło się na nowoczesnym, funkcjonalnym wyglądzie „cieszącym zmysły, gładkim i higienicznym razem”¹², obłych, aerodynamicznych kształtach i chromowanych wykończeniach. „Cechą rozpoznawalną wzornictwa amerykańskiego stało się przekonanie, że stylizyka produktu powinna napędzać masową kon-

sumpcję i masową produkcję”¹³. Szybko rosnące zapotrzebowanie na produkty mające nowoczesny design zmusiło producentów do zadbania o ich nowy, konkurencyjny wygląd. Wielu z nich nie wprowadzało nowych wyrobów, lecz zdecydowało się na przeprojektowanie już istniejących i nadanie im atrakcyjnego *streamlined look*. Proces ten zaowocował powstaniem nowego zawodu - projektanta przemysłowego. Wprowadzono łatwiejsze w obróbce materiały, które lepiej poddawały się formowaniu i posiadały bogatą kolorystykę¹⁴. Niemiecki projektant Peter Müller-Munk twierdził, że „plastik stał się ikoną nowoczesnego wzornictwa, nieodgadnionym i atrakcyjnym rozwiązaniem zwłaszcza tam, gdzie trzeba przyciągnąć wzrok”¹⁵. Zamiast stali, żelaza i mosiądzu zaczęto stosować aluminium. Twórcy, tacy jak Raymond Loewy, Henry Dreyfuss, Richard Buckminster Fuller czy Norman Bel Geddes, zafascynowani byli aerodynamiką, prędkością, opływowymi kształtami i pocisku, postępową techniką. Donald Bush, autor książki *The Streamlined Decade*, uważa tego ostatniego za „ojca *streamline'u*”, ponieważ „spopularyzował nową estetykę dynamicznych, funkcjonalnych form, gładkich organicznych łupin zawierających znajomość zasad aerodynamiki. Jego kropla była stała się więcej niż idealną formą, stała się symbolem postępu przekuteego z zastosowania wiedzy i estetyki na problemy designu”¹⁶. Projektowano wszystko - poczynając od lodówek i odkurzaczy, poprzez nadwozia samochodów, na samolotach i okrętach kończąc.

Raymond Loewy był jednym z najbardziej znanych projektantów tamtego okresu. Nazywany ojcem współczesnego wzornictwa przemysłowego był inżynierem, projektantem wystaw i ilustratorem mody dla takich czasopism kobiecych, jak „*Vogue*” czy „*Vanity Fair*”. Zaprojektował między innymi samochód *Hupmobile* (1934 rok), lodówkę *Coldspot* dla *Sears Roebuck & Company* (1934 rok) czy elektryczną lokomotywę *GG-1* dla *Pennsylvania Railroad* (1936 rok).

Henry Dreyfuss był scenografem i projektantem przemysłowym. Dużą wagę w swoich projektach przywiązywał do ergonomii i zasad antropometrii, brał pod uwagę potrzeby współczesnego człowieka. Stworzył pięć zasad, którymi kierował się przy projektowaniu obiektów powszechnego użytku: bezpie-

⁹ Ch. Benton i in., op. cit., s. 24.

¹⁰ A.K. Olszewski, *Art Déco. Lata trzydzieste w Ameryce a sztuka europejska*, DIG, Warszawa 2013, s. 152.

¹¹ P. Gössel, G. Leuthäuser, *Architektura XX wieku*, Taschen/TMC Art, s. I. 2006, s. 273.

¹² Ibidem, s. 273.

¹³ Ch. Benton i in., op. cit., s. 364.

¹⁴ Ibidem, s. 353 - materiały, o których mowa, to rezit fenylowo-formaldehadowy (bakelit), polichlorek winylu (PCV), polistyren czy antyceluloza.

¹⁵ P. Müller-Munk, za: Ibidem, s. 353.

¹⁶ D. Bush, za: A.K. Olszewski, op. cit., s. 149.



