

ISSN 2080-9638

Architecturae et Artibus

Quarterly
volume 9
2017

no.



Białystok University of Technology, Faculty of Architecture

Politechnika Białostocka
Wydział Architektury

Architecturae et Artibus

vol. 9, no. 1 (31)

Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej
Białystok 2017

REDAKTOR NACZELNY/CHAIRMAN:**Bartosz Czarnecki**

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

SEKRETARZ NAUKOWY/SCIENTIFIC EDITOR:

Agnieszka Kłopotowska

akłopotowska@poczta.onet.pl, tel. (85) 746 99 62

Redaktor tematyczny w zakresie architektury i urbanistyki

REDAKTOR STATYSTYCZNY**/STATISTICAL EDITOR:** Magdalena Kacprzak**Z-CA REDAKTORA NACZELNEGO****/V-CE CHAIRMAN:****Jarosław Perszko**

jarek.perszko@gmail.com, tel. (85) 746 99 61

Redaktor tematyczny w zakresie sztuk plastycznych

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

Urszula Miłkowska

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

RADA NAUKOWA/SCIENTIFIC BOARD

Yauheniya Ahranovich-Panamarova (Minsk, Belarus)

Aleksander Asanowicz (Białystok)

Bartosz Czarnecki (Białystok)

Witold Czarnecki (Białystok)

Wolfgang Dokonal (Graz, Austria)

Grażyna Dąbrowska-Milewska (Białystok)

Małgorzata Dolistowska (Białystok)

Volodymyr Durmanov (Białystok-Moscow, Russia)

Barbara Gronostajska (Wrocław)

Konstantinas Jakovlevas-Mateckis (Vilnius, Lithuania)

Krystyna Januszkiewicz (Szczecin)

Janina Jezierska (Białystok)

Henryk Kaliszuk (Warszawa)

Wojciech Kosiński (Kraków)

J. Krzysztof Lenartowicz (Kraków)

Piotr Lorens (Gdańsk)

Waldemar Marzęcki (Szczecin)

Tomaž Novljan (Ljubljana, Slovenia)

Valery Morozov (Białystok-Minsk, Belarus)

Joanna Olenderek (Łódź)

Zdzisław Pelczarski (Białystok)

Jarosław Perszko (Białystok)

Marek Proniewski (Białystok)

Noah Resnick (Detroit, USA)

Žymantas Rudzionis (Kaunas, Lithuania)

Aleksandra Sas-Bojarska (Gdańsk)

Jarosław Szewczyk (Białystok)

Bogusław Szmygin (Lublin)

Vasso Trova (Volos, Greece)

Jerzy Uścińowicz (Białystok)

Kęstutis Zaleckis (Kaunas, Lithuania)

Tadeja Zupančič (Ljubljana, Slovenia)

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

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

© Copyright by Politechnika Białostocka 2017

ISSN 2080-9638

Niniejsza forma papierowa jest wersją pierwotną (referencyjną) czasopisma *Architecturae et Artibus*
Publikacja nie może być powielana i rozpowszechniana, w jakikolwiek sposób, bez pisemnej zgody posiadacza
praw autorskich

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

Wydział Architektury/Faculty of Architecture

Politechnika Białostocka/Białystok University of Technology

ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok

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

e-mail: aeawa@pb.edu.pl

www.aeawa.pb.edu.pl

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

Układ graficzny/Layout: Waldemar Regucki, Krzysztof Kruszewski

Opracowanie redakcyjne: Elżbieta Dorota Alicka

Druk: Drukarnia POZKAL

Na okładce wykorzystano fotografię autorstwa Anny Ciżewskiej-Czarneckiej

Architecturae et Artibus, 1/2017

Spis treści/Contents

1. **Bogusław Bogdanowicz, Jacek Cypryjański**
Czynniki determinujące pozytywny odbiór wizualizacji architektonicznych w opinii grafików
Factors determining the positive reception of architectural visualization in the opinion of graphic designers 5
2. **Olga Hajduk**
Między sacrum a profanum. Rola i znaczenie rzeźby nagrobnej w dobie renesansu
– przyczynek do dalszych badań
Between sacrum and profanum. The role and significance of tomb sculpture of the renaissance
– a contribution to further research 14
3. **Agata Kozikowska**
Projektowanie form mebli o schematach swobodnie podpartych belek o dowolnym kształcie
Furniture form design with schemes of simply supported beams of any shape..... 24
4. **Tomasz Sobecki**
Fotografia a sacrum. Starożytne budowle Egiptu – średniowieczne kościoły Europy
Sacrum and photography. Ancient Egyptian constructions – medieval European churches 36
5. **Barbara Stec**
Piękno jako oblicze świętości w kaplicy brata Klausa Petera Zumthora
Beauty as a countenance of holiness in Peter Zumthor's Bruder Klaus field chapel 50
6. **Magdalena Sulima**
Sacrum i profanum ogrodu przydomowego wsi pogranicza Polsko-Białoruskiego
Sacrum and profanum of the house gardens in the Polish and Belarus borderline 63
7. **Joanna Tomalska**
Słynące łaskami obrazy maryjne na Podlasiu. Problem ikonografii sacrum
Wonder-grace famous images of the Virgin Mary in Podlasie. A problem of the iconography of sacredness 71
8. **Joanna Walendzik – Stefańska**
Współczesny Kościół Katolicki i jego formy działania a potrzeba tworzenia nowych przestrzeni sakralnych
The contemporary Roman Catholic Church and its forms of action, but the need of creating new sacred spaces 79
9. **Łukasz Wardęski**
Presja inwestycyjna a rozwój zabudowy – kontrola u podstaw za pomocą interwencyjnych zapisów w studiach
Investment pressure and development of built-up areas – basal control in texts of planning studies 85
10. **Elżbieta Wasyłyk**
Polichromia w kaplicy kościoła pw. Bożego Ciała w Szczecinie jako obraz statyczny i ruchomy
Polychromy in the chapel of Corpus Christi Church in Szczecin as a static and mobile painting 96

CZYNNIKI DETERMINUJĄCE POZYTYWNY ODBIÓR WIZUALIZACJI ARCHITEKTONICZNYCH W OPINII GRAFIKÓW

Bogusław Bogdanowicz*, Jacek Cypryański**

*Absolwent studiów doktoranckich Wydziału Nauk Ekonomicznych i Zarządzania Uniwersytetu Szczecińskiego

** Uniwersytet Szczeciński, Wydział Nauk Ekonomicznych i Zarządzania, ul. Mickiewicza 64, 71-101 Szczecin

E-mail: b.bogdanowicz.badaniadoktorat@gmail.com

E-mail: jacek.cyprjanski@wneiz.pl

FACTORS DETERMINING THE POSITIVE RECEPTION OF ARCHITECTURAL VISUALIZATION IN THE OPINION OF GRAPHIC DESIGNERS

Abstract

Architectural visualizations are an important component of any house plan selling offer. They affect customers' experiences and determine their choices. In this context an important question about the factors determining the positive reception of architectural visualization should be considered. The article presents an answer to that question developed on the basis of a survey conducted among graphic designers dealing with creating architectural visualizations. The study, which was attended by fifty-two graphic designers, consisted of two stages. In the first stage participants were asked to prepare a list of factors which, in their opinion, "have an impact on the positive reception of house design visualizations" Then the received answers have been analyzed, and based on them all factors have been divided into the six categories. In the second stage the respondents were asked to rate the importance of each category, and based on this the definitive findings have been made. It appears that for graphic designers the most important factors determining the positive reception of architectural visualization are the lighting realism and the realism of the objects. Other factors mentioned by the designers were consecutively: the environment, the cropping, the colors and the photo effects.

Streszczenie

Wizualizacje architektoniczne stanowią ważny składnik każdej oferty sprzedaży projektu domu. Mają wpływ na odczucia klientów, a tym samym na dokonywane przez nich wybory. W tym kontekście za ważne należy uznać pytanie o czynniki determinujące pozytywny odbiór wizualizacji architektonicznych. Artykuł prezentuje odpowiedź na tak postawione pytanie opracowaną na podstawie badań ankietowych przeprowadzonych wśród grafików zajmujących się na co dzień tworzeniem wizualizacji architektonicznych. Badania, w których wzięło udział pięćdziesięciu dwóch grafików, składały się z dwóch etapów. W pierwszym etapie poproszono uczestników badania o przygotowanie listy czynników, które ich zdaniem „mają wpływ na pozytywny odbiór wizualizacji projektów domów”. Następnie szczegółowo przeanalizowano otrzymane odpowiedzi i na ich podstawie dokonano podziału czynników na sześć kategorii. W drugim etapie ponownie zwrócono się do respondentów z prośbą o ocenę ważności poszczególnych kategorii i na tej podstawie opracowano ostateczne wyniki badań. Wynika z nich, że dla grafików najważniejszymi czynnikami determinującymi pozytywny odbiór wizualizacji są realizm oświetlenia oraz realizm obiektów. Pozostałe czynniki wymieniane przez grafików to kolejno: otoczenie, kadrowanie, kolory oraz efekty fotograficzne.

Keywords: aesthetic experience; architectural visualization; graphic design; determinants of aesthetic pleasure; computer-aided architectural design

Słowa kluczowe: doznania estetyczne; wizualizacja architektoniczna; projekty graficzne; determinanty estetycznej przyjemności; komputerowe wspomaganie projektowania architektonicznego

WPROWADZENIE

Wizualizacje pełnią istotną rolę na każdym etapie procesu projektowania architektonicznego, a w szczególności są nieodzownym elementem oferty sprzedaży projektu [por. B. Świt-Jankowska, 2011, s. 7; B. Wokan, b.r.]. W tym właśnie kontekście rośnie znaczenie pytania, jak wizualizować projekty domów, by skutecznie zainteresować nimi potencjalnych klientów. Biorąc pod uwagę to, jak złożonym procesem jest postrzeganie obrazu przez człowieka, odpowiedź na to pytanie nie jest, bynajmniej, oczywista. Istnieją ogromne możliwości sterowania odczuciami klienta, wzbudzania jego emocji i oddziaływania na jego stosunek do prezentowanego obiektu, zarówno poprzez sposób przedstawienia samego obiektu (stosowanie nietypowych ujęć, eksponowanie wybranych detali), jak i umieszczanie na obrazie elementów dodatkowych [B. Świt-Jankowska, 2010, s. 83; K. Stasiuk, D. Maison, 2014, s. 30]. Szybko rozwijająca się technologia informatyczna pozwala na korzystanie z tych możliwości w niemal nieograniczonym zakresie. Co więcej, dostępne obecnie narzędzia informatyczne umożliwiają tworzenie realistycznych wizualizacji w stosunkowo prosty sposób i w stosunkowo krótkim czasie.

Badania nad czynnikami determinującymi pozytywny odbiór wizualizacji, jak również nad siłą ich oddziaływania wydają się istotne nie tylko dlatego, że mogą dostarczać wskazówek, jak podnosić jakość wizualizacji, ale również ujawniać praktyki budzące w nas wątpliwości natury etycznej. Intencją autorów jest przeprowadzenie takich badań z zastosowaniem metody eksperymentalnej. Przedmiotem eksperymentów byłoby badanie zmian w ocenie wizualizacji architektonicznych powodowanych modyfikacją elementów znajdujących się w otoczeniu obiektu architektonicznego, czyli takich czynników, których oddziaływanie można uznać za mniej oczywiste. By prawidłowo zaprojektować eksperymenty, potrzebna jest możliwie kompletna lista czynników, z której będziemy wybierać te do modyfikacji.

Opracowanie takiej właśnie listy stanowiło cel badań prezentowanych w niniejszej pracy. Precyzując, chodziło o utworzenie rankingu czynników determinujących pozytywny odbiór wizualizacji na podstawie opinii grafików zajmujących się na co dzień tworzeniem wizualizacji na potrzeby ofert sprzedaży projektów domów. W badaniach wzięli udział graficy z pięćdziesięciu dwóch firm. Autorom badań szczególnie zależało, by w jak najmniejszym stopniu ingerować w wyniki badań, stąd przyjęli dłuższą i bardziej pracochłonną dwu-etapową metodykę. W pierwszym etapie poproszono uczestników badania o przygotowanie listy czynników, które ich zdaniem „mają wpływ na pozytywny odbiór

wizualizacji projektów domów”. Następnie szczegółowo przeanalizowano otrzymane odpowiedzi i na ich podstawie opracowano wstępną listę czynników. W drugim etapie ponownie zwrócono się do respondentów z prośbą o ocenę ważności czynników znajdujących się na przygotowanej w pierwszym etapie liście i dopiero na podstawie tych odpowiedzi opracowano ostateczne wyniki.

W kolejnych częściach pracy przedstawiono: przegląd literatury, szczegółowy opis przyjętej procedury badawczej, analizę uzyskanych wyników oraz wnioski z badań.

1. PRZEGLĄD LITERATURY

Szereg wniosków istotnych w dyskusji o czynnikach determinujących pozytywny odbiór wizualizacji architektonicznych dostarczają badania nad postrzeganiem piękna rozumianego jako pozytywna wartość estetyczna. Reber i in. [2004] sugerują, że doznania estetyczne są funkcją dynamiki przetwarzania obiektu przez odbiorcę: im bardziej płynnie odbiorca może przetwarzać obiekt, tym bardziej pozytywne są jego lub jej doznania estetyczne. Swoją propozycję opierają na czterech założeniach, przytaczając na poparcie ich zasadności wyniki badań z zakresu psychologii poznawczej, społecznej oraz estetyki eksperymentalnej. Po pierwsze, obiekty różnią się co do płynności, z jaką mogą być przetwarzane. Do cech, które ułatwiają przetwarzanie, autorzy zaliczają zarówno te wymieniane w klasycznych teoriach [R. Arnheim, 1978, G. Birkhoff, 1933, G. Fechner, 1876, E.H. Gombrich, 2006], jak poprawność formy, symetria oraz kontrast pomiędzy obiektem a tłem, jak również nie wymieniane w tych teoriach procedury torowania percepcyjnego i pojęciowego. Po drugie, jak wynika z badań psychofizjologicznych, płynność przetwarzania jest sama w sobie nacechowana hedonicznie, tzn. wysoka płynność przetwarzania jest subiektywnie doświadczana jako pozytywna. Po trzecie, afektywna reakcja wywołana płynnością przetwarzania skłania do pozytywnej oceny estetycznej, o ile wartość informacyjna doświadczenia nie jest podważana. Wreszcie wpływ płynności jest moderowany przez oczekiwania i atrybucje odbiorcy. Z jednej strony, płynność ma szczególnie silny wpływ, gdy jej źródło jest nieznane, a płynne przetwarzanie zaskakuje odbiorcę. Z drugiej strony, doznanie estetyczne wynikające z płynności traci na znaczeniu, gdy odbiorca uznaje źródło tego doświadczenia za nieistotne [por. R. Reber i in., 2004, s. 377-378].

Propozycja Rebera i in. wpisuje się w poglądy głoszone przez Tatarkiewicza [za T. Obolevitch, 2014, s. 68], zgodnie z którymi piękno jako wartość estetyczna

jest obiektywne, ale urzeczywistnia się dopiero w procesie przeżycia estetycznego i ma naturę obiektywno-subiektywną. Za takim postrzeganiem piękna przemawiają również wyniki badań z zakresu neuroestetyki – działu estetyki eksperymentalnej, stanowiącego interdyscyplinarną formę współpracy między kognitywistyką, psychologią, filozofią a neuronaukami badającymi budowę i funkcjonowanie systemu nerwowego [J. Bremer, 2013]. Ramachandran i Hirstein w swojej neurologicznej teorii przeżycia estetycznego [1999, polskie tłum. 2007] definiują osiem praw mogących stanowić podstawy dla zrozumienia poszczególnych aspektów sztuk wizualnych, estetyki i sztuki projektowania:

(1) wzmacnianie różnic – zasada przesunięcia szczytowego; (2) izolowanie pojedynczego wymiaru (np. kształtu) celem wzmocnienia sygnału w ramach tego wymiaru; (3) pobudzanie procesu grupowania i łączenia percepcyjnego; (4) wydobywanie kontrastu; (5) pobudzanie percepcji poprzez stosowanie nieoczywistych rozwiązań; (6) unikanie perspektyw powodujących błędną interpretację; (7) stosowanie wizualnych metafor oraz (8) symetrię. W opisie formułowanych przez siebie praw, prócz scharakteryzowania wewnętrznej logiki każdego z nich, wskazują na stojące za nimi mechanizmy neurofizjologiczne, jak również podejmują próbę wyjaśnienia przyczyn ich powstania w procesie ewolucji.

Z uwagi na sposób, w jaki doświadczamy piękno, ewolucyjne podejście do estetyki – bazujące na postulatcie, że reakcje emocjonalne nie mogłyby stanowić aż tak silnych motywatorów ludzkich zachowań, gdyby nie miały pozytywnego wpływu na przeżycie i sukces reprodukcyjny [G.H. Orians, J.H. Heerwagen, 1992, s. 555] – wydaje się równie ważnym kierunkiem badań jak neuroestetyka. Oba podejścia znajdują również za-

stosowanie w badaniach nad postrzeganiem architektury. Szereg hipotez tłumaczących nasze postrzeganie architektury czy krajobrazu dostosowaniem w drodze doboru naturalnego omawiają w swych pracach Hildebrand [1999] oraz Orians i Heerwagen [1992]. Z kolei neuronaukowe interpretacje doświadczeń architektonicznych prezentują między innymi Shemesh i in. [2015] Vartanian i in. [2013] czy stosujący w swojej pracy podejście enaktywne Jelić i in. [2016].

Przytoczone powyżej badania pokazują, jak wiele czynników determinuje odbiór obrazu przez człowieka. Z uwagi na użytkową funkcję wizualizacji architektonicznych tę listę należałoby jeszcze uzupełnić o elementy związane z przeznaczeniem danej wizualizacji (projektowanie, reklama) oraz oceną (funkcjonalną, techniczną) wizualizowanego obiektu dokonywaną przez odbiorcę.

Badania najbliższe celowi niniejszej pracy przeprowadziła Świt-Jankowska, która w swojej pracy [2011] analizowała wpływ sposobu prezentacji graficznej na jej odbiór. Autorka poddała ocenie różne wizualizacje trzech zadań projektowych: detalu budynku, domu mieszkalnego oraz zabudowy wielorodzinnej. Jako czynniki różnicujące poszczególne wizualizacje posłużyło autorce dziewięć parametrów wyjściowych (podstawowych parametrów koniecznych do wygenerowania komputerowej wizualizacji, wybranych na podstawie analizy interfejsu trzech programów: ArchiCad, AutoCad oraz 3DStudioMax) podzielonych na trzy kategorie [B. Świt-Jankowska, 2011, s. 81-87].