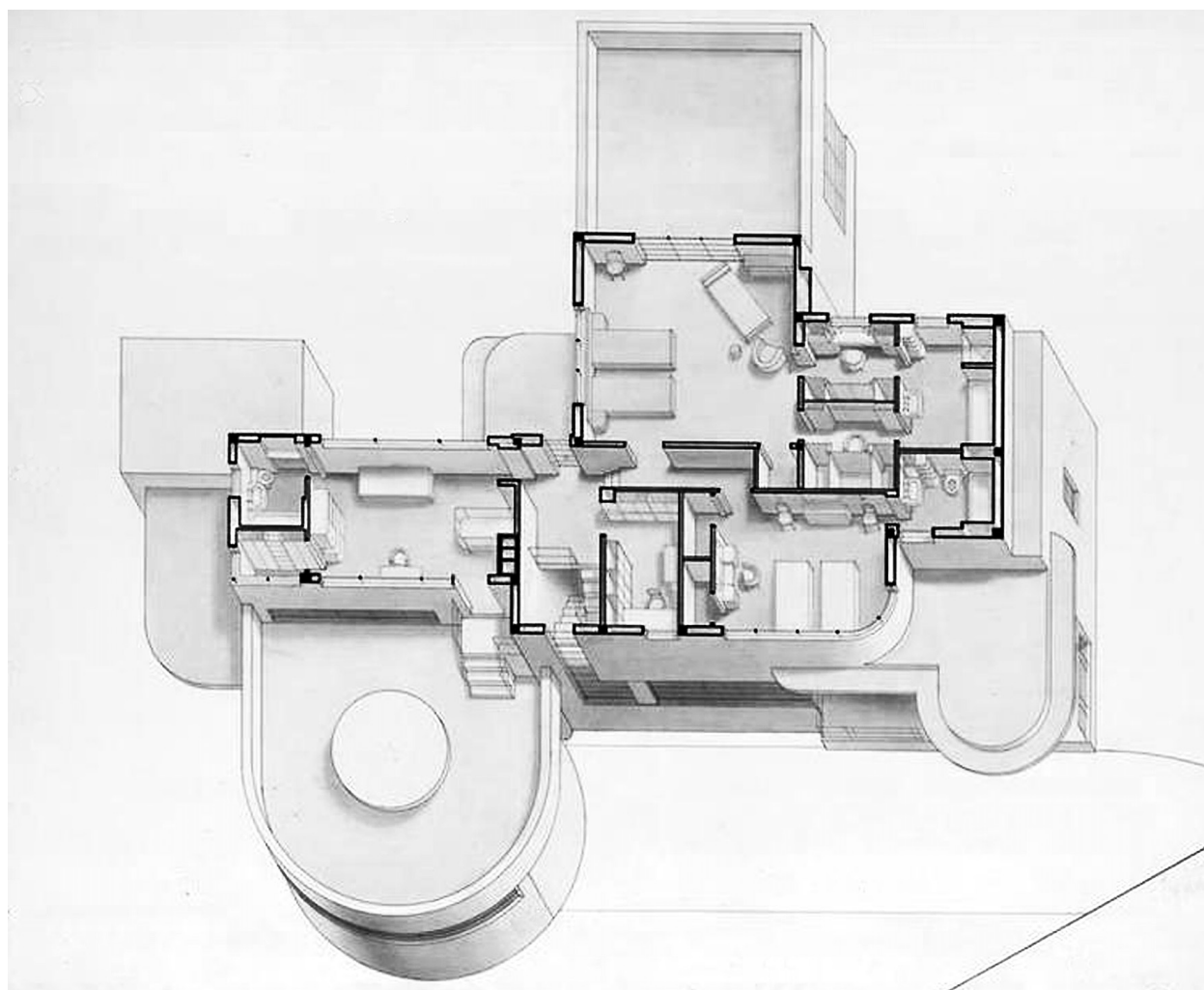
Ryc. 1. Samochód Hupmobile autorstwa Reymonda Loewyego, 1934; źródło: <http://www.kitfoster.com/carport/2008/07/hupp-two-three-four/>

Fig. 1. Hupmobile car by Raymond Loewy, 1934; source: <http://www.kitfoster.com/carport/2008/07/hupp-two-three-four/>



Ryc. 2. Lokomotywa The 20'th Century Limited autorstwa Henryego Dreyfussa, 1938; źródło: http://avaxnews.net/touching/Vintage_Transport_5.html

Fig. 2. The 20'th Century Limited locomotive by Henry Dreyfuss, 1938; source: http://avaxnews.net/touching/Vintage_Transport_5.html



Ryc. 3. The House of Tomorrow autorstwa Normana Bela Geddesa, 1931; źródło: <http://norman.hrc.utexas.edu/nbgpublicdetails.cfm?id=180>

Fig. 3. The House of Tomorrow by Norman Bel Geddes, 1931; source: <http://norman.hrc.utexas.edu/nbgpublicdetails.cfm?id=180>

czeństwo i wygoda użytkowania, łatwość utrzymania i konserwacji, niski koszt, pociągający i atrakcyjny wygląd zewnętrzny¹⁷. Był autorem aparatu telefonicznego „Western Electric 302” dla Bell Laboratories (rok 1930), odkurzacza „Model 150” dla firmy Hoover (rok 1936), a także linii pociągów pasażerskich „Mercury” dla New York Central Railroad, w tym flagowego statku tej firmy „The 20th Century Limited” (rok 1938).

Obok wzornictwa przemysłowego wyraźny wpływ streamline'u i nawiązania do stylistyki okrętowej widać było w architekturze Stanów Zjednoczonych. Sztandarowym przykładem jest zaprojektowany w 1931 roku przez Normana Bela Geddessa The House

of Tomorrow, którego „forma syntetyzuje dotychczasowe osiągnięcia modernizmu, jest w pewnym sensie reprezentatywna dla lat trzydziestych, i to nie tylko w odniesieniu do architektury amerykańskiej, lecz także europejskiej”¹⁸. Projekt „Domu jutra” posiada doskonale wyważone proporcje między bryłą kubistyczną a miękką formą, zawiera w sobie cechy charakterystyczne dla architektury streamline'u, takie jak orientacja pozioma, asymetria i otwarcie planu, zaokrąglone narożniki ścian, narożne okna, pastelowy kolor elewacji oraz gładkie wykończenie ścian zewnętrznych, płaski dach, stalowe, nawiązujące do okrętowych, balustrady czy poziomy układ okien.



Ryc. 4. Budynek NBC Radio City autorstwa Johna C. Austina, Hollywood 1938; źródło: <http://www.radiocityhollywood.com/>
Fig. 4. NBC Radio City Building by John C. Austin, Hollywood 1938; source: <http://www.radiocityhollywood.com/>



Ryc. 5. The Coca-Cola Building autorstwa Roberta V. Derraha, Los Angeles 1939; źródło: <http://www.woodhavenhistoric.com/index.php/photos-by-location/united-states/ca/coca-cola-bottling-company-los-angeles-ca-1972-photo-1.html>

Fig. 5. The Coca-Cola Building w Los Angeles by Robert V. Derrah, Los Angeles 1939; source: <http://www.woodhavenhistoric.com/index.php/photos-by-location/united-states/ca/coca-cola-bottling-company-los-angeles-ca-1972-photo-1.html>

¹⁷ A. Adhikary, *Mapping a designer: Henry Dreyfuss* [online], dostępny w internecie: <http://designhistorymashup.blogspot.com/2009/09/mapping-designer-henry-dreyfuss.html>, 10.09.2009 [dostęp 05.04.2014].

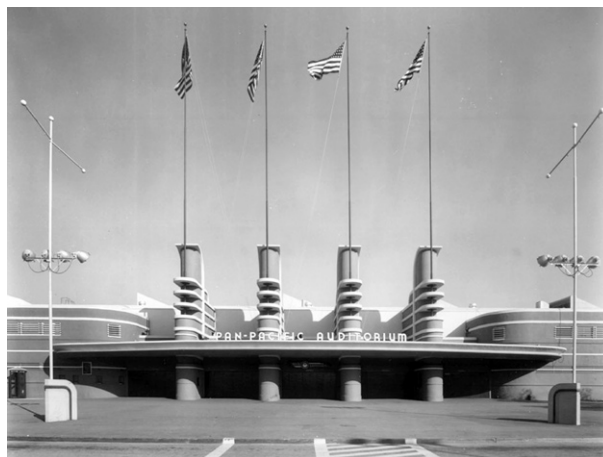
¹⁸ A.K. Olszewski, op. cit., s. 150.



Ryc. 6. Widok wnętrza w The Coca-Cola Building, Los Angeles 1939; źródło: <http://bigorangelandmarks.blogspot.com/2008/04/no-138-coca-cola-building.html>

Fig. 6. View of The Coca-Cola Building interior, Los Angeles 1939; source: <http://bigorangelandmarks.blogspot.com/2008/04/no-138-coca-cola-building.html>

Innymi przykładami doskonale ilustrującymi zastosowanie nurtu streamline w architekturze Stanów Zjednoczonych są: General Motors Auto Dealership dla Hacket Motors z 1936 roku, delikatna architektura z subtelnymi zaokrągleniami i dużymi przeszkleniami, której autorami byli Birge i David Clark; budynek NBC Radio City w Hollywood projektu Johna C. Austina z roku 1938; The Martime Museum w San Francisco z 1937 roku zaprojektowane przez Williama Moosera Jr. and Williama Moosera III; The Coca-Cola Building w Los Angeles autorstwa Roberta V. Derraha zbudowany w roku 1939 czy Pan-Pacific Auditorium także w Los Angeles z roku 1935, którego autorami byli Walter Wurdeman, Charles F. Plummer i Welton Becket. Wszystkie te budynki mają wyraźne nawiązania do stylistyki „okrętowej” - zaokrąglone geometryczne formy, bulaje, poziomy rytm okien, duże przeszklenia, stalowe poręcze wzorowane na tych stosowanych na statkach, wyraźnie zaznaczoną linię nadproży i parapetów, uskokowo cofnięte ostatnie kondygnacje czy nadbudówki przypominające mostek kapitański. The Martime Museum i The Coca-Cola Building kojarzą się z luksusowymi transatlantykami zacumowanymi przy krawężniku, gotowymi zaraz wypłynąć w rejs. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że są one zbyt dosłownie wzorowane na eleganckich liniowcach - literalne cytaty architektury okrętowej możemy zaobserwować zarówno w rysunku, elewacji jak i w projektach wnętrz wy-



Ryc. 7. Pan-Pacific Auditorium autorstwa Waltera Wurdemana, Charlesa F. Plummera i Weltona Becketa, Los Angeles 1935; źródło: [http://waterandpower.org/museum/Early_LA_Buildings_\(1925%20+\)_Page_3.html](http://waterandpower.org/museum/Early_LA_Buildings_(1925%20+)_Page_3.html)

Fig. 7. Pan-Pacific Auditorium by Walter Wurdeman, Charles F. Plummer i Welton Becket, Los Angeles 1935; source: [http://waterandpower.org/museum/Early_LA_Buildings_\(1925%20+\)_Page_3.html](http://waterandpower.org/museum/Early_LA_Buildings_(1925%20+)_Page_3.html)

mienionych budynków. Natomiast w charakterystycznych masztach Pan-Pacific Auditorium znajdziemy inspirację stylistyką zarówno okrętową, jak i aerodynamiką samolotu¹⁹.