Korzystając z opinii trzech ekspertów, autorka wyselekcjonowała 5 parametrów o największym znaczeniu dla generowanego obrazu, a następnie przeprowadziła badania ankietowe wśród dwudziestu aktywnych zawodowo architektów. Zadaniem re-

Tab. 1. Uśrednione wagi parametrów wyjściowych
Tab. 1. Averaged weights of the output parameters

Kategoria	Waga	Parametr	Waga
Kadrowanie (właściwości ustawienia kamery)	0,57	lokalizacja kamery względem celu w poziomie	0,15
		lokalizacja kamery względem celu w pionie	0,16
		wybór kadru	0,06
		określenie odległości kamery od celu	0,13
		określenie szerokości obiektu	0,07
Modelowanie (dyspozycje oświetleniowo-materiałowe)	0,29	określenie sposobu oświetlenia sceny w celu uzyskania określonych walorów światłocienia	0,14
		określenie właściwości materiałów	0,15
		uzupełnienie sceny kontekstem	0,07
Dodatki	0,13	uzupełnienie sceny elementami porównawczymi	0,06

Źródło: B. Świt-Jankowska, 2011, s. 81, 92.
Source: B. Świt-Jankowska, 2011, pp. 81, 92.

spondentów była ocena 96 różnych wizualizacji trzech obiektów utworzonych poprzez modyfikację uprzednio wyselekcjonowanych pięciu parametrów wyjściowych. Oceny dokonywane były według trzech kryteriów: (1) ilości dostarczanych przez obraz informacji o funkcji obiektu, (2) ilości dostarczanych przez obraz informacji o formie obiektu oraz (3) jakości graficznej obrazu. W efekcie opracowana została mapa powiązań między ustawieniami parametrów wyjściowych, zawierająca wytyczne do tworzenia prezentacji graficznych o najlepszych cechach.

Tabela 1 przedstawia parametry wyjściowe wraz z wynikami pierwszego etapu tych badań – wagami parametrów obliczonymi metodą AHP na podstawie ocen trzech ekspertów. Wyniki te zostaną porównane z wynikami badań prezentowanymi w niniejszej pracy.¹

2. METODYKA BADAŃ

Wybór metodyki stanowił konsekwencję przyjętego celu badawczego: opracowania rankingu czynników determinujących pozytywny odbiór wizualizacji architektonicznych na podstawie opinii grafików. Autorom badań szczególnie zależało, by lista czynników była możliwie kompletna, a znajdujące się na niej kategorie czynników odzwierciedlały sposób postrzegania zagadnienia przez grafików. Dlatego też zrezygnowano ze scenariusza, w którym graficy wyrażają swoje opinie, oceniając ważność czynników z przygotowanej uprzednio przez autorów badań (np. na podstawie literatury) listy czynników. W zamian zdecydowano się na dwuetapową procedurę badawczą. Postanowiono, że pytanie o listę czynników zadane w pierwszym etapie badań będzie miało charakter otwarty, a analiza udzielonych odpowiedzi posłuży do opracowania listy, która zostanie wykorzystana w etapie drugim.

Badania zostały przeprowadzone na grupie grafików dobranej celowo spośród firm (biur, studiów) zajmujących się wykonywaniem wizualizacji architektonicznych. Listę firm sporządzono, korzystając z wyszukiwarki google.com, słowa kluczowe: „wizualizacje architektoniczne”. Do badań zakwalifikowano około 100 firm mających doświadczenie w tworzeniu wizualizacji zewnętrznej bryły budynku i otoczenia, potwierdzone odpowiednim portfolio oraz posiadających strony internetowe.

W pierwszym etapie do firm, które wcześniej w rozmowach telefonicznych wyraziły chęć wzięcia udziału w tej części badań, wysłano prośbę o opracowanie listy czynników, które ich zdaniem „mają wpływ na pozytywny odbiór wizualizacji projektów domów”. Prócz tak sformułowanej prośby żadne inne sugestie, czy to odnośnie do liczby czynników, czy sposobu ich formułowania, nie były przekazywane. Otrzymano 46 list zawierających w sumie 370 pozycji (nazywanych dalej odpowiedziami), z których do analizy wyselekcjonowano 349² (średnia liczba pozycji na liście $\bar{x} = 7,6$; odchylenie standardowe $s(x) = 4,2$). O pomoc w analizie otrzymanych odpowiedzi poproszono ekspertów, których głównym zadaniem było zadbanie o poprawną interpretację użytych w nich sformułowań.

Analizę rozpoczęto od wyodrębnienia głównych kategorii czynników w taki sposób, aby obejmowały one wszystkie czynniki wymieniane w odpowiedziach. Przy doborze nazw kategorii starano się, by odzwierciedlały one terminologię, jaką graficy stosowali w swoich odpowiedziach. Ponieważ odpowiedzi różniły się stopniem szczegółowości, postanowiono, że w ramach poszczególnych kategorii wyróżnione zostaną dodatkowo grupy czynników najczęściej tam wymienianych. W efekcie utworzono sześć kategorii głównych, a w ramach pięciu z nich utworzono w sumie 31 grup czynników.

Finalne zadanie pierwszego etapu polegało na przypisaniu odpowiedzi do utworzonych kategorii i grup czynników i na tej podstawie obliczeniu wag kategorii oraz, w ramach każdej z kategorii, wag poszczególnych grup. Z uwagi na wspomniane różnice w stopniu szczegółowości udzielonych odpowiedzi procedura realizacji tego zadania była dość złożona i opierała się na następujących regułach:

1. Listy poszczególnych respondentów mają taki sam wpływ na wyznaczenie wag kategorii głównych. Ponieważ listy różniły się liczbą znajdujących się na nich pozycji-odpowiedzi, każdej odpowiedzi przypisywana była waga obliczana jako $1/k$, gdzie k to liczba wszystkich pozycji listy, z której pochodzi odpowiedź. Na przykład jeżeli lista zawierała 8 odpowiedzi, to każda odpowiedź z tej listy miała wagę 0,125.
2. Każda odpowiedź była przydzielana do kategorii głównej poprzez przypisanie do wybranej kate-

¹ Pominęte zostaną natomiast wyniki drugiego etapu badań Świt-Jankowskiej, głównie z powodu ograniczenia w nich liczby badanych parametrów jako konsekwencji przyjętej w badaniach metodyki – decyzji słusznej bo pozwalającej, jak podkreśla autorka, na sformułowanie wytycznych umożliwiających osobom o mniejszym doświadczeniu projektowym przyspieszenie procesu decyzyjnego w trakcie tworzenia własnych prezentacji, a także mogących przyczynić się do zoptymalizowania weryfikacji projektów architektonicznych w ramach konkursów, przetargów itp. [por. B. Świt-Jankowska, 2011, s. 141-142].

² 21 pozycji pominiętych w analizie zawierało sformułowania nazbyt ogólne lub też nie związane z czynnikami determinującymi pozytywny odbiór wizualizacji.

gorii wartości równej wadze odpowiedzi (określonej zgodnie z regułą nr 1). W szczególnych przypadkach (10,6% wszystkich odpowiedzi), gdy odpowiedź była złożona i kwalifikowała się do więcej niż jednej kategorii głównej, wartość wagi odpowiedzi była dzielona proporcjonalnie między kategorie.

3. Wagi kategorii głównych obliczone zostały poprzez zsumowanie wartości przypisanych zgodnie z regułą nr 2 i wyrażone w postaci udziałów procentowych.
4. Jeżeli odpowiedź odnosiła się do kwestii bardziej szczegółowych niż te ujęte w kategoriach głównych, każdy wymieniony w odpowiedzi czynnik był dodatkowo (tzn. oprócz przypisania całej odpowiedzi do kategorii głównej zgodnie z regułą nr 2) przydzielany do właściwej grupy czynników poprzez przypisanie tej grupie wartości 1.³
5. Wagi poszczególnych grup w ramach kategorii głównych obliczone zostały poprzez zsumowanie wartości przypisanych zgodnie z regułą nr 4 i wyrażone w postaci udziałów procentowych. Dodatkowo dla każdej grupy obliczono, na ilu listach (przez ilu respondentów) dana grupa została wymieniona.

W drugim etapie badań do firm wysłano, opracowaną w pierwszym etapie, listę czynników determinujących pozytywny odbiór wizualizacji. Listę tworzyło sześć kategorii głównych. Kategorie na liście zostały ułożone w porządku alfabetycznym. Przy nazwach kategorii głównych podano w nawiasach nazwy najważniejszych grup czynników. Respondentów poproszono o przypisanie każdej pozycji liczby z przedziału od 0 do 100, która ich zdaniem najlepiej odzwierciedla wpływ czynnika na pozytywny odbiór wizualizacji. Odpowiedzi udzieliło 52 respondentów (z czego 39 stanowili graficy biorący udział w pierwszym etapie badań). Wagi poszczególnych kategorii czynników zostały obliczone jako średnie arytmetyczne wszystkich ocen punktowych i wyrażone w postaci udziałów procentowych. Na koniec wyniki uzyskane w drugim etapie badań porównano z wynikami pierwszego etapu oraz z wynikami badań Świt-Jankowskiej [2011].

3. ANALIZA WYNIKÓW

Zgodnie z przyjętą metodyką badań wagi kategorii czynników były wyznaczane dwukrotnie, w pierwszym i drugim etapie badań, za każdym razem według

innej procedury. Natomiast wagi grup czynników wyodrębnionych w ramach poszczególnych kategorii zostały obliczone tylko raz w pierwszym etapie. Prezentację wyników badań rozpocznie przedstawienie listy kategorii oraz grup czynników. Następnie zaprezentowane zostaną wagi poszczególnych grup czynników, a na koniec wagi kategorii z obu etapów badań.

W pierwszym etapie badań wyróżniono sześć następujących kategorii czynników:

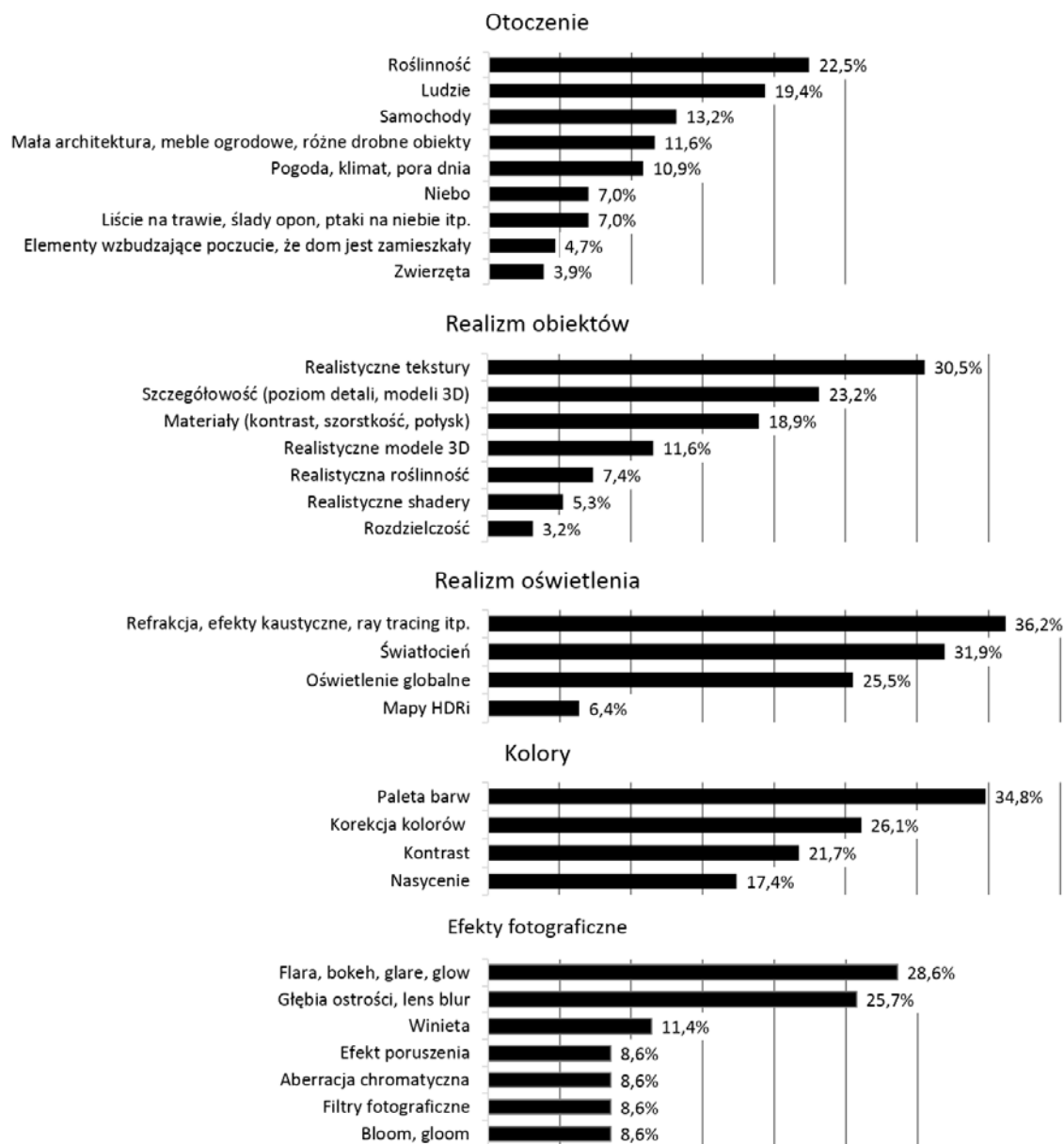
1. efekty fotograficzne (głębia ostrości, flara, winieta, bokeh, efekt poruszenia, aberracja chromatyczna itd.),
2. kadrowanie,
3. kolory (paleta barw, kontrast, gradacja kolorów),
4. otoczenie (roślinność, ludzie, samochody, mała architektura, pogoda, pora dnia, niebo),
5. realizm obiektów (realistyczne: tekstury, modele 3D, roślinność; szczegółowość, rozdzielczość),
6. realizm oświetlenia (światłocien, oświetlenie globalne, pośrednie, refleksy, refrakcja, efekty kaustyczne).

Listę w takiej właśnie postaci (tzn. ułożoną alfabetycznie, w której, prócz nazw kategorii głównych, w nawiasach umieszczono najczęściej wymieniane w danej kategorii grupy czynników) otrzymali graficy biorący udział w drugim etapie badań.

Rycina 1 przedstawia grupy czynników wyodrębnione w ramach poszczególnych kategorii. Przy każdej grupie czynników podano jej wagę. Należy podkreślić, że wagi te odzwierciedlają ważność danej grupy w ramach swojej kategorii.

Gdyby mierzyć ich ważność bezwzględnie liczbą respondentów, którzy na swoich listach umieścili czynniki zaliczone do danej grupy, to wyniki prezentowałyby się nieco inaczej. Wówczas na czele znalazłyby się dwie grupy czynników: *realistyczne tekstury* (kat. realizm obiektów) oraz *roślinność* (kat. otoczenie) – każda wymieniona przez 27 respondentów. Kolejne pod względem ważności grupy czynników to: *ludzie* (kat. otoczenie) wskazana przez 23 (50%) respondentów; *szczególność detali, modeli 3D* (kat. realizm obiektów) – 21 respondentów; *samochody* (kat. otoczenie) oraz *kontrast, szorstkość i połysk materiałów* (kat. realizm obiektów) – obie po 17 respondentów. Na niemal co trzeciej liście pojawiały się: grupa *mała architektura, meble ogrodowe, różne drobne obiekty* z kategorii „otoczenie” oraz pierwsze dwie grupy z kategorii „realizm oświetlenia” – *refrakcja, efekty kaustyczne, ray*

³ Przyjęcie takiej reguły do wyznaczania wag grup czynników w ramach kategorii głównych oznacza, że w przypadku grup odstąpiono od zasady stosowanej dla kategorii głównych, by wszystkie listy miały identyczny wpływ na wyznaczanie wag kategorii. Takie rozwiązanie jest konsekwencją różnic w poziomie szczegółowości odpowiedzi udzielonych przez respondentów.



Ryc. 1. Grupy czynników oraz ich wagi wyróżnione w ramach poszczególnych kategorii; źródło: badania własne
Ryc. 1. Groups of factors and their weights distinguished within individual categories; source: own research

tracing itp. oraz *światłocienie*. Cztery inne grupy (*pogoda, klimat pora dnia; realistyczne modele 3D; oświetlenie globalne; flara, bokeh, glare, glow*) wymieniane były przez około 25% respondentów, natomiast pozostałe 18 grup czynników nie znalazło się choćby na co piątej liście.

W tabeli 2 przedstawiono kategorie czynników wraz z ich wagami, uporządkowane malejąco według wag uzyskanych w drugim etapie badań. W kolejnych kolumnach umieszczone zostały, dla porównania, wyniki badań Świt-Jankowskiej, wyniki pierwszego etapu oraz wyniki drugiego etapu badań (czyli ostateczne wyniki badań).⁴

⁴ Ponieważ kategorie przyjęte w badaniach Świt-Jankowskiej, poza kategorią „kadrowanie”, różnią się od kategorii przyjętych w niniejszych badaniach (por. tab. 1 i 2), wyjaśnienia wymaga sposób przypisania wyników badań Świt-Jankowskiej. Przyjęto, że do kategorii „otoczenie” przypisane zostaną wyniki kategorii „dodatki”; do kategorii „realizm oświetlenia” przypisane zostaną wyniki parametru „określenie sposobu oświetlenia sceny w celu uzyskania określonych walorów światłocienia” z kategorii „modelowanie”, a do kategorii „realizm obiektów” wyniki drugiego parametru kategorii „modelowanie”, czyli „określenie właściwości materiałów”. Uznano również, że kategorie „kolory” oraz „efekty fotograficzne” nie mają swoich odpowiedników w badaniach Świt-Jankowskiej.