2. STYL STREAMLINE W EUROPIE I W POLSCE

Europejskie i polskie wzornictwo przemysłowe nie pozostawało w tyle za projektowaniem form przemysłowych w Stanach Zjednoczonych, lecz na pewno nie było tak ekspansywne, jak design za oceanem. Na starym kontynencie fascynacja opływowymi kształtami była silna i skutkowała imponującymi projektami inżynierskimi, charakteryzującymi się nowoczesnym wyglądem. Powstają innowacyjne nadwozia samochodów, czego przykładem mogą być modele Peugeota Darl'mat Coupé 302 i 402 z roku 1937. „Charakterystyczne dla tych wozów są 'aerodynamiczne' nadwozia z ciekawie ukształtowanym pancernem chłodnicy, stanowiącym niemal jedną całość z błotnikami, przy czym latarnie umieszczone są wewnątrz poza pancernem, a tylne koła są z boku zasłonięte” - tak opisywano je w „Auto Technika Samochodowa” w relacji z Międzynarodowych Targów Poznańskich w 1937 roku²⁰. Innym przykładem może być produkowana w Czechosłowacji Tatra 77A (1936 rok) o opływowej linii kropli wody z charakterystyczną „płetwą”, niemiecki Schlörwagen Pillbug (1936 rok) czy angielski Burney Streamliner z po-

¹⁹ Maszty z charakterystycznym podziałem nawiązującym do wylotów powietrza na statkach czy w samolotach są specyficzne dla architektury Stanów Zjednoczonych - w Europie raczej nie spotkamy ich w takiej formie jak w budynku Pan-Pacific Auditorium.

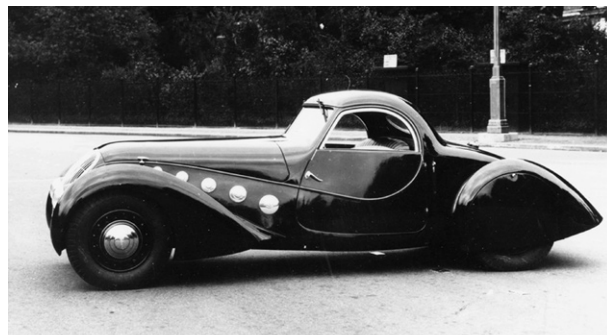
²⁰ Cyt. za: <http://classiccarscatalogue.com/PEUGEOT%201937.html#1> [dostęp: 06.05.2014].

czątku lat trzydziestych autorstwa Sir Charlesa Denistouna Burneya, projektanta samolotów i wynalazcy. W Polsce inżynier Stanisław Panczakiewicz, późniejszy konstruktor karoserii samochodu Syrena i współautor motocykla Sokół, zaprojektował samochód Lux-Sport (również w 1936 roku) „o najbardziej wówczas nowoczesnym kształcie opływowym i reflektorach schowanych w przednich błotnikach”²¹. Aerodynamiczne formy przybierały także europejskie lokomotywy. Przykładem może być tutaj angielska Princess Coronation Class 6229 Duchess of Hamilton (1938 rok), express non-stop z Londynu do Glasgow zaprojektowany przez Williama Steinera dla London Midland and Scottish Railway, która została pokazana jako osiągnięcie techniki na Wystawie Światowej w Nowym Jorku w roku 1939, czy lokomotywa parowa klasy A4 Mallard (1938 rok) produkowana dla London and North Eastern Railway.

Przykładem połączenia prędkości, techniki i aerodynamiki na ziemiach polskich był Parowóz Pm36 autorstwa Kazimierza Zembrzuskiego (1937 rok), projekt o opływowych kształtach, który pokazywał, że polska myśl techniczna w niczym nie ustępowała zachodniej. Został zaprezentowany na Międzynarodowej Wystawie „Sztuka i technika w życiu współczesnym” w roku 1937 w Paryżu oraz, podobnie jak jego angielski odpowiednik, na Wystawie Światowej w Nowym Jorku dwa lata później. Nowatorski, pod względem konstrukcji i rozwiązań technicznych (metalowa konstrukcja, chowane podwozie), był dwusilnikowy bombowiec „Łoś” (1934 rok) projektu inżynierów-konstruktorów Jerzego Dąbrowskiego, Piotra Kubickiego i Franciszka Misztala. W Polsce wprowadzono do użytku jeszcze jedną supermaszynę - nowoczesną i ekskluzywną Lux-torpedę, czyli tzw. dalekobieżny autobus szynowy, wagon spalinowy kursujący pomiędzy miastami, zbudowany przez przedsiębiorstwo Fablok na bazie planów kupionych od firmy Austro-Daimler Puch.

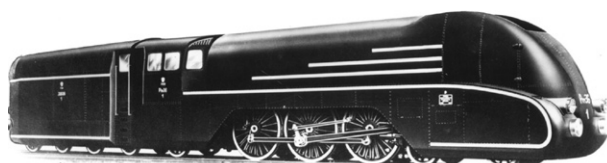
W architekturze europejskiej funkcjonalizm ekspresyjny zaczęto stosować na szerszą skalę po zamknięciu w roku 1933 Bauhausu. W projektach z tamtego okresu możemy znaleźć wiele przykładów nawiązania do stylu okrętowego. Do użytku wprowadzono nowoczesne materiały, gładkie płaszczyzny i subtelne zaokrąglenia, które kojarzyły się z najwyższą jakością i ekskluzywnością, dlatego ta odmiana funkcjonalizmu zyskała miano luksusowego. Europejski streamline był elegancki, dyskretny i stonowany, przypominał The House of Tomorrow Geddesa, zachwycał idealnym wyważeniem proporcji między zastosowaniem kąta prostego

i linii opływowej. Estetyka okrętowa była inspiracją dla architektów, jednak znakomita większość budynków nie przypomina dosłownie statków, ich „morskie” pochodzenie jest tylko wrażeniem wywołanym przez zastosowanie właściwych dla streamline’u zabiegów stylistycznych.



Ryc. 8. Model samochodu Peugeot Darl'mat Coupé 402, 1937; źródło: http://en.wikipedia.org/wiki/Peugeot_402

Fig. 8. Model 402 Peugeot Darl'mat Coupé, 1937; source: http://en.wikipedia.org/wiki/Peugeot_402



Ryc. 9. Parowóz Pm36 autorstwa inżyniera Kazimierza Zembrzuskiego, 1937; źródło: <http://as.rumia.edu.pl/tt/plany/pm36/default.asp>

Fig. 9. Pm36 locomotive by engineer Kazimierz Zembrzski, 1937; source: <http://as.rumia.edu.pl/tt/plany/pm36/default.asp>



Ryc. 10. Mosse Building autorstwa Ericha Mendelsohna, Berlin 1923; źródło: <http://www.postalesinventadas.com/2010/11/berlin-das-rudolph-mosse-haus-querido.html>

Fig. 10. Mosse Building by Erich Mendelsohn, Berlin 1923; source: <http://www.postalesinventadas.com/2010/11/berlin-das-rudolph-mosse-haus-querido.html>

²¹ J. Trzupek, *Kazimierz Zembrzski. Twórca parowozu Pm36* [w]: *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku*, Cz. Frejlich (red.), 2+3D/ Fundacja Rzecz Piękna, Kraków 2013, s. 146.

Przebudowa biurowca Mossehaus (Mosse Building), obiektu zaprojektowanego przez architektów Cremer & Wolfenstein, wzniesionego w roku 1901 w Berlinie, którego narożnik uległ uszkodzeniu w roku 1919, jest wczesnym przykładem zastosowania stylistyki streamline w Niemczech. Autorem nowego narożnika, dobudowanego do istniejącego obiektu w roku 1923 i zawierającego nowe wejście, był Erich Mendelsohn (przy współpracy Paula Rudolfa Henninga). Zastosowanie narożnych, łukowo wygiętych okien, horyzontalne ułożenie pasów okiennych oraz uskokowe potraktowanie poszczególnych kondygnacji jest charakterystyczne dla estetyki okrętowej. Innym budynkiem Mendelsohna mającym w sobie silną ekspresję linii opływowej był Schocken Department Store w Stuttgarcie z roku 1926. Architekt bardzo mocno zaakcentował i zaokrąglił narożnik budynku oraz zastosował poziomy układ przeszkleń i podziałów elewacji.

Wyglądający jak okręt wojenny gigantyczny budynek elektrowni zasilającej fabrykę The Red Banner Textile Factory, także projektu Ericha Mendelsohna, stanął w Leningradzie (obecnie Petersburg) w Rosji w roku 1926. Bryła budynku jest potraktowana uskokowo - najniższa jej część tworzy „burtę”, wyżej znajduje się masywna, przypominająca okrętowy komin lub mostek kapitański nadbudówka na wysokim cokole, poprzecinana horyzontalnymi podziałami, z małymi, jakby strzelniczymi, poziomymi oknami po bokach.

We Francji ciekawym przykładem zastosowania poetyki marynistycznej jest Villa Cavrois w Croix zaprojektowana przez architekta Roberta Mallet-Stevensa przy współpracy architekta wnętrz Pierre'a Barbe. Zbudowana w roku 1932 dla fabrykanta Paula Cavrois miała być nowoczesnym budynkiem na miarę swoich czasów. Jej program miał być dostosowany do prostych założeń - *air, lumière, travail, sport, hygiène, confort et économie*²² (powietrze, światło, praca, sport, higiena, wygoda i ekonomia). „Zmiękczone” bryły zostały tu zestawione z kątem prostym, obiekt posiada płaski dach-taras, metalowe relingi, poziomy układ okien. Odzworowanie powyższych założeń odnajdziemy także we wnętrzach omawianej willi. W Maison-Alfort stoi grupa budynków szkolnych Condorset autorstwa architekta André Debreuil'a i architekta wnętrz Rogera Hummela z lat 1930-1934. Jest to pozioma, rozczłonkowana bryła, w której zastosowano uskoki elewacji, okna bulaje i poziome pasy dekoracyjne. Charakterystycznym elementem zespołu jest czerwona wieża z zegarem. Ty-Kodak w Quimper, którego autorem jest architekt Olier

Mordrel (Olivier Mordrelle), to mały narożny budynek z 1933 roku z wyraźnymi horyzontalnymi podziałami zaakcentowanymi ciemną kolorystyką stolarki okiennej i przestrzeni międzyokiennych wypełnionych granatową ceramiką. Zaokrąglony narożnik, wyraźna linia nadproży i parapetów, mały balkonik z metalową poręczą są wyraźnym nawiązaniem do *paquebot style*.

W Londynie w roku 1937 powstał Ibe House, którego uskokowo potraktowana bryła była „opleciona” bardzo długimi oknami kurtynowymi. Dopełnieniem elewacji było zastosowanie kremowej ceramiki i kontrastującej, ciemnej stolarki. Jego autorami byli architekci Fuller, Hall i Foulsham. Także w Londynie powstał budynek Uphall Primary School - niska bryła z wejściem głównym na osi, nad którym góruje nadbudówka będąca wyraźnym nawiązaniem do okrętowych mostków kapitańskich. Płaski dach pełni funkcję tarasu otoczonego stalową balustradą, w elewacji widoczne są horyzontalnie zaprojektowane okna oraz bulaje. Całość wyraźnie nawiązuje do estetyki „morskiej”, chociaż budynek bardziej przywodzi na myśl promy rzeczne, a nie imponujące transatlantyki.