Tab. 2. Kategorie czynników determinujących pozytywny odbiór wizualizacji architektonicznych oraz ich wagi
Tab. 2. Categories of factors determining the positive reception of architectural visualization and their weights

Kategorie główne	Badania Świt-Jankowskiej		Wyniki I etapu badań		Wyniki II etapu badań	
	Waga	Ranga	Waga	Ranga	Waga	Ranga
Realizm oświetlenia	14%	3	18,9%	3	20,0%	1
Realizm obiektów	15%	2	20,9%	2	19,8%	2
Otoczenie	13%	4	33,5%	1	17,0%	3
Kadrowanie	57%	1	14,5%	4	16,5%	4
Kolory			6,2%	5	15,7%	5
Efekty fotograficzne			6,0%	6	11,0%	6
			Σ 100,0%		Σ 100,0%	

Źródło: kolumny 2-3 – B. Świt-Jankowska, 2011, s. 81, 92; kolumny 4-7 – badania własne.
 Source: columns 2-3 – B. Świt-Jankowska, 2011, s. 81, 92; columns 4-7 – own research.

Tab. 3. Mapa cieplna rozkładu rang
Tab. 3. Heat map of ranks distribution

Kategorie	Rangi					
	1 - 1,5	2 - 2,5	3 - 3,5	4 - 4,5	5 - 5,5	6
Realizm oświetlenia	22	14	7	5	3	1
Realizm obiektów	18	16	7	6	5	0
Otoczenie	3	8	20	11	7	3
Kadrowanie	9	8	9	7	17	2
Kolory	4	7	8	14	10	9
Efekty fotograficzne	1	3	4	7	9	28

Źródło: badania własne.
 Source: own research.

Jak wynika z tabeli 2, ostateczne wyniki badań różnią się od wyników uzyskanych przez Świt-Jankowską, jak również od tych z pierwszego etapu badań. Wprowadzie współczynnik korelacji rang Spearmana wskazuje na wysoką korelację pomiędzy wynikami pierwszego i drugiego etapu badań ($r_s = 0,7714$), to jednak test istotności ($t = 2,4247$) nie daje podstaw do odrzucenia hipotezy o braku zależności monotonicznej pomiędzy rankingami. Analizując ostateczne wyniki badań, można stwierdzić, że dwie kategorie: „realizm oświetlenia” i „realizm obiektów” uzyskały największe, niemal jednakowe wagi ($\approx 20\%$). Niewiele mniejsze wagi respondenci przypisali trzem kolejnym kategoriom: „otoczenie”, „kadrowanie” oraz „kolory”, natomiast wyraźnie mniejszą od pozostałych wagę otrzymała kategoria „efekty fotograficzne”.

Oczywiście odpowiedzi poszczególnych respondentów były zróżnicowane. Dobrze to widać, jeśli

kategoriom przypiszemy rangi odpowiadające pozycjom, jakie zajmowały na listach respondentów, a następnie obliczymy, jak często poszczególne rangi były przypisywane każdej z kategorii.⁵ Wyniki tych obliczeń przedstawiono w tabeli 3, w postaci mapy cieplnej rozkładu rang kategorii czynników.

Najczęściej za najważniejszą (lub jedną z dwóch najważniejszych – rangi odpowiednio 1 i 1,5) uznawana była kategoria „realizm oświetlenia”, którą na szczycie swoich rankingów umieściło 22 respondentów (42%). Poza tą kategorią jedynie „realizm obiektów” (18 respondentów, 35%) był umieszczany porównywalnie często na pierwszym miejscu. Z kolei „efekty fotograficzne” są kategorią, która najczęściej umieszczana była na końcu rankingu. Ostatnie miejsce przypisała jej ponad połowa respondentów (54%). Interesujące wydają się różnice w rozkładzie rang trzech pozostałych kategorii. O ile „otoczenie” i „kolory” były umieszcza-

⁵ Jeżeli respondent przypisał dwóm lub więcej kategoriom tę samą liczbę w skali 0-100, to każda z tych kategorii otrzymywała identyczną rangę, równą średniej z ich numerów kolejnych. Stąd rangi mogą mieć wartości niecałkowite.

ne najczęściej w środku rankingu, to rozkład kategorii „kadrowanie” był bardziej zróżnicowany. Z jednej strony „kadrowanie” 9 razy było umieszczane na początku rankingu (17% respondentów), z drugiej zaś w niemal co trzecim rankingu znalazło się na przedostatnim miejscu. Ten wynik pokazuje, że „kadrowanie” to kategoria, co do której opinie respondentów były najbardziej spolaryzowane.

WNIOSKI

Zaprezentowane w niniejszej pracy wyniki badań pokazują, że w opinii grafików zajmujących się tworzeniem wizualizacji architektonicznych najważniejszymi czynnikami determinującymi pozytywny odbiór wizualizacji są realizm oświetlenia (światłocień, oświetlenie globalne, pośrednie, refleksy, refrakcja, efekty kaustyczne) oraz realizm obiektów (realistyczne: tekstury, modele 3D, roślinność; szczegółowość, rozdzielczość). Pozostałe czynniki wymieniane przez grafików to kolejno: otoczenie (roślinność, ludzie, samochody, mała architektura, pogoda, pora dnia, niebo), kadrowanie, kolory (paleta barw, kontrast, gradacja kolorów) oraz efekty fotograficzne (głębia ostrości, flara, winieta, bokeh, efekt poruszenia, aberracja chromatyczna itd.). Różnice co do siły wpływu poszczególnych czynników nie są jednak zbyt duże. Biorąc pod uwagę, że dla sześciu kategorii średnia waga to 16,7%, wagi, jakie ostatecznie otrzymały poszczególne kategorie, niewiele odbiegają od średniej. Dwie pierwsze kategorie w rankingu mają wagi większe od średniej o nieco ponad 3 pkt proc., a wagi trzech następnych kategorii różnią się od średniej o mniej niż 1 pkt proc. Jedynie waga ostatniej w rankingu kategorii („efekty fotograficzne”) jest mniejsza o prawie 6 pkt proc. ($\approx 2/3$ średniej).

Zastanawiać może, i to z dwóch powodów, waga i miejsce w rankingu kategorii „kadrowanie”. Po pierwsze, z uwagi na różnice w stosunku do wyników badań Świt-Jankowskiej, gdzie kategoria ta uzyskała pierwsze miejsce w rankingu i wagę 57%. Po drugie, ze względu na rozkład rang kategorii „kadrowanie” w prezentowanych tu badaniach, gdzie siedemnastu respondentów umieściło ją na przedostatnim miejscu rankingu, a dziewięciu innych na pierwszym, czyniąc ją tym samym trzecią z kolei kategorią umieszczaną najczęściej na czele rankingu. To zróżnicowanie w rozkładzie rang pokazuje, że uzyskanie dopiero czwartego miejsca w rankingu stanowi wypadkową dwóch skrajnych opinii nt. kategorii „kadrowanie”. Przy czym taki stan rzeczy nie musi, bynajmniej, oznaczać zróżnicowania w poglądach grafików, a jedynie to, że część re-

spondentów dokonywała oceny z nieco innej perspektywy. Może przecież być tak, że wszyscy uznają kwestie związane z kadrowaniem za bardzo ważne, jednakże duża część zakłada, że przeznaczenie tworzonych przez nich wizualizacji narzuca niejako pewien określony sposób kadrowania, pozbawiając ich tym samym możliwości różnicowania wizualizacji w tym zakresie.

Różnice w wynikach badań Świt-Jankowskiej oraz pierwszego i drugiego etapu opisywanych tu badań składają również do pewnych refleksji natury metodologicznej. Pierwsza z nich jest związana z różnicą w liczbie wyróżnionych kategorii. Wydaje się, że uzyskanie bardziej kompletnej listy czynników było możliwe dzięki przyjętej w niniejszych badaniach dwuetapowej procedurze i umożliwieniu respondentom swobodnego formułowania opinii w pierwszym etapie badań. Wprawdzie stawianie pytań otwartych może powodować, że respondenci będą wskazywali mniej czynników, niż gdyby wybierali z wcześniej przygotowanej kompletnej listy, to jednak przy dużej liczbie respondentów prawdopodobieństwo pominięcia któregoś z czynników przez wszystkich biorących udział w badaniach jest niewielkie. Jeśli zatem nie mamy pewności, czy przystępując do badań, potrafimy przygotować kompletną listę, taka dwuetapowa procedura jest dobrym, choć pracochłonnym rozwiązaniem. Alternatywnym w stosunku do dwuetapowej procedury jest inne często stosowane podejście, polegające na umożliwieniu respondentom dopisania do proponowanej listy własnych propozycji. Niestety, jak pokazuje praktyka, niewielu respondentów korzysta z tej możliwości. Poza tym inni respondenci nie mają możliwości odniesienia się do propozycji zgłoszonej w taki sposób.

Druga refleksja dotyczy różnic w wagach kategorii pomiędzy pierwszym i drugim etapem badań. Wielkość tych różnic to kolejny argument za stosowaniem dwuetapowej procedury w badaniach tego typu. Jak pokazują niniejsze badania, określanie wag poszczególnych czynników na podstawie pytań otwartych jest obarczone dużym ryzykiem błędu. Jest to związane z faktem, że zarówno pozycje na poszczególnych listach, jak i listy poszczególnych respondentów różnią się od siebie poziomem szczegółowości.

Główną zaletą przeprowadzonych badań jest to, że prezentują one opinię grafików, których wizualizacje ilustrują oferty projektów domów aktualnie dostępne na polskim rynku. Stanowią tym samym naturalny punkt odniesienia dla planowanych przez autorów badań nad wpływem zmian w wizualizacjach na ocenę ofert projektów domów dokonywaną przez potencjalnych klientów.

LITERATURA

1. **Arnheim R. (1978)**, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, Wyd. Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
2. **Birkhoff G. (1933)**, *Aesthetic measure*, Cambridge, Harvard University Press.
3. **Bremer J. (2013)**, *Neuroestetyka: czy przyszłość estetyki leży w neuronauce?*, „Estetyka i Krytyka”, nr 28.
4. **Fechner G. (1876)**, *Vorschule der Aesthetik*, Breitkopf & Härtel, Leipzig.
5. **Gombrich E. H. (1995)**, *The Story of Art*, Phaidon Press, London.
6. **Hildebrand G. (1999)**, *Origins of architectural pleasure*, University of California Press, Berkeley.
7. **Jelić A., Tieri G., De Matteis F., Babiloni F., Vecchiato G. (2016)**, *The Enactive Approach to Architectural Experience: A Neurophysiological Perspective on Embodiment, Motivation, and Affordances*, „Frontiers in Psychology”, vol. 7, art. 481.
8. **Obolevitch T. (2014)**, *Estetyka w rozumieniu Władysława Tatarkiewicza i Aleksego Łosiewa. Próba analizy porównawczej*, „Przegląd Filozoficzny” – Nowa Seria nr 90.
9. **Orians G. H., Heerwagen J. H. (1992)**, *Evolved responses to landscapes*, [w:] J. Barkow, L. Cosmides, J. Tooby (red.), *The adapted mind*, Oxford University Press, New York.
10. **Ramachandran V. S., Hirstein W. (1999)**, *The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience*, „Journal of Consciousness Studies” vol. 6, nr 6-7.
11. **Ramachandran V. S., Hirstein W. (2007)**, *Nauka wobec zagadnienia sztuki. Neurologiczna teoria doświadczenia estetycznego*, [w:] W. Dziarnowska, A. Klawiter (red.), *Mózg i jego umysł*, „Studia z Kognitywistyki i Filozofii Umysłu”, tom 2.
12. **Reber R., Schwartz N., Winkielman P. (2004)**, *Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver's Processing Experience?*, „Personality and Social Psychology Review”, vol. 8, nr 4.
13. **Shemesh A., Bar M., Grobman Y. J. (2015)**, *Space and human perception – exploring our reaction to different geometries of spaces*, [w:] Y. Ikeda, C. M. Herr, D. Holzer, S. Kaijima, M. J. Kim., M. A. Schnabel (red.), *Emerging experience in past, present and future of digital architecture*, Proceedings of the 20th International Conference of the Association for Computer-Aided Architectural Design Research in Asia, Hong Kong, CAADRIA.
14. **Stasiuk K., Maison D. (2014)**, *Psychologia konsumenta*, PWN, Warszawa.
15. **Świt-Jankowska B. (2010)**, *Współczesne narzędzia pracy architekta a jakość nowo projektowanej przestrzeni mieszkalnej*, „Architecturae et Artibus”, vol. 2, nr 2.
16. **Świt-Jankowska B. (2011)**, *Wizualizacja architektoniczna jako współczesne narzędzie pracy architekta*, Wyd. Politechniki Poznańskiej, Poznań.
17. **Vartanian O., Navarrete G., Chatterjee A., Fich L. B., Leder H., Modroño C., Nadalf M., Rostruph N., Skovi M. (2013)**, *Impact of contour on aesthetic judgments and approach-avoidance decisions in architecture*, Proceedings of the National Academy of Sciences, USA, vol. 110, s. 10446–10453.
18. **Wokan B. (b.r.)**, *Salve deweloper!*, [online], [dostęp 31.03.2016], <http://www.zawod-architekt.pl/artykuly/za1002_deweloper.html>

Autorzy dziękują Przemysławowi Biryło, Maciejowi Biryło, Wojciechowi Gołębiowskiemu i Witoldowi Maćkowi za pomoc przy opracowywaniu wyników pierwszego etapu badań.

MIĘDZY SACRUM A PROFANUM. ROLA I ZNACZENIE RZEŻBY NAGROBNEJ W DOBIE RENESANSU – PRZYCZYNEK DO DAJSZYCH BADAŃ

Olga M. Hajduk

Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki, ul. Długa 26/28, 00-950 Warszawa
E-mail: olga.m.hajduk@gmail.com

BETWEEN SACRUM AND PROFANUM. THE ROLE AND SIGNIFICANCE OF TOMB SCULPTURE OF THE RENAISSANCE - A CONTRIBUTION TO FURTHER RESEARCH

Abstract

Ancestral Renaissance mausoleums, which sculptural tomb structures took an important place in, were the point of meeting between the sacred with the profane, their outcome was a work of art – considered in the category of beauty. They were connected mainly with eschatological significance. These objects became, intended by the founder, his and often also his family members' burial place. Through its form and equipment they brought diverse meanings with them referring to the religious, political or historical topics. The article is an attempt to set the type of Renaissance tombstone in the historical context of sacred space in the category of beauty in the context of its role as an ideological meanings' transmitter. It also indicates the topicality of the subject, particularly the need for the creation of a modern study with ideological overtones of funeral art works.

Streszczenie

Renesansowe mauzolea rodowe, w których istotne miejsce zajmowały rzeźbiarskie struktury nagrobne, stanowiły miejsce styku tego, co święte, z tym, co świeckie, ich wypadkową były dzieła sztuki – rozpatrywane w kategorii piękna. Wiązały się one przede wszystkim z treściami eschatologicznymi. Obiekty te stały się, zgodnie z zamierzeniami fundatorów, miejscem pochówku ich oraz często członków rodziny. Poprzez swą formę i wyposażenie niosły ze sobą wielorakie treści, odwołując się do wątków religijnych, politycznych lub historycznych. Artykuł stanowi próbę osadzenia typu renesansowego pomnika nagrobne w historycznej przestrzeni sakralnej w kontekście kategorii piękna z uwzględnieniem jego roli jako przekaznika treści ideowych. Wskazuje także na aktualność tematu, w tym szczególnie na potrzebę powstania nowoczesnego opracowania o wymowie ideowej dzieł sztuki funeralnej.

Keywords: benefactors; funeral art; tomb sculpture; commemorative sculpture; Renaissance in Poland

Słowa kluczowe: fundacje; sztuka funeralna; rzeźba kommemoratywna; rzeźba nagrobna; renesans w Polsce

Przedstawiciele najwyższych stanów w dobie odrodzenia dbali szczególnie o możliwość wiecznego upamiętnienia i aby zachować pamięć o sobie, swoich

bliskich, sławnych bohaterach, zlecali wzniesienie monumentu – nagrobka – epitafium. Problematyka wymowy ideowej dzieł renesansowej sztuki funeralnej nie

¹ Na uwagę zasługują w tym miejscu ukazujące się w ostatnich latach opracowania Renaty Sulewskiej, por. R. Sulewska, *Konwencja czy indywidualizacja? Uwagi o rzeźbie nagrobnej XVI wieku w Małopolsce i na terenach z nią graniczących*, [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer, P. Oszczanowski (red.), Eadem, Wrocław 2011; *Die Grabskulptur im 16. Jahrhundert in Polen*, "Jahrbuch des Wissenschaftlichen Zentrums der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Wien" vol. 2, Wien, s. 49-54 oraz opracowanie dziecięcych płyt nagrobnych na Śląsku autorstwa Małgorzaty Stankiewicz, które choć dotyczy obszaru Śląska, w znacznej części omawia interesujące zagadnienie w kontekście ideowym, wskazując na ciągłość problemu badawczego; por. M. Stankiewicz, *Dziecięce płyty nagrobne na Śląsku od XVI do XVIII w.*, Wrocław 2015.

była dotąd przedmiotem oddzielnego, wyczerpującego studium¹. Zagadnienie to znalazło oddźwięk w licznych opracowaniach traktujących ogółem o rzeźbie omawianego okresu², marginalnie w opracowaniach monograficznych poszczególnych jej twórców³, czy wreszcie szerzej poświęcono mu uwagę w pracach przyczynkarskich bądź omawiających wybrane obiekty⁴. Niniejszy artykuł, będący pokłosiem wystąpienia na konferencji „Piękno w sacrum”⁵, stanowi zaledwie przyczynek do dalszych badań, szczególnie mając na celu zwrócenie uwagi na interesujący i wciąż aktualny problem badawczy.