W Polsce możemy znaleźć przykłady architektury inspirowanej stylem streamline w dużych i mniejszych miastach. We Wrocławiu Dom Towarowy Wertheim (obecnie Renoma) autorstwa Hermanna Dernburga z 1930 roku doskonale wpisuje się w założenia tego stylu - poziome podziały elewacji, wyraźnie zaznaczone linie gzymsów i parapetów, uskokowe ułożenie dwóch ostatnich kondygnacji, zaokrąglone narożniki. Dekorację i dopełnienie elewacji stanowią płytki ceramiczne, podobnie jak w realizacjach we Francji czy Anglii. Dom Handlowy Petersdorff (obecnie Kameleon) autorstwa Ericha Mendelsohna z 1928 roku to przebudowa i rozbudowa domu handlowo-produkcyjnego firmy Rudolf Petersdorff z 1923 roku projektu Alvina Wedemanna. Mocno wysunięty, zaokrąglony narożnik, przywodzący na myśl mostek kapitański, łączy dwie różne stylistycznie elewacje - dłuższą, będącą częścią nowego projektu z horyzontalnymi podziałami i masywnymi gzymsami, oraz krótszą, zachowaną ze starego budynku z regularnym rytmem prostokątnych okien²³.

Wśród modernistycznej architektury Katowic wyróżnia się kamienica na rogu ulic Marii Skłodowskiej-Curie i PCK ze szklanym, zaokrąglonym narożnikiem, tzw. „ogrodem zimowym”; Dom doktora Wędkowskiego z roku 1938 zaprojektowany przez Stanisława Gruszkę, z wyraźnym podziałem horyzontalnym, zaokrąglonym narożnikiem, małymi zaokrąglonymi

²² <http://villacavrois.blogspot.com/> [dostęp: 14.04.2014]

²³ *Leksykon architektury Wrocławia*, D. Demodowicz-Domanasiewicz, A. Rojkowska (red.), Via Nova, Wrocław 2011, s. 350.

balkonami, masztem flagowym, poziomym ciągiem okien i jasnych pasów podokiennych, znajdujący się na tym samym skrzyżowaniu ulic, czy Dom Felixów przy ul. Podchorążych 3 z lat 1936-1937, z przeszklonym,

mocno zaakcentowanym zaokrąglonym narożnikiem, który sprawia wrażenie „przyklejonego” do całości kamienicy, którego autorem był Filip Brenner.



Ryc. 11. Willa Cavrois zaprojektowana przez architekta Roberta Mallet-Stevensa, Croix 1932; źródło: <https://www.pinterest.com/pin/372321094167896933/>

Fig. 11. Villa Cavrois designed by architect Robert Mallet-Stevens, Croix 1932; source: <https://www.pinterest.com/pin/372321094167896933/>



Ryc. 12. Widok wnętrza w Willi Cavrois, Croix 1932; źródło: <https://www.pinterest.com/pin/118641771407828199/>
Fig. 12. View of the Villa Cavroix interior, Croix 1932; source: <https://www.pinterest.com/pin/118641771407828199/>



Ryc. 13. Ty-Kodak autorstwa Oliera Mordrela, Quimper 1933; źródło: <http://entrevoirart.blogspot.com/2014/08/ty-koda.html>
Fig. 13. Ty-Kodak by Olier Mordrel, Quimoeer 1933; source: <http://entrevoirart.blogspot.com/2014/08/ty-kodak.html>



Ryc. 14. Ibex House autorstwa architektów Fullera, Halla i Foulshama, Londyn 1937; źródło: <http://viewpictures.co.uk/Search.aspx?search=Banded>
Fig. 14. Ibex House by architects Fuller, Hall, Foulsham, London 1937; source: <http://viewpictures.co.uk/Search.aspx?search=Banded>



Ryc. 15. Dom Handlowy Petersdorf autorstwa Ericha Mendelsohna, Wrocław 1928; źródło: <https://pl.pinterest.com/eduardopesquera/mendelsohn-eric/>
Fig. 15. Petersdorf Trading House by Erich Mendelsohn, Wrocław 1928; source: <https://pl.pinterest.com/eduardopesquera/mendelsohn-eric/>



Ryc. 16. Dom doktora Wędklikowskiego autorstwa Stanisława Gruszki, Poznań 1938; źródło: <http://www.moderna.katowice.eu/content/dom-mieszkalny-ul-pck-10>

Fig. 16. House of doctor Wędklikowski by Stanisław Gruszką, Poznań 1938; source: <http://www.moderna.katowice.eu/content/dom-mieszkalny-ul-pck-10>



Ryc. 17. Gmach Powszechnego Zakładu Ubezpieczeń Wzajemnych zaprojektowany przez Wacława Rytla, Łódź 1929-1932; źródło: <http://lodz.fotopolska.eu/126426,foto.html>

Fig. 17. Building of General Mutual Insurance Company designed by Wacław Rytel, Łódź 1929-1932; source: <http://lodz.fotopolska.eu/126426,foto.html>



Ryc. 18. Budynek biurowy Zakładu Ubezpieczeń Społecznych zaprojektowany przez Romana Piotrowskiego, Gdynia 1934; źródło: <http://www.naszagdynia.com/ulica-10-lutego/zus>

Fig. 18. Office building of the Social Insurance Agency designed by Roman Piotrowski; source: <http://www.naszagdynia.com/ulica-10-lutego/zus>

W Łodzi do architektury zbudowanej w stylu okrętowym zaliczyć można kamienicę narożną na skrzyżowaniu ulic Mickiewicza i Kościuszki z loggiami wpisanymi w lico elewacji, poziomym rytmem okien, zwieńczoną uskokowo ostatnią elewacją przypominającą mostek kapitański; Gmach Powszechnego Zakładu Ubezpieczeń Wzajemnych przy Alei Kościuszki 57 wzniesiony w latach 1929-1932, zaprojektowany przez Wacława Rytla z ekspresyjnie potraktowaną bryłą, której najwyższa, środkowa część jest ustawiona do pierzei ulicy narożnikiem, co daje wrażenie cumującego liniowca spotęgowane nadbudówką maszynowni dźwigu nawiązującą do mostka kapitańskiego oraz tarasami na dachach niższych budynków.

W Warszawie powstały w roku 1939, utrzymane w estetyce streamline, Państwowe Tory Wyścigów Konnych, których autorami byli Zygmunt Zyberk-Plater i Juliusz Żórawski; w Poznaniu przy ulicy Dąbrowskiego 8 stoi kamienica zaprojektowana w stylu okrętowym przez Jana Kossowskiego z lat 1935-1938; w Ciechocinku znajduje się nawiązująca do stylu opływowego Pływalnia Solankowa Romualda Gutta z lat 1931-1932; w Krynicy możemy zachwycić się luksusowymi wnętrzami Nowego Domu Zdrojowego projektu Witolda Minkiewicza z lat 1937-1939, w których wyraźnie widać nawiązanie do stylistyki wnętrz transatlantyków.

Najwięcej przykładów architektury związanej z nurtem okrętowym znajdziemy w Gdyni, w „mieście, które narodziło się z morza”. „Buduje się w Gdyni okręty z cegły i cementu na lądzie” - pisał w roku 1937 gdyński publicysta Henryk Chudziński²⁴. Gdynię nazywano „jasnym miastem”, co spowodowane było specyficzną, charakterystyczną dla stylu okrętowego, pastelową kolorystyką elewacji gdyńskich budynków tamtego okresu. Do sztandarowych przykładów możemy zaliczyć budynek biurowy Zakładu Ubezpieczeń Społecznych oraz budynek mieszkalny Banku Gospodarstwa Krajowego, znajdujące się na rogu ulic 10 Lutego i 3 Maja. Pierwszy z nich, zaprojektowany w roku 1934 przez Romana Piotrowskiego, ma elewację pokrytą kremowym piaskowcem, zaokrąglony narożnik, horyzontalne pasy okien oraz charakterystyczną nadbudówkę, do złudzenia przypominającą mostek kapitański. Drugi budynek autorstwa Stanisława Ziółowskiego z lat 1935-1938 ma podobną jasną kolorystykę elewacji oraz uskokowo potraktowane ostatnie kondygnacje dające skojarzenie z pokładami liniowca. Do innych przykładów gdyńskiej

architektury w stylu streamline należy Dom Żeglarza Polskiego zaprojektowany przez Bohdana Damięckiego i Tadeusza Sieczkowskiego z lat 1936-1939, kamienica Pręczkowskiego przy Skwerze Kościuszki 10 autorstwa Tadeusza Jędrzejewskiego czy kamienica Hundsdorffa przy ulicy Starowiejskiej²⁵.

Styl streamline, fascynacja prędkością, aerodynamiką i techniką, obecny w projektowaniu przemysłowym, wzornictwie i architekturze lat trzydziestych XX wieku w Stanach Zjednoczonych i w Europie, był „luksusem epoki maszynistycznej”. Miękka linia, ekskluzywność opływowych kształtów i nowoczesność stały się symbolami tamtego czasu.

Wystawa Światowa w Nowym Jorku z roku 1939 uważana jest przez niektórych znawców tematu za koniec stylu streamline²⁶. Jednak był on obecny w architekturze i wzornictwie lat czterdziestych i pięćdziesiątych - w powojennych realizacjach możemy dostrzec świadome nawiązania do stylistyki okrętowej. Nadal odwoływano się do miękkiego, opływowego wzornictwa, lecz nie było ono tak ekspansywne i nie było wykorzystywane w tak szerokim spektrum działań jak w latach trzydziestych, kiedy powstawały nowoczesne produkty przemysłu i projektowano budynki o różnych układach funkcjonalnych i różnym przeznaczeniu (przemysłowe, biurowe, szkolne, sanatoryjne, handlowe, kamienice, wille i muzea).

Wybuch II wojny światowej zniweczył wiele planów wprowadzenia do seryjnej produkcji niektórych prototypów (np. samochód Lux-Sport), szczególnie na ziemiach okupowanych doprowadził do zniszczenia już istniejących obiektów (np. wagony Lux-torpeda), a z drugiej strony, jak większość działań wojennych, spowodował wynalezienie i wprowadzenie do codziennego życia wielu nowych technologii oraz ulepszenie już istniejących. Po latach zachwyty przyszedł czas krytyki. Jeden z czołowych projektantów streamline'u, Henry Dreyfuss, stwierdził w roku 1959, że „amerykańskie wzornictwo zdewałowowało się w 'samochodowej biżuterii'” z Detroit, której „zły wpływ widać też było w innych produktach, wliczając w to pralki i lodówki”²⁷.

Jednym z bardziej znamienych następstw okresu drugiej połowy dwudziestolecia międzywojennego, w obszarze poruszanych w niniejszym artykule zagadnień, jest rozwój i wzrost znaczenia wzornictwa przemysłowego w procesie projektowym oraz „zapo-

²⁴ H. Chudziński, za: A.K. Olszewski, op. cit., s. 153.