Formy upamiętnienia, jak dowodzą zachowane dzieła renesansowej plastyki funeralnej, w zależności od stanu, reprezentacji danej grupy zawodowej czy społecznej miały związek z określonymi rozwiązaniami formalnymi⁶. Do najbardziej rozpowszechnionych należy pomnik z całopostaciowym przedstawieniem zmarłego. Wśród nagrobków szlacheckich najczęstszym sposobem prezentacji zmarłego było ukazanie go jako rycerza – ubranego w zbroję, w lekko poruszanej pozycji leżącej. I choć zwykło się wywodzić genezę popularnego na gruncie polskim ujęcia leżącej figury od tzw. typu określanego mianem sansovinowskim, warto podkreślić, że najprawdopodobniej ten charakterystyczny układ postaci był związany z ułożeniem ciała okutego w zbroi, które przygotowuje się do powstania⁷. Zastosowanie motywu postaci leżącej z na wpół otwartymi oczyma mogło być powodowane chęcią przedstawienia zmarłego jako oczekującego na zmartwychwstanie – nie w stanie snu, jak to ma miejsce w odniesieniu do zamkniętych oczu, lecz w stanie czuwania. Obserwowalny jest tu, znany z nagrobków średniowiecznych, wątek prezentacji, antycypujący prezentację zmarłego przed obliczem Boga, gdzie postać przedstawiona jako żywa, z otwartymi oczyma, była wyrazem wiary w zmartwychwstanie i żywot wieczny, obrazując zarazem dogmat „widzenia uszczęśliwiającego” („Visio Dei”), osiąganego bezpośrednio



Ryc. 1. Epitafium Jerzego Pipana na elewacji kościoła św. Barbary w Krakowie; fot. autorka

Fig. 1. Cracow, Saint Barbara's Church, Epitaph of Jerzy Pipan; photo by the author

² Por. H. i S. Kozakiewiczowie, *Polskie nagrobki renesansowe. Stan, problemy i postulaty badań. Problemy ogólne*, „Biuletyn Historii Sztuki”, vol. XIV, no. 4, Warszawa 1952, s. 62-132; H. Kozakiewiczowa, *Renesansowe nagrobki piętrowe w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” vol. XVII, no. 1, Warszawa 1955, s. 3-47; Idem, *Rzeźba XVI wieku w Polsce*, Warszawa 1984; T. Mańkowski (1948), *Od renesansu włoskiego do północnego. Ustęp z dziejów rzeźby w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” vol. 10, no. 3-4, s. 257-284; A. Gradowska, *Ze studiów nad renesansową rzeźbą na Mazowszu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” vol. 8 1963, s. 209-250 i inne.

³ A. Fischinger, *Santi Gucci. Architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Kraków 1969; A. Markham Schulz, *Giammaria Mosca Called Pado-vano: A Renaissance Sculptor in Italy and Poland*, Pennsylvania 1998; K. Sinko-Popielowa, *Hieronim Canavesi*, „Rocznik Krakowski” vol. 27, 1936, s. 129-173; ostatnio także: F. Skibiński, *Willem van den Blocke. Niderlandzki rzeźbiarz nad Bałtykiem w XVI i na początku XVII w.*, Toruń 2015 i inne;

⁴ By wymienić chociażby E. Trajdos, *Treści ideowe nagrobka Barbary z Rożnowa w katedrze tarnowskiej*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” vol. 9, Lublin 1964, s. 47-64; K. Targosz, *Kaplica Zygmuntowska jako neoplatonicki model świata*, „Biuletyn Historii Sztuki” vol. 47 1986, s. 131-164; Eadem, *Kobieta w rzeźbach i inskrypcjach sepulkralnych Polski renesansowej*, [w:] *Partnerka, matka, opiekunka. Status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XX wieku*, K. Jakubiak (red.), Bydgoszcz 2000, s. 11-50; S. Mossakowski, *Kaplica Zygmuntowska (1515-1533). Problematyka artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I*, Warszawa 2007; J. Łoziński, *Program pułtuskiej kaplicy biskupa Noskowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” vol. 32, no. 3-4 1970, s. 271-289; L. Kalinowski, *Model funkcjonalny przekazu wizualnego na przykładzie renesansowego dzieła sztuki*, [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*, T. S. Jaroszewski (red.), Warszawa 1976, s. 165-178; Idem, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, Warszawa 1989.

po rozłączeniu się duszy z ciałem [J. Dreścik, 1977, s. 34-35]. Typ leżącej postaci rycerskiej niesie związek z ideą *bellator Christi*, związaną z utrwaloną w ówczesnej literaturze obrazem żołnierza jako obrońcy wiary katolickiej⁸. Jako chrześcijańskich obrońców wiary przedstawiono na przykład Adama Hieronima Sieniawskiego i jego trzech synów, co podkreślone zostało w inskrypcjach nagrobnych. Paweł Nestorow interpretuje również wyobrażenia bogatych panoplii nie tylko jako eksponujące rycerski stan zmarłych, ale odnosi je do „zbroi Bożej”, symbolizującej wartości, dzięki którym rycerz chrześcijański może dostąpić zbawienia⁹. Kiedy obserwowalny jest związek figury z ołtarzem stojącym w sąsiedztwie nagrobka, warto przywołać ideę „wiecznego uczestnictwa” zmarłego w nabożeństwach odbywających się w kościele, stanowiącą manifestację wiary w „*communio sanctorum*” (świętych obcowanie) – współuczestnictwo w ofierze Chrystusa obok osób żywych, biorących udział w obrzędach, także dusz zbawionych i cierpiących w czyśćcu [J. Dreścik, 1977, s. 34-35]. W świadomości społecznej tkwiło bowiem głębokie przekonanie, że właśnie bliskość sprawowanej eucharystii daje rękojmię zbawienia.

Rzeźby portretowe natomiast reprezentują typ mieszczanina XVI wieku, który zyskał popularność w polskim piśmiennictwie historii sztuki i kultury. Nagrobki mieszczan były ujmowane najczęściej w jeden schemat, na który składało się popiersie portretowanego, tablica inskrypcyjna poniżej – oba zawarte w obramieniu architektonicznym (ryc. 1). Szczególnie rozpowszechnione w obiektach plastyki funeralnej tego typu doby renesansu jest także łączenie dwu różnych materiałów – zasadniczo piaskowca dla rzeźby i marmuru dla tablicy. Problem italianizujących nagrobków mieszczan nie został dotąd w literaturze przedmiotu wyczerpująco opracowany monograficznie. Dla tego typu przyjęto nazwę zaproponowaną przez Krystynę Sinko – nagrobek mieszczkański, funkcjonuje jednakże również wprowadzone przez T. Dobrowolskiego określenie – nagrobek wnękowy z popiersiem. Typ ten należy odróżnić od tzw. nagrobków w stylu florissowskim, na które składają się przedstawienia mieszczan oddane w popiersiu rzeźbiarskim lub w pozycji na klęczkach, adorujących kru-

cyfików lub inne sceny religijne. Typ ten, powszechny na Śląsku, Pomorzu i w Wielkopolsce, jest silnie inspirowany sztuką niemiecką i niderlandzką. Zarówno K. Sinko, jak i Z. Hornung omawiany typ italianizujący zwykli wprowadzać z tradycyjnych wzorów z północnych Niemiec, uznając przy tym za krzewiciela tych form Jana Michałowicza. Źródłem dla tej koncepcji, za Steinborn, upatrywać należy w rzymskiej plastyce sepulkralnej [B. Steinborn, 1964, s. 144]. Istotna jest również uwaga, jaką poczyniła wspomniana wyżej badaczka, odnosząc się do sposobu ujęcia rzeźbionego popiersia w arkadę, która zależnie od typu może przybierać powszechny we Włoszech kształt niszy lub zaledwie ślad, zarys łuku architektonicznego – częsty w nagrobkach z Północy. W odniesieniu do niej zaś nieczytelny jest sens symboliczny tego typu ujęć, łuk triumfalny bowiem kojarzony jest z bramą wiodącą w zaświaty [B. Steinborn, 1964, s. 144]. Typ nagrobka mieszczkańskiego reprezentowany przez półpostaciowe ujęcie rzeźbiarskie *en face* wiązany jest również z postulatem realizmu w zamówieniach sztuki mieszczkańskiej, daje ono bowiem możliwość oddania werystycznej charakterystyki osoby przedstawianej, o co zdecydowanie trudniej w przypadku zarówno układu figury klęczącej, jak i całopostaciowego nagrobka [B. Steinborn, 1964, s. 144]. Należy przy tym jednak podkreślić, iż poczynawszy od lat siedemdziesiątych XVI wieku, kiedy pomniki nagrobne wytwarzane były na szeroką skalę, warsztaty rzeźbiarskie wykonywały je masowo, najpewniej bez dbałości o detaliczne oddanie portretowości w rysach twarzy. By przywołać chociażby postać Hieronima Canavesiego, rzeźbiarza aktywnego w 2 połowie XVI wieku, który zwykł niejako sam reklamować swoją działalność, podkreślając, że jego pracownia wykonuje zlecenia poza-krakowskie, korzystając z tzw. ślepych figur, wcześniej przygotowywanych, które dopiero dla zamawiającego wykańczano na kształt portretu [B. Steinborn, 1964, s. 145]. Z pewnością pomniki mieszczkańskie znajdowały szeroką reprezentację na obszarze ówczesnej Rzeczypospolitej. Cercha podaje, że w końcu XVI wieku w samym Krakowie miało znajdować się przynajmniej około 200 zabytków reprezentujących omawiany typ, w różnych stylowo wersjach [Pomniki..., 1904].

⁸ Międzynarodowa konferencja „Piękno w sacrum” odbyła się w dniach 14-16 kwietnia 2016 roku w Białymstoku.

⁹ Por. M. Zlat, *Leżące figury zmarłych w polskich nagrobkach XVI wieku*, [w:] *Treści Dzieła Sztuki Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, grudzień 1966*, Warszawa, 1966; Idem, *Typy osobowości w polskiej sztuce XVI wieku*, [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976; J. Kowalczyk, *Polskie portrety „all antica” w plastyce renesansowej*, [w:] *Treści dzieła sztuki...*, op.cit., Warszawa 1969, s. 122-128; T. Chrzanowski, *Półleżące postacie w polskiej rzeźbie nagrobnej*, „Ziemia” nr 13(1979), s. 133-150.

⁷ Sugestia ta wymaga dalszych studiów, w tym szczególnie układu poszczególnych figur oraz konsultacji ze specjalistami od historycznej budowy zbroi. Za uwagę w tym zakresie pragnę podziękować dr. hab. Markowi Janickiemu.

⁸ R. Nestorow, *Treści ideowe mauzoleum Sieniawskich w Brzeżanach*, „Biuletyn Historii Sztuki” vol. 68, no. 2(2006), s. 185 – por. J. Chrościcki, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587-1668*, Warszawa 1983.

⁹ R. Nestorow, op.cit., s. 186, por. M. Włodarski, „*Ars moriendi*” w literaturze polskiej XV i XVI wieku, Kraków 1987, s. 85-87.



Ryc. 2. Nagrobek Pawła, Anny i Wojciecha Kryskich w kościele parafialnym w Drobinie; fot.: M. Smoliński

Fig. 2. Drobin, parish church, tombstone of Paweł, Anna and Wojciech Kryski, c. 1563-69; photo by M. Smoliński

Oddzielny typ stanowią nagrobki z figurami siedzącymi i z figurą stojącą. Postawa siedząca stanowi obraz smakowania w słowie Bożym. Liturgia pozwala na przyjęcie postawy siedzącej w trakcie czytań. Do postawy siedzącej można odnieść sens ukryty w słowach św. Łukasza: „*Maria [...] siadła u nóg Pana i przysłuchiwała się jego mowie*” [Łk 10,39] oraz w słowach Oblubienicy: „*W upragnionym jego cieniu usiadłam*” [Pnp 2,3; D. Forstner, 1990, s. 20]. Warto dodać, że obserwowalny, chociażby na przykładzie pomnika Kryskich w kościele parafialnym w Drobinie (ryc. 2), gest bicia się w piersi odnosi się do gestu praktykowanego przy słowach „moja wina” i „Panie, nie jestem godzien”



Ryc. 3. Nagrobek Magdaleny Koczmerowskiej z kościoła parafialnego w Czchowie; fot. M. Wardzyński

Fig. 3. Czchów, parish church, tombstone of Magdalena Koczmerowska; photo by Michał Wardzyński

przed przyjęciem Komunii Świętej, wyraża chrześcijanin swoje poczucie winy. Nie zrzuca winy z siebie, lecz wskazuje na siebie i wyznaje z pokorą: *zgrzeszyłem!* [D. Forstner, 1990, s. 20]. W przypadku tego nagrobka warto dodać, iż niejako przedstawiona na nim scena



Ryc. 4. Nagrobek rodziny Branickich: Grzegorza i Katarzyny w kościele Dziesięciu Tysięcy Męczenników w Niepolomicach; fot. autorka

Fig. 4. Niepolomice, parish church, tombstone of Branicki's Family; photo by the author

przybiera formę swoistej *Sacra Conversazione* (Świętej rozmowy). Klasyczne przedstawienia tego typu, obrazujące stojącą lub tronuącą Madonnę z Dzieciątkiem w otoczeniu świętych, pojawiły się w sztuce włoskiej XIV wieku. Ta hierarchiczna kompozycja reprezentacyjna, w której centralne miejsce zajmuje postać Matki Bożej, z symetrycznie usytuowanymi wyobrażeniami świętych po bokach rozpowszechniła się w całej Europie, jako popularne przedstawienie głównie nastaw ołtarzowych [R. Goffen, 1979, s. 221-222]. Zasadniczo niespotykany w polskiej rzeźbie nagrobnej schemat architektoniczny, jaki reprezentuje drobiński nagrobek, nawiązuje układem właśnie do form ołtarzowych.

Z kolei pomniki z figurami klęczącymi, co podkreślał już Władysław Tatarkiewicz [W. Tatarkiewicz, 1956, s. 274-331], reprezentują nietypowy na tle XVI-wiecznej rzeźby z terenu Rzeczypospolitej układ stopniowo zastępujący u schyłku wieku tradycyjne pomniki z postaciami leżącymi [M. Karpowicz, 1994]. Dla zrozumienia treści ideowych pomnika, kaplicy czy świątyni, w których ów układ jest usytuowany, szczególne znaczenie ma wybór konwencji przedstawienia zmarłego. Forma nagrobka klęczącego ma rzymską genezę formalną, ale także ideową. W Polsce postać klęcząca w nagrobku zdobyła popularność na fali kontrreformacji, w początkach XVII wieku, i była stosowana wtedy dość często wśród duchownych na wyższych stanowiskach. Typ figury klęczącej (ryc. 4), a także nieznaną szerokiej reprezentacji na ziemiach polskich typ reprezentujący figurę stojącą (ryc. 3), wymagają głębszego rozpatrzenia w kierunku interpretacji treści¹⁰.

Pomnik nagrobny pełnił funkcję informacyjną, upamiętniając zmarłego, osadzony w przestrzeni sakralnej równocześnie odwoływał się do potrzeby modlitwy żyjących za zmarłych. Stanowił reprezentant wiecznej adoracji, z ukorzeniem się osoby oczekującej wiekuistego werdyktu. Jak zauważa Tadeusz Chrzanowski, dotychczasowi badacze niedostatecznie przeprowadzili rozróżnienie pomiędzy adoracją zamkniętą w przestrzeni, wyznaczonej przez pomnik nagrobny, a tą, która wychodząc z tych ram, stawia zmarłego pośród nas, jeszcze żyjących, ale przecież także wyglądających wyroku i zabiegających o łaskę zbawienia. To pierwsze ujęcie wywodzi się ze średniowiecza, i to wczesnego, to drugie jest wypadkową wielu czynników, m.in.: renesansu, manieryzmu i nowej fali potrydenckiej pobożności. Nie jest bowiem sprawą obojętną, czy scena jest zamknięta, więc egzystuje dla nas jako temat kontemplacji niejako zewnętrznej, czy też wprowadza osobę zmarłego w grono żywych, uobec-

nia go w naszym wspólnym akcie adoracyjnym, tak jak nieobojętne jest umieszczenie „bohatera” na łuku czy pod łukiem triumfalnym [T. Chrzanowski, 1996/1997, s. 87]. Rycerski stan i zasługi wojenne kodowane były nie tylko w leżących figurach zmarłych zakutych w zbroje czy inskrypcjach, ale także na dekoracjach płaskorzeźbionych, czego przykładem może być fryz na sarkofagu z nagrobka Mikołaja Sieniawskiego w Brzeżanach z wyobrażeniem sceny bitewnej (ryc. 5) czy ten znajdujący się na sarkofagu z nagrobka jego syna Hieronima, przedstawiający triumfalny powrót wodza z wyprawy wojennej [R. Nestorow, 2006, s. 178]. Także atrybuty, jakie niejednokrotnie są przedstawiane w pobliżu figury zmarłego, stanowiły o jego randze, by wymienić chociażby elementy uzbrojenia, różnego rodzaju broń, czy też książki bądź elementy ubioru, np. rękawiczki. Specyficzny przykład stanowi tutaj książka¹¹, która w odniesieniu do nagrobków szlacheckich jest niejako jedynym atrybutem spoza świata rycerskiego, a ponieważ występuje dość rzadko, przypuszcza się, że została wprowadzona w celu szczególnego podkreślenia indywidualnych zainteresowań postaci. Dla przykładu, w nagrobku Jordanów w kościele św. Katarzyny w Krakowie książka, wyobrażona pod ręką Wawrzyńca Spytki Jordana (ryc. 6), stanowi wyraz jego humanistycznych zainteresowań. W przypadku zdecydowanie rzadziej występujących nagrobków kobiecych charakterystyczne jest zaś występowanie w formie atrybutów różańca i książek (modlitewników), podkreślających ich pobożność, oraz rękawiczek. W obrazowo-słownych dziełach, jakimi były pomniki nagrobne, poprzez inskrypcje identyfikowano wyobrażoną na nim postać, dokonując jej indywidualizacji. Niezależnie od sposobu, w jaki został przedstawiony zmarły, to właśnie inskrypcja określała jego zasługi, cnoty, precyzowała czas odejścia i podkreślała humanistyczne wykształcenie [R. Sulewska, 2011, s. 30]. Treści utrwalone w nagrobkowych inskrypcjach niosły przede wszystkim treści eschatologiczne. W napisach tych eksponowano przeżycia jednostki tworzącej historię rodu powiązane z dziejami państwa. Zaakcentowanie historii rodu w treści inskrypcji wynikało z powszechnego w owych czasach, zwłaszcza w krajach na północ od Alp, średniowiecznego przekonania, że jedynie rodowód i czyny przodków są zasadniczą legitymacją władzy [S. Mossakowski, 1976, s. 355]. Całość zaś była eksponowana w kontekście historii zbawienia. Wśród istotnych elementów zamieszczanej charakterystyki znajdowało się podkreślenie przynależności do Kościoła katolickiego poprzez powiązanie z infor-

¹⁰ Autorce nie jest znane żadne studium traktujące o figurach stojących w nagrobkach doby renesansu w Polsce.

macjami o zasługach w krzewieniu pobożności. W inskrypcjach wyeksponowano zasługi zmarłych, a więc cechy istotne dla eschatologicznego powodzenia [P. Gryglewski, 2002, s. 155-156]. Odnotować też można liczne przykłady inskrypcji fundacyjnych, które stanowią rodzaj penegiryku na cześć fundatora, sławiąc jego cnoty. Taką funkcję pełni inskrypcja fundacyjna z nagrobka Sieniawskich w Brzeżanach, sławiąca rozliczne cechy fundatorki monumentu – Jadwigi z Tarłów [R. Nestorow, 2006, s. 179]. Zainteresowania epigraficzne, zwłaszcza inskrypcjami starożytnymi, pojawiły się równoległe z popularyzacją wystawiania nagrobków. Od 1450 roku w Rzymie i Florencji aktywna była grupa uczonych-kopistów, którzy wykonywali odpisy tekstów z zabytków rzymskich (Cyriak z Ankony, Bartolommeo Fontius, Giovanni Marcanova) [S. Michalski, 1977, s. 107]. Na ogół sporządzane przez nich zbiory (sylogai) zawierały nieliczne tylko rysunki obiektów plastycznych, w większości stanowiąc odpisy samych inskrypcji. Na ich działalności wzorowali się później uczeni z Europy Północnej. Znaczną część tych inskrypcji stanowiły napisy grobowe, często pochodzące z nagrobków postaci zaliczanych do *virii illustres* [S. Michalski, 1977, s. 112]. Zbiory łacińskich sentencji i napisów istniały także w Polsce¹².

Na rozpowszechnienie określonych schematów kompozycyjnych w zakresie plastyki figuralnej, jak i rozwiązań architektonicznej obudowy pomników wyraźny wpływ miał zwyczaj kopiowania wcześniejszych rozwiązań. Znane są poświadczone archiwalnie przypadki, w których konkretne dzieło wskazywane jest jako wzór dla następnego, by wymienić chociażby casus nagrobka Jana Konarskiego z katedry na Wawelu, który stanowił wzór dla nagrobka bpa Jana Lubrańskiego w katedrze poznańskiej; podobnie pomnik bpa Piotra Tomickiego w katedrze na Wawelu został powielony w nagrobku Piotra Gamrata ulokowanym w pobliskiej kaplicy katedralnej. W przypadku nagrobków królewskich, analogicznie, jak podają zapisy źródłowe, król Zygmunt August pragnął, aby jego figura wykonana została na wzór przedstawienia Zygmunta Starego.

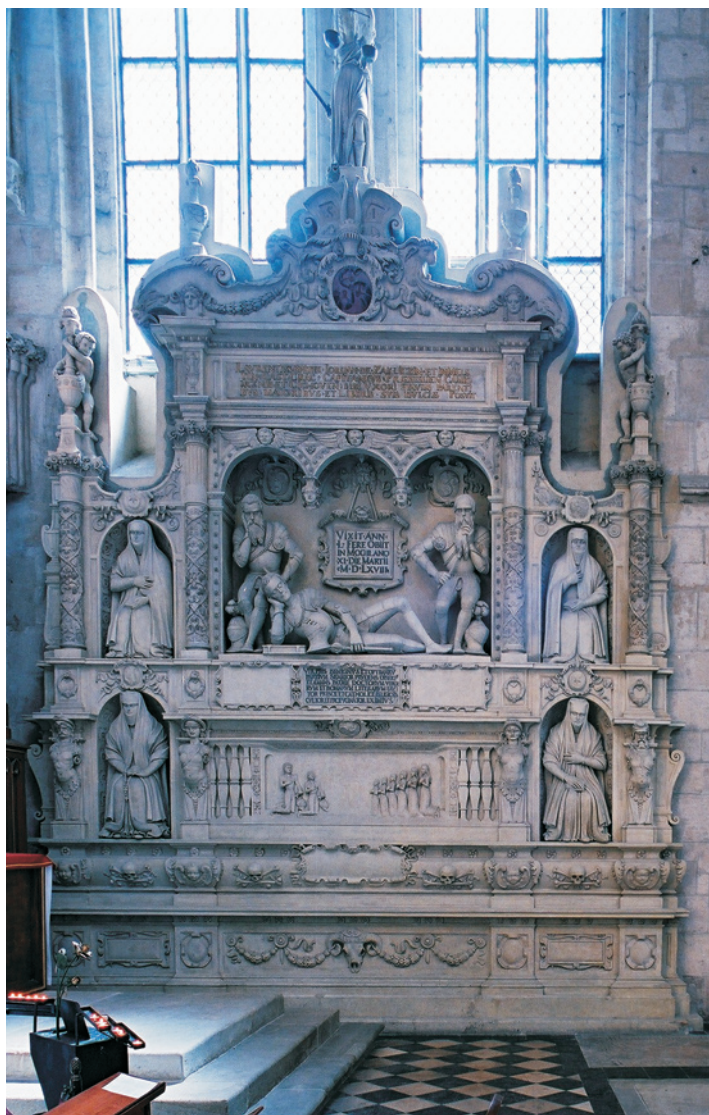
Poza pomnikami, duże znaczenie ideowe miały również miejsce ich ekspozycji. Najsilniej dedykowane idei pochówku przedstawicieli rodu, niejako kompletne znaczeniowo, są tzw. kościoły-mauzolea (termin wprowadzony przez Piotra Krasnego) [P. Krasny, 1992, s. 27-28] oraz grobowe kaplice kopułowe. Za kościoły-mauzolea należy uznać, zdaniem Krasnego, tylko taką

świątynię, która została wybudowana z zamiarem przeznaczenia jej na miejsce pochówku określonej grupy zmarłych. Na terenie Rzeczypospolitej taką funkcję pełniły przede wszystkim świątynie otoczone indywidualnym patronatem możnych rodów. Ich protektorzy mieli zapewnione wyłączne prawo do pochówków (tzw. *ius cryptae*), z czego korzystali najczęściej przedstawiciele wybitnych rodów celem gloryfikacji znaczenia i tradycji swego pochodzenia. W świątyniach elementy kommemoratywne tego typu stanowiły wyraźną dominantę w przestrzennej kompozycji wnętrza. W XV wieku oraz początkach XVI charakterystyczny stał się również, praktycznie nieobserwowany wcześniej, awans kościołów parafialnych do rangi dużych nekropoli rodowych [B. Czechowicz, 2003, s. 62]. Powstające licznie w XVI wieku przyścienne pomniki grobowe o italianizujących formach opraw architektonicznych rzadko otrzymywały odpowiednią dla nich nowożytną obudowę przestrzenną. Wstawiano je do gotyckich kościelnych wnętrz, gdzie najczęściej zajmowały uprzywilejowane miejsce w prezbiterium, w bezpośrednim sąsiedztwie głównego ołtarza, rzadziej w obrębie korpusu nawowego, bądź wreszcie w kaplicach [J.Z. Łoziński, 1976, s. 402]. Świątynie parafialne stanowiły jeden z najbardziej rozpowszechnionych typów fundowanych w XVI wieku założeń. Koszty budowy prywatnego kościoła murowanego w późnym średniowieczu decydowały o tym, że przedsięwzięcie tego rodzaju stanowiło akt heroiczny, którego podjęcie w wyraźny sposób określało pozycję fundatora w hierarchii społecznej [P. Gryglewski, 2002, s. 159]. Fundatorzy dysponowali na tyle poważnymi środkami, że stawiali się liczącymi pretendencjami do pełni praw kolatorskich kościoła. Zjawisko takie sprzyjało „prywatyzacji parafii, prowadząc do wykreowania nowego ośrodka parafialnego podporządkowanego polityce fundacyjnej zamożnych inwestorów” [P. Gryglewski, 2002, s. 57]. Prymat właściciela-kolatora był niezachwiany. Samodzielnie występujący patron dysponował szczególną pozycją w obrębie kościoła. Architektonicznie wyodrębniona loża kolatorska stawała się miejscem przeznaczonym dla patrona. Patronem zaś mogła być osoba duchowna lub świecka, nawet innego wyznania [K.R. Prokop, 2011, s. 111].

W dobie renesansu dążono do tego, aby funkcja sepulkralna była wyeksponowana nie tylko poprzez okazałe nagrobki lub epitafia, lecz także zakodowana w określonym kształcie budowli, temu zaś sprzyjała rosnąca znajomość symboliki budowli rozprzestrze-

¹¹ Por. J. Guze (1977), *Książka jako symbol treści intelektualnych w sztuce doby humanizmu: XV – XVI w.*, [w:] *O ikonografii świeckiej doby humanizmu. Tematy – symbole problemy*, E. Karwowska (red.), Warszawa 1977, s. 159-243.

¹² Zbiór taki wydała m.in. krakowska oficyna Hallera. Por. G. Tornius, *Aedilochium scu districha*, Kraków 1539.



Ryc. 6. Nagrobek Wawrzyńca Spytki Jordana z kościoła św. Katarzyny w Krakowie; fot. M. Wardzyński

Fig. 6. Saint Catherine's church in Cracow, tombstone of Spytek Jordan and his family, 1568-84; photo by M. Wardzyński

niana przez licznie drukowane traktaty teologiczne i architektoniczne. W przypadku charakterystyki typowych rozwiązań, szczególnie popularnych w założeniach o charakterze grobowym, wymienić należy typ jednonawowych świątyń z parą kaplic nadających budowlom kształt krzyża, w którym funkcje sepulkralne zostały dwójako wyrażone, zarówno w formie obydwu kaplic kopułowych, jak i w krzyżowym planie. Nawiązanie do średniowiecznego w genezie planu *in modu crucis* miało wydźwięk ideowy poprzez czytelną formę krzyża, którego aspekt soteriologiczny był zrozumiały w budowlach o charakterze sepulkralnym¹³. Funkcje



Ryc. 5. Nagrobek Mikołaja i Hieronima Sieniawskich – figura Hieronima Sieniawskiego oraz fragment fryzu; źródło: fot. ze zbiorów fototeki IHS UJ, dostępna pod adresem: <http://www.fototeka.ihs.uj.edu.pl/navigart/node/22272>.

Fig. 5. Parish church in Brzeżany, tombstone of Mikołaj and Hieronim Sieniawski, detail of the figure of Hieronim Sieniawski and part of frieze; photo by Fototeka IHS UJ: <http://www.fototeka.ihs.uj.edu.pl/navigart/node/22272>.

rodowej nekropolii wydają się bardziej istotne w pozareligijnej sferze fundacji. Idea mauzoleum rodowego ściśle wiązała się z dziedzina aktywności szlacheckiej. Jednym z głównych widzialnych znaków przynależności szlacheckiej był herb – symboliczny wizerunek identyfikujący zmarłego, ale także określający jego pozycję społeczną i rodową [R. Sulewska, 2011, s. 30]. Interesująca jest również kwestia samego pochówku w świątyni, będąca ochroną doczesnych szczątków fundatora i jego bliskich, w ramach wygospodarowanej przestrzeni w sferze sacrum. Czasem obiekty te mogły przypominać tylko o zmarłych członkach rodziny w rzeczywistości pochowanych w innym miejscu [P. Gryglewski, 2002, s. 148]. Statuty z XIV i XV wieku zezwalały na pochówek w obrębie świątyni osób świeckich pod warunkiem, że były one albo kolatorami, albo znacznymi dobroczyńcami kościoła [P. Gryglewski, 2002, s. 149]. Na atrakcyjność świątyni jako miejsca wiecznego spoczynku wpływała bliskość miejsca odprawianych nabożeństw, możliwość obcowania z potencjalnie przechowywanymi relikwiami. Nie bez znaczenia pozostawało odpowiednie umiejscowienie grobu w obrębie kościoła możliwie w bliskości relikwii zastępujących grobowiec świętego, w uprzywilejowanym miejscu (*in medio ecclesiae*), w prezbiterium lub na osi kościoła [P. Gryglewski, 2002, s. 149]. Na podstawie dostępnych materiałów można ocenić, iż pochówek w prezbiterium był zarezerwowany głównie dla osób duchownych, związanych z miejscową świątynią. Tu także składano ciało fundatora świątyni i ewentualnie

¹³ Por. S. Kobieliński (2000), *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Warszawa.

członków jego rodziny. Prezbiterium stawalo się więc miejscem ulokowania grobu kolatorskiego, ponieważ z patronatem łączył się przywilej *ius cryptae* [P. Gryglewski, 2002, s. 150]. W obrębie samej świątyni pod względem „atrakcyjności” w dalszej kolejności znajdowało się sąsiedztwo wizerunku lub kaplicy poświęconej NMP. Kolejne pozycje zajmowały kaplice i ołtarze świętych patronów i bractw. Od XV wieku szczególną popularnością zaczyna cieszyć się bliskość krucyfiksu. Ważne miejsce w tej hierarchii zajmowała również przestrzeń związana z ławami kolatorskimi zajmowanymi przez rodzinę fundatorów za życia. Połączenie tych miejsc podkreślało zespolenie żyjących-modlących się potomków i grobów ich poprzedników [P. Gryglewski, 2002, s. 150].

Mauzoleum było fundacją o charakterze kultowym, „*pietatis et religionis monumentum*”, jednocześnie zaś pomnikiem ziemskiej chwały rodu, akcentującym jego najwyższą pozycję społeczną. Odzwierciedlał się w nim zarówno religijny, jak i świecki program. Charakter i wzajemny stosunek tych elementów określał związki pomiędzy dwiema podstawowymi funkcjami kościoła-mauzoleum – grobową, eschatologiczną oraz kultową, liturgiczną i decydował o ich równowadze, bądź też priorytecie jednej z nich [J.Z. Łoziński, 1976, s. 408].

Reasumując, renesansowe mauzolea rodowe, w których istotne miejsce zajmowały rzeźbiarskie struktury nagrobne, stanowiły miejsce styku tego, co święte, z tym, co świeckie, którego wypadkową stanowiły dzieła sztuki – rozpatrywane w kategorii piękna. Mauzolea, które należy rozpatrywać na kilku płaszczyznach, wiązały się przede wszystkim z treściami eschatologicznymi. Obiekty te stanowiły zamierzone przez fundatora miejsce pochówku jego samego i często członków rodziny. Inną funkcją tych realizacji była rola przekaznika idei. Omawiane obiekty poprzez formę i wyposażenie niosły ze sobą wielorakie treści, odwołując się do wątków religijnych, politycznych lub historycznych. Podkreślały rodowy i rodzinny charakter poprzez genealogiczno-heraldyczne symbole. Fundacje te były czytelnym znakiem pozycji zajmowanej przez fundatorów. Forma tych budowli w istotny sposób charakteryzowała prestiż fundatora, odwołując się również do jego intelektualnych horyzontów. Architektoniczna oprawa mauzoleum wydzielala przestrzeń, w której można było umieścić wyposażenie i dekoracje odnoszące się do funkcji sepulkralnych. Nagrobki bezpośrednio odwoływały się do tych funkcji. Miały upamiętniać zmarłego, a będąc osadzone w sakralnej przestrzeni, jednocześnie odwoływały się do potrzeby modlitwy żyjących za zmarłych. To właśnie w tradycji

umieszczania pomników nagrobnych w miejscowej świątyni była wyrażana ciągłość trwania rodu.

LITERATURA

1. **Chrościcki J. (1983)**, *Sztuka i polityka. Funkcje propagandowe sztuki w epoce Wazów 1587-1668*, PWN, Warszawa.
2. **Chrzanowski T. (1979)**, *Pótleżące postacie w polskiej rzeźbie nagrobnej*, „Ziemia” nr 13.
3. **Chrzanowski T. (1996/1997)**, *Adoracja czy prezentacja? O dwóch projektach z drugiej połowy XVI wieku nagrobka Jana Ponętowskiego, opata hradyskiego*, „Folia Historiae Artium” vol. 2-3.
4. **Czechowicz B. (2003)**, *Nagrobki późnogotyckie na Śląsku*, Wrocław.
5. **Dreśnik J. (1977)**, *Epitafium Jana Leopoldy. Próba interpretacji treści*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki” vol. 379, no. 14.
6. **Fischinger A. (1969)**, *Santi Gucci. Architekt i rzeźbiarz królewski XVI wieku*, Kraków.
7. **Forstner D. (1990)**, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa.
8. **Goffen R. (1979)**, *Nostra Conversatio in caelis est: Observations on the Sacra Conversazione in the Trecento*, „The Art Bulletin” vol. 46.
9. **Gradowska A. (1963)**, *Ze studiów nad renesansową rzeźbą na Mazowszu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” vol. 8.
10. **Gryglewski P. (2002)**, *Vetusta Monumenta. Szlacheckie mauzoleum od połowy XV do XVII w.*, Łódź.
11. **Guze J. (1977)**, *Książka jako symbol treści intelektualnych w sztuce doby humanizmu: XV – XVI w.*, [w:] E. Karwowska (red.), *O ikonografii świeckiej doby humanizmu. Tematy – symbole problemy*, PWN, Warszawa.
12. **Kalinowski L. (1976)**, *Model funkcjonalny przekazu wizualnego na przykładzie renesansowego dzieła sztuki*, [w:] T.S. Jaroszewski (red.), *Renesans. Sztuka i ideologia*, PWN, Warszawa.
13. **Kalinowski L. (1989)**, *Speculum artis. Treści dzieła sztuki średniowiecza i renesansu*, PWN, Warszawa.
14. **Karpowicz M. (1994)**, *Przemiany mentalności na przykładzie nagrobków XVIII w.*, [w:] Idem (red.), *Sztuka polskiej drogi dziwnej*, Excalibur, Bydgoszcz.
15. **Kobielski St. (2000)**, *Krzyż Chrystusa. Od znaku i figury do symbolu i metafory*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
16. **Kowalczyk J. (1969)**, *Polskie portrety „all antica” w plastyce renesansowej*, [w:] *Treści dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, grudzień 1966*, Warszawa.
17. **Kozakiewiczowa H. (1955)**, *Renesansowe nagrobki piętrowe w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” vol. XVII, no. 1, Warszawa.
18. **Kozakiewiczowa H. (1984)**, *Rzeźba XVI wieku w Polsce*, PWN, Warszawa.