²⁵ A. Tarkowska, *Gdynia między wojnami. Opowieść o narodzinach i życiu miasta 1918-1939*, Dom Wydawniczy Księży Młyn, Łódź 2009, s. 23-25.

²⁶ Ch. Benton i in., op. cit., s. 369.

²⁷ H. Dreyfuss, za: ibidem, s. 314.

czątkowanie idei zmienności i ewolucji sztuki użytkowej”. Design stał się nieodłącznym elementem tworzenia nowego produktu. Nastąpił gwałtowny wzrost masowego konsumpcjonizmu, który wymusił poszukiwanie nowych form reklamy i promocji. Potencjalny klient oczekiwał od producentów nowych propozycji, a popyt zmienił podejście do psychologii sprzedaży. Wdrożenie do masowej produkcji spójnie zaprojektowanych przedmiotów, maszynowe ich powielanie, spowodowało wzrost świadomości i kultury estetycznej ogółu społeczeństwa oraz wzrost znaczenia opinii masowego konsumenta i jej wpływu na produkt.

LITERATURA

1. **Adhikary A.**, *Mapping a designer: Henry Dreyfuss* [online], dostępny w internecie: <http://designhistorymashup.blogspot.com/2009/09/mapping-designer-henry-dreyfuss.html>, 10.09.2009 [dostęp 05.04.2014]
2. **Benton Ch. i in. (2010)**, *Art Déco 1910-1939*, Zysk i S-ka, Poznań
3. **Fiel Ch. i in. (red.) (2000)**, *Decorative Art 30s & 40s*, Taschen, Köln
4. **Dybczyńska-Bułyżko A. (2008)**, *Kształt dla chaosu. Twórczość Romualda Gutta a problemy polskiego modernizmu*, DIG, Warszawa
5. **Faryna-Paszkiwicz H. (2003)**, *Geometria wyobraźni. Szkice o architekturze dwudziestolecia międzywojennego*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk
6. **Glancey J. (2007)**, *Modern architecture. The structures that shaped the modern world*, Carlton Books, London
7. **Gössel P. i in. (2006)**, *Architektura XX wieku*, Taschen/TMC Art
8. **Grzeszczuk-Brendel H. (2005)**, *Architektura i budownictwo Poznania w pierwszej połowie XX wieku*, [w]: *Architektura i urbanistyka Poznania w XX wieku*, T. Jakimowicz (red.), Wydawnictwo Miejskie, Poznań
9. <http://classiccatalogue.com/PEUGEOT%201937.html#1> [dostęp: 06.05.2014]
10. <http://villacavrois.blogspot.com/> [dostęp: 14.04.2014]
11. **Kotula A. i in. (1972)**, *Malarstwo, rzeźba, architektura. Wybrane zagadnienia plastyki współczesnej*, PWN, Warszawa
12. *Leksykon architektury Wrocławia*, Red. D. Demodowicz-Domanasiewicz i in. (red.) (2011), Via Nova, Wrocław
13. **Meyer P. (1973)**, *Historia sztuki europejskiej. Od renesansu po czasy współczesne*, t. 2, PWN, Warszawa
14. **Olenderek J. (2009)**, *Modernizm w Gdyni - modernizm w Łodzi. W poszukiwaniu odniesień stylistycznych w architekturze*, [w]: *Modernizm w Europie - modernizm w Gdyni. Architektura lat międzywojennych i jej ochrona*, Międzynarodowa konferencja naukowa, Urząd Miasta Gdyni, Gdynia
15. **Olśzewski A.K. (2013)**, *Art Déco. Lata trzydzieste w Ameryce a sztuka europejska*, DIG, Warszawa
16. **Olśzewski A.K. (1988)**, *Dzieje Sztuki Polskiej 1890-1980 w zarysie*, Interpress, Warszawa
17. **Schneider R.**, *New forms for Old Needs in Norman Bel Geddes's „House of Tomorrow”* [online], dostępny w internecie: <http://viz.dwrl.utexas.edu/content/new-forms-old-needs-norman-bel-geddes%E2%80%99s-house-tomorrow>, 28.11.2012 [dostęp: 02.04.2014]
18. **Sołtysik M. (1993)**, *Gdynia - miasto dwudziestolecia międzywojennego: urbanistyka i architektura*, PWN, Warszawa
19. **Sołtysik M. J. (2003)**, *Na styku dwóch epok. Architektura gdyńskich kamienic okresu międzywojennego*, Wydawnictwo Alter Ego, Gdynia
20. **Tarkowska A. (2009)**, *Gdynia między wojnami. Opowieść o narodzinach i życiu miasta 1918-1939*, Dom Wydawniczy Księża Młyn, Łódź
21. **Trzupiek J. (2013)**, *Kazimierz Zembrzusi. Twórca parowozu Pm36* [w]: *Rzeczy niepospolite. Polscy projektanci XX wieku*, Cz. Frejlich (red.), 2+3D/Fundacja Rzecz Piękna, Kraków
22. **Wiśniewski M. (2013)**, *Architektura uzdrowisk Beskidu Sądeckiego*, [w]: *Modernizmy. Architektura nowoczesności w II Rzeczypospolitej*, t. 1, Kraków i województwo krakowskie, A. Szczerski (red.), DodoEditor, Kraków