19. **Kozakiewicz H. i S. (1952)**, *Polskie nagrobki renesansowe. Stan, problemy i postulaty badań. Problemy ogólne*, „Biuletyn Historii Sztuki”, vol. XIV, nr 4, Warszawa.
20. **Krasny P. (1992)**, *Krzyżowo-kopułowe kościoły-mauzolea w Polsce w pierwszej połowie wieku XVII*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki” vol. 16, nr 20.
21. **Łoziński J. (1970)**, *Program pułtuskiej kaplicy biskupa Noskowskiego*, „Biuletyn Historii Sztuki” vol. 32, nr 3-4.
22. **Łoziński J.Z. (1976)**, *Polskie mauzolea renesansowe*, [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia*, T.S. Jaroszewski (red.), PWN, Warszawa.
23. **Mańkowski T. (1948)**, *Od renesansu włoskiego do północnego. Ustęp z dziejów rzeźby w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” vol. 10, nr 3-4.
24. **Markham Schulz A. (1998)**, *Giammaria Mosca Called Padovano: A Renaissance Sculptor in Italy and Poland*, Penn State Press, Pennsylvania.
25. **Michalski S. (1977)**, *Seyfrieda Rybischa i Tobiasza Fendta „Monumenta sepulclorum cum epigraphis...”*, [w:] E. Karwowska (red.), *O ikonografii świeckiej doby humanizmu. Tematy – symbole problemy*, PWN, Warszawa.
26. **Mossakowski S. (1976)**, *Treść dekoracji renesansowego pałacu na Wawelu*, [w:] T. S. Jaroszewski (red.), *Renesans. Sztuka i ideologia*, PWN, Warszawa.
27. **Mossakowski S. (2007)**, *Kaplica Zygmuntowska (1515–1533). Problematyka artystyczna i ideowa mauzoleum króla Zygmunta I*, IS PAN, Warszawa.
29. **Nestorow R. (2006)**, *Treści ideowe mauzoleum Sieniawskich w Brzeżanach*, „Biuletyn Historii Sztuki” vol. 68, nr 2.
29. *Pomniki Krakowa Maksymiliana i Stanisława Cerchów z tekstem Feliksa Kopery (1904)*, vol. 2, Kraków.
30. **Prokop K.R. (2011)**, *Fabrica Ecclesiae. Budowa i utrzymanie katolickich miejsc kultu w diecezji krakowskiej w czasach nowożytnych*, IAE PAN, Kraków-Warszawa.
31. **Saar-Kozłowska A. (2006)**, *Pomniki grobowe króla Jana III Wazy w Szwecji i w Polsce*, [w:] *On the Opposite Sides of the Baltic Sea. Relation between Scandnavian and Central European Countries*, J. Harasimowicz, P. Oszczanowski, M. Wiśłocki (red.), Wrocław, vol. 2.
32. **Sinko-Popielowa K. (1936)**, *Hieronim Canavesi*, „Rocznik Krakowski” vol. 27, 1936.
33. **Skibiński F. (2015)**, *Willem van den Blocke. Niderlandzki rzeźbiarz nad Bałtykiem w XVI i na początku XVII w.*, Tow. Naukowe, Toruń.
34. **Stankiewicz M. (2015)**, *Dziecięce płyty nagrobne na Śląsku od XVI do XVIII w.*, OW Atut, Wrocław.
35. **Steinborn B. (1964)**, *Nagrobek Mikołaja Przybyły Starszego w Kazimierzu Dolnym*, „Biuletyn Historii Sztuki” vol. 26, nr 2.
36. **Sulewska R. (2011)**, *Die Grabskulptur im 16. Jahrhundert in Polen*, „Jahrbuch des Wissenschaftlichen Zentrums der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Wien”, vol. 2, Wien.
37. **Sulewska R. (2011)**, *Konwencja czy indywidualizacja? Uwagi o rzeźbie nagrobnej XVI wieku w Małopolsce i na terenach z nią graniczących*, [w:] P. Oszczanowski, A. Betlej, K. Brzezina-Scheuerer (red.), *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*, Wyd. UW, Wrocław.
38. **Targosz K. (1986)**, *Kaplica Zygmuntowska jako neoplatonicki model świata*, „Biuletyn Historii Sztuki” vol. 47.
39. **Targosz K. (2000)**, *Kobieta w rzeźbach i inskrypcjach sepulkralnych Polski renesansowej*, [w:] K. Jakubiak (red.), *Partnerka, matka, opiekunka. Status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XX wieku*, Wyd. WSP, Bydgoszcz.
40. **Tatarkiewicz W. (1956)**, *Nagrobki z figurami klęczącymi*, „Studia renesansowe” vol. 1.
41. **Trajdos E. (1964)**, *Treści ideowe nagrobka Barbary z Rożnowa w katedrze Tarnowskiej*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” vol. 9, Lublin.
42. **Włodarski M. (1987)**, *„Ars moriendi” w literaturze polskiej XV i XVI wieku*, Znak, Kraków.
43. **Złat M. (1966)**, *Leżące figury zmarłych w polskich nagrobkach XVI wieku*, [w:] *Treści dzieła sztuki. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, grudzień 1966*, Warszawa.
44. **Złat M. (1976)**, *Typy osobowości w polskiej sztuce XVI wieku*, [w:] T.S. Jaroszewski (red.), *Renesans. Sztuka i ideologia*, PWN, Warszawa.

PROJEKTOWANIE FORM MEBLI O SCHEMATACH SWOBODNIE PODPARTYCH BELEK O DOWOLNYM KSZTAŁCIE

Agata Kozikowska

Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok
E-mail: a.kozikowska@pb.edu.pl

FURNITURE FORM DESIGN WITH SCHEMES OF SIMPLY SUPPORTED BEAMS OF ANY SHAPE

Abstract

The paper deals with shaping furniture forms with static schemes of simply supported beams of any shape. The most unfavourable cases of gravitational load were found for various types of beams on the basis of bending moment influence lines. Diagrams of maximum bending moments in all cross-sections were presented for these loads. The characteristics of optimal bar and plate shapes were discussed and many examples of the optimal solutions were shown. The paper is addressed to architects, interior designers, and furniture designers with an interest in understanding of structural behaviour principles of such structures and in shaping their optimal forms.

Streszczenie

Przedmiotem pracy jest kształtowanie form mebli, których płaskim schematem statycznym jest swobodnie podparta belka o dowolnym kształcie. Na podstawie linii wpływowych momentów zginających znaleziono najbardziej niekorzystne przypadki grawitacyjnych obciążeń dla różnych typów takich belek. Zaprezentowano odpowiadające tym obciążeniom wykresy maksymalnych momentów zginających we wszystkich przekrojach. Omówiono cechy charakterystyczne przekrojów prętów i płyt, dobranych w oparciu o obwiednie maksymalnych momentów i na wielu przykładach pokazano te optymalne rozwiązania. Praca jest skierowana do architektów, projektantów wnętrz i projektantów mebli zainteresowanych zrozumieniem zasad pracy takich konstrukcji i kształtowaniem ich optymalnych form.

Keywords: furniture design; simply supported beam of any shape; structural forms

Słowa kluczowe: projektowanie mebli; belka swobodnie podparta o dowolnym kształcie; formy strukturalne

WPROWADZENIE

Wielu architektów i konstruktorów na przestrzeni lat doceniało pozytywny wpływ oddziaływania konstrukcji na estetyczną formę obiektów i zachęcało do poszukiwania form konstrukcji związanych z jej właściwościami. Salvadori podkreślał, że piękna konstrukcja jest materialnym objawieniem się praw natury [M. Salvadori, 2001, s. 21]. Mies van der Rohe twierdził, że ekspresja dzieła architektury powinna być przejawem jego wewnętrznej struktury [J. Sławińska, 1997, s. 46 za P.C. Johnson, 1956, s. 219]. Uważał, że form architektonicznych nie można „wynajdować”, rządzą się bowiem własnymi prawami, wynikającymi zwięsz-

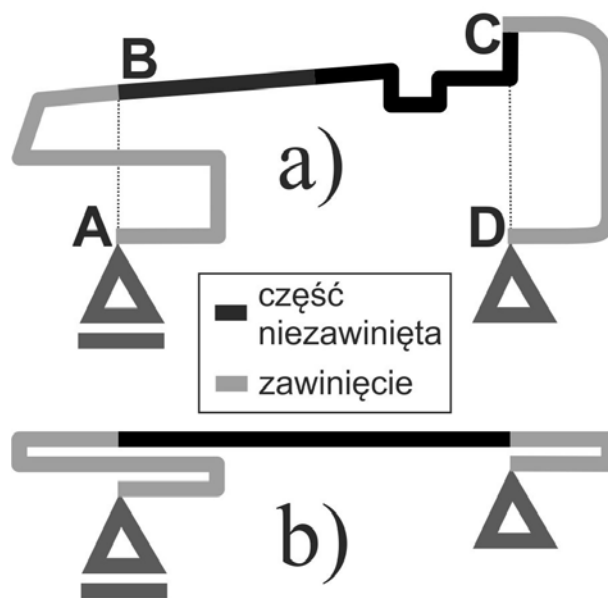
cza z nowoczesnej techniki [J. Sławińska, 1997, s. 41]. Był przekonany, że takie formy mają wielką siłę wyrazu i można je traktować jako dzieła sztuk plastycznych. Allen pisał, że znalezienie dobrej formy ustroju nośnego powinno być głównym celem architekta i inżyniera [A. Allen, W. Zalewski, 2010, s. 612]. Siegel zachęcał do poznawania podstawowych praw rządzących mechaniką sił, które są doskonałym bodźcem do wykrywania nowych form [C. Siegel, 1974, s. 10]. Propagował ideę szukania form strukturalnych, opartych na jedności z konstrukcją. Basista analizował, w jaki sposób funkcja i konstrukcja mebli wywierały wpływ na ich formy

w historii meblarstwa, a także oceniał właściwości mebli wpływające na ich estetykę [A. Basista, 1999, s. 38-46]. Wymieniał Le Corbusiera, Franka Lloyd Wrighta i Ludwiga Miesa van der Rohe, którzy za nieuczciwe uznawali formy nie odzwierciedlające ich przeznaczenia i niezgodne z konstrukcją. Z drugiej strony wspominał też okres rokoka, który jako jedyny „usiłował wykazać, że forma może pozostać całkowicie niezależna od struktury mebli” [A. Basista, 1999, s. 45-46]. Pisał, że piękno mebla zależy od wielu jego cech: kształtu, kompozycji, proporcji i materiału [A. Basista, 1999, s. 39]. Wyniki przedstawionej pracy mogą być wykorzystane przez architektów i projektantów mebli do projektowania form opartych na znajomości pracy konstrukcji w odniesieniu do mebli o schematach swobodnie podpartych belek o dowolnym kształcie. Zagadnienia projektowania mebli o różnych schematach statycznych były poruszane w innych artykułach autorki [A. Kozikowska, 2010a, s. 45-55], [A. Kozikowska, 2010b, s. 56-65], [A. Kozikowska, 2013a, 69-78], [A. Kozikowska, 2013b, s. 18-29], [A. Kozikowska, 2015a, 5-19], [A. Kozikowska, 2015b, s. 20-34].

W analizowanych w artykule meblach prętowych i płytowych, obciążanych w większości przypadków tylko grawitacyjnie, występuje zginanie, ścinanie i rozciąganie lub ściskanie. Przy założeniu jednorodności, izotropowości i liniowo-sprężystego charakteru materiału tych mebli oraz niewielkich wymiarów ich przekrojów poprzecznych jest możliwe uwzględnianie w nich tylko momentów zginających. Dlatego kształty poprzecznych przekrojów prętów i płyt mebli są dostosowywane tylko do wielkości naprężeń normalnych od momentów zginających. Analiza przebiegu momentów daje podstawy do określenia optymalnych form mebli tylko z warunku wytrzymałości konstrukcji. Istotne jest również zapewnienie meblom właściwej sztywności i stateczności, ale te zagadnienia nie są omawiane w artykule.

Płaskim schematem statycznym omawianych mebli jest pręt o kształcie dowolnie zakrzywionym lub załamany w płaszczyźnie pionowej, podparty w sposób umożliwiający obrót na obu końcach oraz przesuw w poziomie na co najmniej jednym końcu. Pręt może mieć zawinięcia, gdy jakieś jego fragmenty są powyżej lub poniżej innych, a zawinięcie może mieć dowolną liczbę fałd. Może być zarówno pojedyncze, gdy linia pionowa przecina je w dwóch niesąsiadujących punktach, tzn. bez uwzględniania odcinków pionowych (np. w kształcie S, Z, C, 7), ale również wielokrotne, tzn. mające trzy rozłączne punkty przecięcia z linią pionową (np. w kształcie S, Z lub więcej punktów). Reakcje w takim schemacie obciążanym grawitacyjnie są tylko pionowe, a wartości momentów zginających mogą być

obliczane jak dla poziomej swobodnie podpartej belki poddanej działaniu zewnętrznego obciążenia [Z. Dyląg (i inni), 1993, s. 207, 210, 217], [B. Shihua, G. Yaoging, 2008, s. 56], [A. Ghali (i inni), 2009, s. 33] lub jak dla wspornika z utwierdzeniem w dowolnym miejscu pręta poddanego działaniu zewnętrznego obciążenia i reakcji podpór [M. Salvadori, R. Heller, 1975, s. 152-153]. Dlatego schemat omawianych tu mebli obciążanych grawitacyjnie jest nazywany statycznie wyznaczalną belką o dowolnym kształcie. Nowacki stosuje taką terminologię do statycznie wyznaczalnej belki o osi zakrzywionej, załamanej i łamanej [W. Nowacki, 1976, s. 82, 84, 88-89] oraz do belki zakrzywionej [W. Nowacki, 1976, s. 83-85]. Obciążenia poziome analizowanych mebli są uwzględniane tylko wówczas, gdy na jakichś częściach mebli nie występują momenty zginające od sił pionowych. W takich przypadkach schemat mebla jest ramowy (ma zarówno pionowe, jak i poziome reakcje). W schemacie swobodnie podpartej belki o dowolnym kształcie obciążonej grawitacyjnie zawsze występuje część niezawinięta między liniami pionowymi przechodzącymi przez podpory oraz mogą występować zawinięcia poza i/lub pomiędzy tymi liniami. Podział schematu przykładowej belki ABCD na część niezawiniętą BC oraz zawinięcia AB i CD jest pokazany na rycinie 1a. Określenie „między i poza liniami pionowymi przechodzącymi przez podpory” jest w artykule stosowane wymiennie z prostszym określeniem – „między i poza podporami”.



Ryc. 1. Podział swobodnie podpartej belki ABCD w schemacie rzeczywistym mebla a) i zastępczym b): BC – część niezawinięta; AB, CD – zawinięcia; źródło: rys. autorka

Fig. 1. Division of simply supported beam ABCD in actual scheme of piece of furniture a) and corresponding scheme b): BC – uncoiled part; AB, CD – coiled parts; source: drawing by the author

Najbardziej niekorzystne warianty grawitacyjnych obciążeń są znajdujące na podstawie linii wpływowych momentów, wykonywanych metodą kinematyczną [D. S. Prakash Rao, 1997, s. 110-153], [R. C. Hibbeler, 2012, s. 205-223]. Metoda ta jest stosowana w artykule do zastępczych schematów belek, złożonych z poziomych prętów, prostopadłych do występującego pionowego obciążenia (ryc. 1b). Wykonywanie linii wpływu metodą kinematyczną dla obciążanych grawitacyjnie poziomych schematów zastępczych zostało omówione we wcześniejszym artykule autorki [A. Kozikowska, 2015b, s. 22-23]. Krytyczne położenia obciążeń są uzależnione od obecności lub braku zawinięć schematu oraz od położenia tych zawinięć względem linii pionowych przechodzących przez podpory. Dlatego dobór optymalnych form mebli jest przeprowadzany w odrębnych klasach belek bez zawinięć oraz z zawinięciami między i/lub poza podporami.

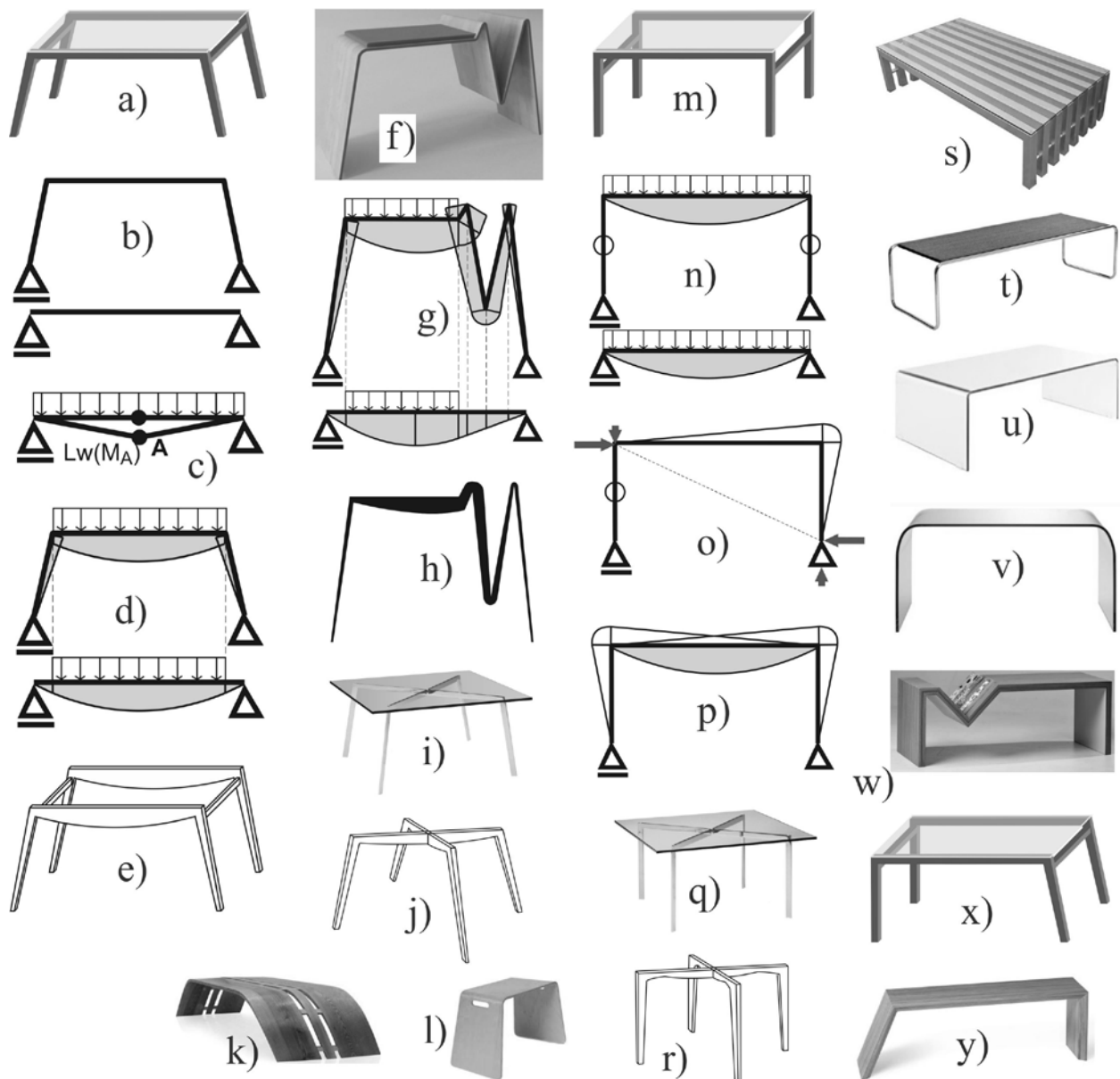
1. SWOBODNIE PODPARTA BELKA BEZ ZAWINIĘĆ

Na rycinie 2 pokazane są meble o schematach zakrzywionych belek bez zawinięć. Schematem zastępczym takich belek jest swobodnie podparta prosta belka, pokazana na rycinie 2b. Analiza linii wpływu momentu w punkcie A, pokazana na rycinie 2c, ujawnia występowanie jedynego najbardziej niekorzystnego przypadku obciążenia. Największy moment od obciążenia do dołu występuje w każdym punkcie pręta na dole, gdy obciążany jest cały pręt, a jeśli nie jest to możliwe – gdy obciążenie występuje na jak największej części pręta. Dlatego wykres momentów z ryciny 2d jest jednocześnie obwiednią maksymalnych momentów i na jego podstawie została dobrana opty-

malna forma stołu, przedstawiona na rycinie 2e. Podobnie obciążenie skierowane do dołu, umieszczone we wszystkich możliwych miejscach mebli z rycin 2f, 2i, 2k i 2l, jest jedynym przypadkiem obciążenia, który musi być uwzględniany. Grubość płyty ławki z ryciny 2f, dostosowana do wykresu momentów od takiego obciążenia z ryciny 2g, jest pokazana na rycinie 2h, a optymalne wysokości przekroju prętów stołu z ryciny 2i – na rycinie 2j. Meble zamieszczone na rycinach 2m, 2q oraz 2s-2y mają ten sam schemat zastępczy w postaci swobodnie podpartej prostej belki i powinny być projektowane z uwzględnieniem obciążenia grawitacyjnego na całości. Jednak na obu końcach lub jednym końcu tych mebli występują pręty pionowe, które nie mają momentów od obciążenia grawitacyjnego. Dlatego dobierając formę tych mebli, należy uwzględnić obciążenie poziome i ramowy schemat z podporą nieprzesuwną pod pionowym prętem (ryc. 2o). Taki przypadek obciążenia powoduje zginanie pionowego pręta i wpływa na formę optymalnej konstrukcji. Razem z siłą poziomą przyłożoną jest siła pionowa do dołu, zapobiegająca powstaniu w jednej z podpór reakcji do dołu. W przypadku mebli oznaczałoby to odrywanie nogi od podłoża. Optymalne formy mebli o schematach belek o dowolnym kształcie bez zawinięć mają największą wysokość przekroju w pobliżu środka rozpiętości belki, a symetryczne dokładnie w środku. Meble zaprezentowane na rycinach 2i i 2q oraz ich optymalne konstrukcje były omówione w artykule autorki o stołach [A. Kozikowska, 2013b, s. 21-22]. Analiza pracy innych mebli o schematach swobodnie podpartych belek bez zawinięć została przedstawiona w artykule autorki o meblach belkowych i ramowych [A. Kozikowska, 2010b, s. 56-65].

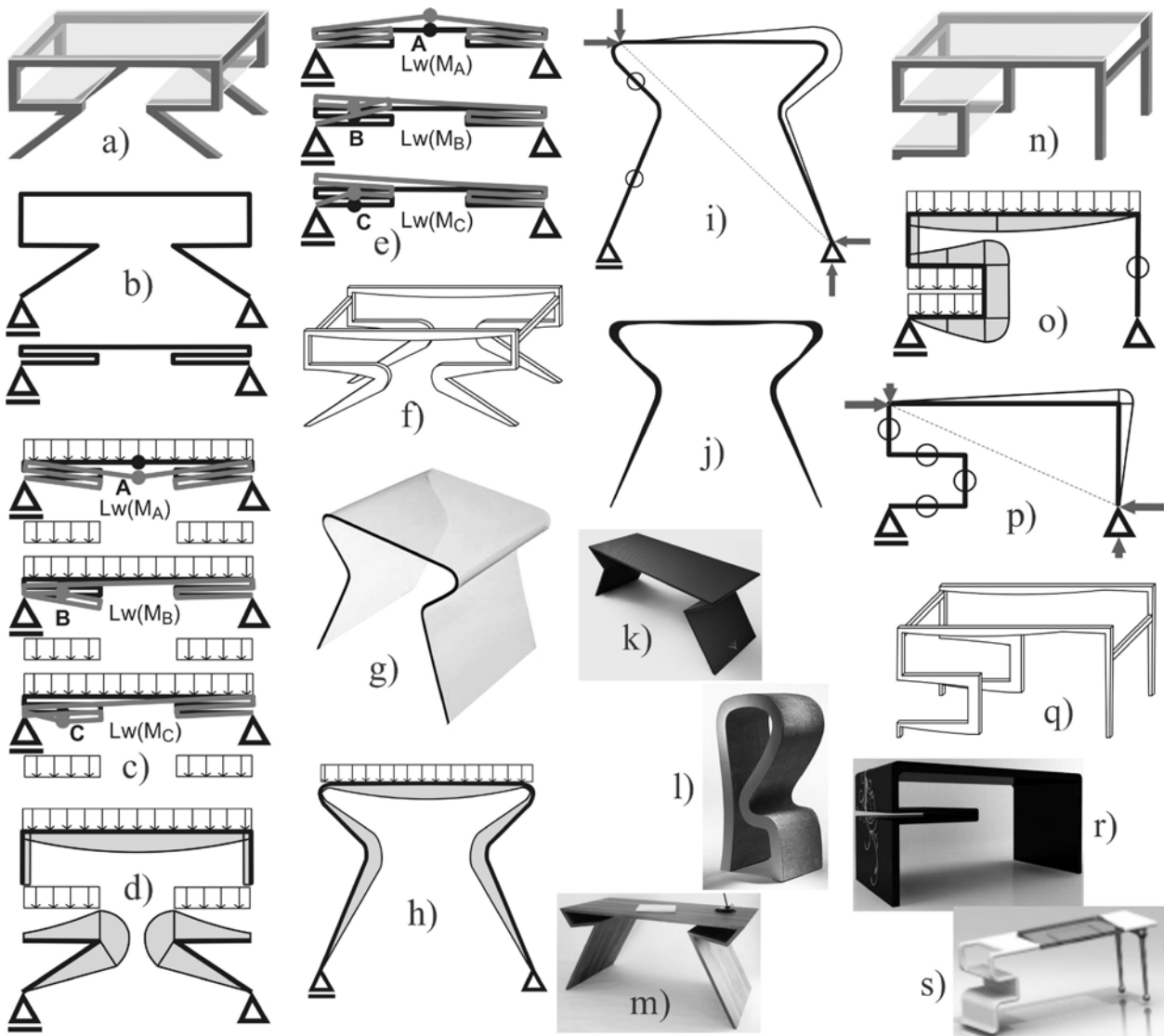
Ryc. 2. Meble o schemacie swobodnie podpartej belki bez zawinięć: a) stół z nachylonymi nogami; b) rzeczywisty i zastępczy schemat stołu z ryc. 2a; c) linia wpływu momentów na dole z najbardziej niekorzystnym obciążeniem grawitacyjnym; d) wykres momentów stołu z ryc. 2a z zacięowanymi maksymalnymi wartościami na dole; e) forma stołu z ryc. 2a wynikająca z pracy konstrukcji; f) ławka (źródło: <http://impressivemagazine.com/2012/04/25/impressive-pulse-seating-bench-tank-design-studio/>); g) wykres momentów ławki z ryc. 2f z zacięowanymi maksymalnymi wartościami na dole; h) zmiana grubości płyty ławki z ryc. 2f wynikająca z pracy konstrukcji; i) stół z nachylonymi nogami i ryglem w kształcie krzyża; j) forma stołu z ryc. 2i wynikająca z pracy konstrukcji; k) ławka (źródło: <http://homegallerydesign.com/natural-beauty-timber-bench-design-with-traditional-techniques/>); l) stolik (źródło: <http://homegallerydesign.com/cool-wooden-table-design-kids-furniture-ideas/>); m) stół z pionowymi nogami; n) wykres momentów stołu z ryc. 2m z maksymalnymi wartościami na dole od pionowego obciążenia; o) wykres momentów stołu z ryc. 2m od poziomego obciążenia; p) obwiednia momentów stołu z ryc. 2m; q) stół z pionowymi nogami i ryglem w kształcie krzyża, projekt: Mies van der Rohe (źródło: <http://dgnhom.pw/designer-hall-tables/popular-designer-hall-tables-with-table-yoyo-furniture-auckland-and-wellington/>); r) forma stołu z ryc. 2q wynikająca z pracy konstrukcji; s) stolik, źródło: <http://www.houzz.com/photos/13627944/City-Stainless-Steel-Rectangular-Coffee-Table-modern-coffee-tables>; t) stolik (źródło: <http://www.houzz.com/photos/10815332/Blox-Coffee-Table-in-Black-modern-coffee-tables>); u) stolik (źródło: <http://www.houzz.com/photos/5183891/Transparent-Coffee-Table-in-Clear-modern-coffee-tables>); v) stolik (projekt: Pietra Chiesa (źródło: <http://www.houzz.com/photos/8089814/Fontana-Coffee-Table-by-FontanaArte-modern-coffee-tables>); w) ławka (źródło: <http://dgnhom.pw/designer-hall-tables/popular-designer-hall-tables-with-table-yoyo-furniture-auckland-and-wellington/>); x) stolik; y) ławka (źródło: <http://www.archiproductions.com/es/productos/99481/banco-de-madera-sin-respaldo-nook-nola-industrier.html>); oprac.: autorka

Fig. 2. Furniture of scheme of uncoiled simply supported beam: a) table with slanted legs; b) actual and corresponding scheme of the table from Fig. 2a; c) influence line of moment at the bottom with most unfavourable gravitational load; d) moment diagram of the table from



Ryc. 2.

Fig. 2a with shaded maximum values at the bottom; e) form of the table from Fig. 2a resulting from structural behaviour; f) bench (source: <http://impressivemagazine.com/2012/04/25/impressive-pulse-seating-bench-tank-design-studio/>); g) moment diagram of the bench from Fig. 2f with shaded maximum values at the bottom; h) variation of plate thickness for the bench from Fig. 2f resulting from structural behaviour; i) table with slanted legs and cross-shaped apron; j) form of the table from Fig. 2i resulting from structural behaviour; k) bench (source: <http://homegallerydesign.com/natural-beauty-timber-bench-design-with-traditional-techniques/>); l) table (source: <http://homegallerydesign.com/cool-wooden-table-design-kids-furniture-ideas/>); m) table with vertical legs; n) moment diagram of the table from Fig. 2m with shaded maximum values at the bottom for vertical load; o) moment diagram of the table from Fig. 2m for horizontal load; p) envelope of moments of the table from Fig. 2m; q) table with vertical legs and cross-shaped apron, design: Mies van der Rohe (source: hivemodern.com/pages/product485/knoll-mies-van-der-rohe-barcelona-table); r) form of the table from Fig. 2q resulting from structural behaviour; s) table (source: www.houzz.com/photos/13627944/City-Stainless-Steel-Rectangular-Coffee-Table-modern-coffee-tables); t) table (source: www.houzz.com/photos/10815332/Blox-Coffee-Table-in-Black-modern-coffee-tables); u) table (source: www.houzz.com/photos/5183891/Transparent-Coffee-Table-in-Clear-modern-coffee-tables); v) table, design: Pietra Chiesa (source: www.houzz.com/photos/8089814/Fontana-Coffee-Table-by-FontanaArte-modern-coffee-tables); w) bench (source: <http://dgnhom.pw/designer-hall-tables/popular-designer-hall-tables-with-table-yoyo-furniture-auckland-and-wellington/>); x) table; y) bench (source: www.archiproducts.com/es/productos/99481/banco-de-madera-sin-respaldo-nook-nola-industrier.html; fig. by the author



Ryc. 3. Meble o schemacie swobodnie podpartej belki z zawinięciami między podporami: a) symetryczny stół z dwoma zawinięciami; b) rzeczywisty i zastępczy schemat stołu z ryc. 3a; c) linie wpływu momentów na dole części niezawiniętej i na zewnątrz zawinięć z najbardziej niekorzystnym obciążeniem grawitacyjnym; d) wykres momentów stołu z ryc. 3a z zacieniowanymi maksymalnymi wartościami na dole części niezawiniętej i na zewnątrz zawinięć; e) linie wpływu momentów na górze części niezawiniętej i wewnątrz zawinięć; f) forma stołu z ryc. 3a wynikająca z pracy konstrukcji; g) stolik, projekt: Hermian Sneyders De Vogel (źródło: <http://www.bonluxat.com/a/hermian-sneyders-de-vogel-pi3d-table.html>); h) wykres momentów stolika z ryc. 3g z zacieniowanymi maksymalnymi wartościami na dole części niezawiniętej i na zewnątrz zawinięć; i) wykres momentów stolika z ryc. 3g od poziomego obciążenia; j) zmiana grubości płyty stolika z ryc. 3g wynikająca z pracy konstrukcji; k) stolik (źródło: <http://rc-designmanufactory.blogspot.com/2012/02/rc-desk.html>); l) stół barowy, projekt: Frank Gehry (źródło: http://www.icollector.com/Frank-Gehry-R-bar-stool-Easy-Edges-Inc-U_i7287805); m) biurko (źródło: http://fym.mx/?attachment_id=1174); n) stół z jednym zawinięciem; o) wykres momentów stołu z ryc. 3n z zacieniowanymi maksymalnymi wartościami na dole części niezawiniętej i na zewnątrz zawinięć; p) wykres momentów stołu z ryc. 3n od poziomego obciążenia; q) forma stołu z ryc. 3n wynikająca z pracy konstrukcji; r) biurko (źródło: <http://prafulla.net/graphics/creativity/cool-office-spaces/>); s) biurko (źródło: <http://www.universaldesignstyle.com/wheelchair-accessible-interactive-computer-desk/>); oprac.: autorka

Fig. 3. Furniture of scheme of simply supported beam with coiled parts between supports: a) symmetrical table with two coiled parts; b) actual and corresponding scheme of the table from Fig. 3a; c) influence lines of moment at the bottom of uncoiled part and on the outside of coiled parts with most unfavourable gravitational load; d) moment diagram of the table from Fig. 3a with shaded maximum values at the bottom of uncoiled part and on the outside of coiled parts; e) influence lines of moment at the top of uncoiled part and inside coiled parts; f) form of the table from Fig. 3a resulting from structural behaviour; g) table, design: Hermian Sneyders De Vogel, source: <http://www.bonluxat.com/a/hermian-sneyders-de-vogel-pi3d-table.html>; h) moment diagram of the table from Fig. 3g with shaded maximum values at the bottom of uncoiled part and on the outside of coiled parts; i) moment diagram of the table from Fig. 3g for horizontal load; j) variation of plate thickness for the table from Fig. 3g resulting from structural behaviour; k) table, source: <http://rc-designmanufactory.blogspot.com/2012/02/rc-desk.html>; l) bar stool, design: Frank Gehry, source: http://www.icollector.com/Frank-Gehry-R-bar-stool-Easy-Edges-Inc-U_i7287805; m) desk, source: http://fym.mx/?attachment_id=1174; n) table with one coiled part; o) moment diagram of the table from Fig. 3n with shaded maximum values at the bottom of uncoiled part and on the outside of coiled parts; p) moment diagram of the table from Fig. 3n for horizontal load; q) form of the table from Fig. 3n resulting from structural behaviour; r) desk, source: <http://prafulla.net/graphics/creativity/cool-office-spaces/>; s) desk, source: <http://www.universaldesignstyle.com/wheelchair-accessible-interactive-computer-desk/>; oprac.: autorka

2. SWOBODNIE PODPARTA BELKA Z ZAWINIĘCIAMI MIĘDZY PODPORAMI

Meble z zawinięciami między podporami powinny być obciążane ciągłym obciążeniem do dołu wszędzie, gdzie jest to możliwe: na części niezawiniętej między podporami oraz na obu zawinięciach. Taki przypadek obciążenia daje maksymalne wartości momentów na dole części niezawiniętej (linia wpływu momentu w punkcie A na ryc. 3c), na zewnątrz lewego zawinięcia (linie wpływu momentów w punktach B i C na ryc. 3c) oraz na zewnątrz prawego zawinięcia (linie wpływu momentów symetryczne do linii w punktach B i C z ryc. 3c). Wykres momentów stołu z ryciny 3a od tego jedynego najbardziej niekorzystnego przypadku obciążenia, będący jednocześnie obwiednią momentów, jest przedstawiony na rycinie 3d, a konstrukcja o wysokościach przekrojów prętów zmieniających się według tego wykresu – na rycinie 3f. Linie wpływu z ryciny 3e pokazują, że w meblach tego typu na górze części niezawiniętej oraz wewnątrz zawinięć nie jest możliwe otrzymanie wykresów momentów od obciążenia grawitacyjnego. Stolik z ryciny 3g ma również schemat swobodnie podpartej belki z zawinięciami między podporami. Był on analizowany przez autorkę w artykule o stołach [A. Kozikowska, 2013b, s. 22-23]. Ma on tylko jeden przypadek grawitacyjnego obciążenia, który powinien być rozważony, taki jak pokazany na rycinie 3c. Jednak tutaj obciążenie może być przyłożone tylko na poziomym blacie na górze. Wykres momentów od tego obciążenia jest pokazany na rycinie 3h. Ma on zerowe wartości momentów w górnych węzłach przechodzących przez pionowe linie podpór. Sztywne węzły nie powinny być miejscami konstrukcji o najmniejszym przekroju. Dlatego dodatkowo uwzględniony jest przypadek z obciążeniem poziomym w prawo, dający duży moment w prawym węźle (ryc. 3i). W płycie o zoptymalizowanej grubości, pokazanej na rycinie 3j, obok rozważanych momentów jest uwzględniony moment symetryczny do 3i – z dużą wartością momentu w lewym węźle. Inne meble o schemacie swobodnie podpartej belki z dwoma zawinięciami między podporami są pokazane na rycinach 3k-3m. Symetryczne stoły z rycin 3k i 3m powinny mieć największą grubość płyty w środku części niezawiniętej i we fragmentach zawinięć najbardziej oddalonych od pionowych linii podpór. Niesymetryczny stół barowy z ryciny 3l powinien mieć największą

grubość płyty w częściach zawinięć najbardziej wysuniętych do środka mebla oraz w pobliżu środka górnego blatu, z miejscem o maksymalnej grubości przesuniętym w kierunku większego zawinięcia. Maksymalna grubość zawinięcia bardziej odsuniętego od linii podpory i obciążanego (prawego na ryc. 3l) powinna być wyraźnie większa niż mniej odsuniętego i nieobciążanego (lewego na ryc. 3l). Stolik pokazany na rycinie 3n ma jedno zawinięcie umieszczone między podporami. Chcąc uzyskać jak największe wartości momentów zginających dla takiego mebla, należy obciążać go do dołu wszędzie, gdzie jest to możliwe, tak jak dla mebli z dwoma zawinięciami między podporami. Wykres momentów od takiego obciążenia jest pokazany na rycinie 3o. Wykres ten nie ma momentów na pionowym przecięciu nad podporą. W optymalnej formie konstrukcji z ryciny 3q wysokość przekroju tego pręta została dobrana na podstawie wykresu momentów od obciążenia poziomego z ryciny 3p. Biurka zaprezentowane na rycinach 3r i 3s również mają schemat swobodnie podpartej belki z jednym zawinięciem między podporami. Zmiana wysokości ich przekrojów, podobnie jak innych mebli o tym schemacie, powinna odbywać się według tych samych zasad jak stołu z ryciny 3n. Płytowy blat lub pręt podtrzymujący blat powinien mieć największy przekrój w pobliżu środka blatu, w miejscu przesuniętym od środka w kierunku zawinięcia tym bardziej, im większa jest rozpiętość zawinięcia, jeśli może być ono obciążane. Wysokość przekroju zawinięcia powinna rosnąć wraz z oddalaniem się od linii pionowej przechodzącej przez podporę, umieszczoną pod tym zawinięciem.

3. SWOBODNIE PODPARTA BELKA Z ZAWINIĘCIAMI POZA PODPORAMI

Meble o schematach zakrzywionych belek z zawinięciami poza podporami powinny być projektowane na podstawie wykresów momentów od trzech następujących przypadków grawitacyjnego obciążenia:

- obciążenie na części niezawiniętej między podporami, dające maksymalne wartości momentów na dole tej części (ryc. 4c);
- obciążenie na obu zawinięciach poza podporami, dające maksymalne wartości momentów na górze części niezawiniętej między podporami (ryc. 4e);

Gehry-R-bar-stool-Easy-Edges-Inc-U_i7287805; m) desk, source: http://fym.mx/?attachment_id=1174; n) table with one coiled part; o) moment diagram of the table from Fig. 3n with shaded maximum values at the bottom of uncoiled part and on the outside of coiled part; p) moment diagram of the table from Fig. 3n for horizontal load; q) form of the table from Fig. 3n resulting from structural behaviour; r) desk, source: <http://prafulla.net/graphics/creativity/cool-office-spaces/>; s) desk, source: <http://www.universaldesignstyle.com/wheel-chair-accessible-interactive-computer-desk/>; fig. by the author

- obciążenie na lewym zawinięciu poza podporą oraz na części niezawiniętej między podporami, dające maksymalne wartości momentów na zewnątrz lewego zawinięcia poza podporą (ryc. 4g); odwrotnie w przypadku momentów na zewnątrz prawego zawinięcia poza podporą.

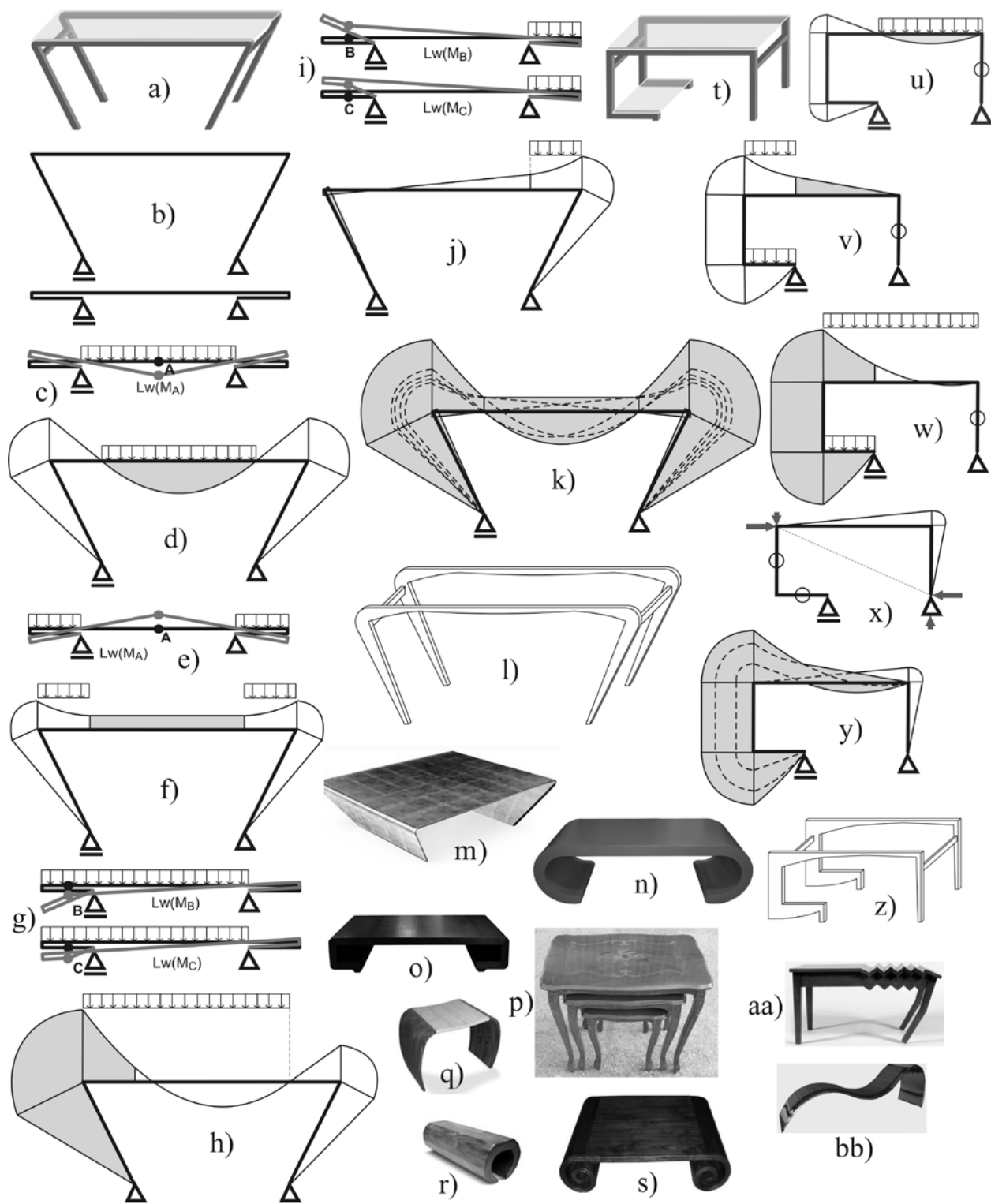
Obciążenie na prawym zawinięciu poza podporą, dające maksymalne wartości momentów wewnątrz lewego zawinięcia poza podporą (ryc. 4i), może być pominięte, ponieważ powoduje odrywanie się lewej nogi od podłoża. Wykresy momentów stołu z ryciny 4a, odpowiadające wszystkim czterem przypadkom obciążenia z zacienionymi maksymalnymi wartościami, są pokazane kolejno na rycinach 4d, 4f, 4h, 4j, a obwiednia wszystkich momentów – na rycinie 4k. Forma konstrukcji stołu z ryciny 4a o wysokościach przekrojów prętów dostosowanych do obwiedni jest zaprezentowana na rycinie 4l. Cechą charakterystyczną tej konstrukcji jest zwiększenie się wysokości przekroju zawinięć tym większe, im dalej od linii pionowych przechodzących przez podpory oraz zwiększenie się wysokości przekroju części niezawiniętej między podporami tym większe, im bliżej jej środka. W innych meblach o tym samym typie wysokość przekroju zawinięć zawsze powinna być zmieniana według tej samej reguły. Natomiast część niezawinięta powinna być pogrubiona w środku w przypadku mebli symetrycznych lub w pobliżu środka w przypadku mebli niesymetrycznych tylko wtedy, gdy jest wyraźnie dłuższa od rozpiętości zawinięć lub gdy zawinięcia nie mogą być obciążane. Wszystkie meble z rycin 4m-4s spełniają ten warunek. Jeśli jednak zawinięcia mogą być obciążane i są wyraźnie dłuższe niż część niezawinięta, to część niezawinięta powinna być o stałej grubości, takiej jak grubość zawinięć nad podporami. Płyta stolika przedstawionego na rycinie 4s nie jest oparta na końcach, ponieważ poza liniami podparć występują wspornikowe zawinięcia w kształcie zwoju. Jednak te zwoje pełnią tylko ozdobną rolę, nie są obciążane i zginane. Dlatego dobór formy tego mebla na podstawie momentu zginającego powinien odbywać się tylko dla swobodnie podpartej zakrzywionej belki z pominięciem tych zwojów, które mogą mieć stałą niewielką wysokość przekroju. W meblach o schemacie swobodnie podpartej belki z jednym zawinięciem poza podporą powinny być rozważane trzy przypadki grawitacyjnego obciążenia, odpowiadające liniom wpływu z rycin 4c, 4e, 4g. Wykresy momentów stołu z ryciny 4t od tych przypadków obciążenia są przedstawione kolejno na rycinach 4u, 4v, 4w. W meblach tego typu wewnątrz zawinięcia nie występują nigdy momenty od obciążenia grawitacyjnego, co wynika z analizy linii wpływu z ryciny 4i. Obwiednia momentów stołu z ryciny 4t, uwzględniająca

wykresy od najbardziej niekorzystnych obciążeń grawitacyjnych oraz od obciążenia poziomego, dającego moment w pionowym przęcie na końcu – jest pokazana na rycinie 4y. Konstrukcja dobrana na podstawie tej obwiedni jest uwidoczniła na rycinie 4z. Meble z rycin 4aa i 4bb mają ten sam schemat statyczny i ich optymalna konstrukcja powinna być podobna. Przekrój zawinięcia powinien być tym większy, im jest ono bardziej wysunięte poza linię pionową przechodzącą przez podporę. Część niezawinięta między podporami powinna być najgrubsza w połowie rozpiętości między liniami podpór (według momentu jak na ryc. 4u) tylko wtedy, gdy ta rozpiętość jest znacznie większa niż rozpiętość obciążanej części zawinięcia. W przeciwnym wypadku (tak jak w konstrukcji na ryc. 4z) wysokość przekroju pręta lub płyty części niezawiniętej powinna być największa na końcach, zgodnie z wykresami momentów, pokazanymi na rycinach 4v i 4x.

4. SWOBODNIE PODPARTA BELKA Z ZAWINIĘCIAMI POZA I MIĘDZY PODPORAMI

Najbardziej niekorzystne przypadki ciągłego obciążenia grawitacyjnego w meblach o schematach swobodnie podpartych belek o dowolnym kształcie z zawinięciami zarówno poza, jak i między podporami są przedstawione na rycinie 5. Przypadki te zostały znalezione na podstawie linii wpływu momentów w różnych przekrojach zastępczego schematu. Części schematu z największymi wartościami momentów od każdego przypadku obciążenia zostały zaznaczone na rycinie 5 linią przerywaną po odpowiedniej stronie pręta. Na rycinie 5 obciążenia na wszystkich częściach mebli mają jednakowe intensywności. W przypadku konkretnych mebli intensywności obciążeń powinny być dostosowane do wielkości dostępnej przestrzeni. Meble o schemacie belki o dowolnym kształcie osi powinny być analizowane z uwzględnieniem następujących przypadków obciążenia:

- obciążenie na części niezawiniętej między podporami oraz na obu zawinięciach między podporami (daje maksymalne wartości momentów na dole części niezawiniętej między podporami, ryc. 5a);
- obciążenie na obu zawinięciach poza podporami (daje maksymalne wartości momentów na górze części niezawiniętej między podporami, ryc. 5b);
- obciążenie na lewym zawinięciu między podporami i na prawym zawinięciu poza podporą (daje maksymalne wartości momentów wewnątrz lewego zawinięcia poza podporą, ryc. 5c); odwrotnie w przypadku momentów wewnątrz prawego zawinięcia poza podporą;



Ryc. 4. Meble o schemacie swobodnie podpartej belki z zawinięciami poza podporami: a) stół z dwoma zawinięciami w kształcie 7; b) rzeczywisty i zastępczy schemat stołu z ryc. 4a; c) linia wpływu momentu na dole części niezawiniętej z najbardziej niekorzystnym obciążeniem grawitacyjnym; d) wykres momentów stołu z ryc. 4a z zacięowanymi maksymalnymi wartościami na dole części niezawiniętej; e) linia wpływu momentu na górze części niezawiniętej z najbardziej niekorzystnym obciążeniem grawitacyjnym; f) wykres momentów stołu z ryc. 4a z zacięowanymi maksymalnymi wartościami na górze części niezawiniętej; g) linie wpływu momentów na zewnątrz zawinięcia z najbardziej niekorzystnym obciążeniem grawitacyjnym; h) wykres momentów stołu z ryc. 4a z zacięowanymi maksymalnymi wartościami na zewnątrz zawinięcia; i) linie wpływu momentów wewnątrz zawinięcia z najbardziej niekorzystnym obciążeniem grawitacyjnym; j) wykres momentów stołu z ryc. 4a z zacięowanymi maksymalnymi wartościami wewnątrz zawinięcia; k) obwiednia momentów

stolu z ryc. 4a; l) forma stołu z ryc. 4a wynikająca z pracy konstrukcji; m) stolik, projekt: Guido Porcellato (źródło: <http://www.houzz.com/photos/4243413/Sovet-Italia-Rubino-Square-Coffee-Table-modern-coffee-tables>); n) stolik, projekt: Karl Springer (źródło: <http://www.houzz.com/photos/11840296/Tables-modern-coffee-tables-los-angeles>); o) stolik (źródło: <http://www.houzz.com/photos/13681393/Low-Profile-Cocktail-Table-in-Dark-Walnut-modern-coffee-tables>); p) stolik (źródło: <http://www.harrisonantiquefurniture.co.uk/victorian-style-inlaid-walnut-nest-of-three-coffee-tables---sold-1899-p.asp>); q) stół, projekt: Sergio Fahrer (źródło: <http://www.bonluxat.com/a/sergio-fahrer-tau-i-stool.html>); r) stolik (źródło: <http://ctablesguide.com/unusual-coffee-tables-weird-yet-splendid/unusual-coffee-tables-uk/>); s) stolik (źródło: <http://www.esuppliersindia.com/nikunj-arts/wooden-coffee-tables-pr499788-sFP-swf.html>); t) stół z jednym zawinięciem w kształcie C, u) wykres momentów stołu z ryc. 4t z zacieniowanymi maksymalnymi wartościami na dole części niezawiniętej; v) wykres momentów stołu z ryc. 4t z zacieniowanymi maksymalnymi wartościami na górze części niezawiniętej; w) wykres momentów stołu z ryc. 4t z zacieniowanymi maksymalnymi wartościami na zewnątrz zawinięcia; x) wykres momentów stołu z ryc. 4t od poziomego obciążenia, y) obwiednia momentów stołu z ryc. 4t, z) forma stołu z ryc. 4t wynikająca z pracy konstrukcji; aa) stół z jednym zawinięciem w kształcie 7 (źródło: <http://www.creohome.com/furniture/livingroom-furniture/234-mebel-s-prikolami.html>); bb) leżanka z jednym zawinięciem (źródło: http://betonix83.wrzuta.pl/obraz/9JOZjRmRqKK/lezaki_na_taras_z_blachy); oprac. autorka

Fig. 4. Furniture of scheme of simply supported beam with coiled parts beyond supports: a) table with two coiled parts in the shape of 7; b) actual and corresponding scheme of the table from Fig. 4a; c) influence line of moment at the bottom of uncoiled part with most unfavourable gravitational load; d) moment diagram of the table from Fig. 4a with shaded maximum values at the bottom of uncoiled part; e) influence line of moment at the top of uncoiled part with most unfavourable gravitational load; f) moment diagram of the table from Fig. 4a with shaded maximum values at the top of uncoiled part; g) influence lines of moment on the outside of coiled part with most unfavourable gravitational load; h) moment diagram of the table from Fig. 4a with shaded maximum values on the outside of coiled part; i) influence lines of moment inside coiled part with most unfavourable gravitational load; j) moment diagram of the table from Fig. 4a with shaded maximum values inside coiled part; k) envelope of moments of the table from Fig. 4a; l) form of the table from Fig. 4a resulting from structural behaviour; m) table, design: Guido Porcellato (source: <http://www.houzz.com/photos/4243413/Sovet-Italia-Rubino-Square-Coffee-Table-modern-coffee-tables>); n) table, design: Karl Springer (source: <http://www.houzz.com/photos/11840296/Tables-modern-coffee-tables-los-angeles>); o) table (source: <http://www.houzz.com/photos/13681393/Low-Profile-Cocktail-Table-in-Dark-Walnut-modern-coffee-tables>); p) table (source: <http://www.harrisonantiquefurniture.co.uk/victorian-style-inlaid-walnut-nest-of-three-coffee-tables---sold-1899-p.asp>); q) stool, project: Sergio Fahrer, (source: <http://www.bonluxat.com/a/sergio-fahrer-tau-i-stool.html>); r) table (source: <http://ctablesguide.com/unusual-coffee-tables-weird-yet-splendid/unusual-coffee-tables-uk/>); s) table (source: <http://www.esuppliersindia.com/nikunj-arts/wooden-coffee-tables-pr499788-sFP-swf.html>); t) table with one coiled part in the shape of C, u) moment diagram of the table from fig. 4t with shaded maximum values at the bottom of uncoiled part; v) moment diagram of the table from Fig. 4t with shaded maximum values at the top of uncoiled part; w) moment diagram of the table from Fig. 4t with shaded maximum values on the outside of coiled part; x) moment diagram of the table from Fig. 4t for horizontal load, y) envelope of moments of the table from Fig. 4t, z) form of the table from Fig. 4t resulting from structural behaviour; aa) table with one coiled part in the shape of 7 (source: <http://www.creohome.com/furniture/livingroom-furniture/234-mebel-s-prikolami.html>); bb) table with one coiled part (source: http://betonix83.wrzuta.pl/obraz/9JOZjRmRqKK/lezaki_na_taras_z_blachy); fig. by the author



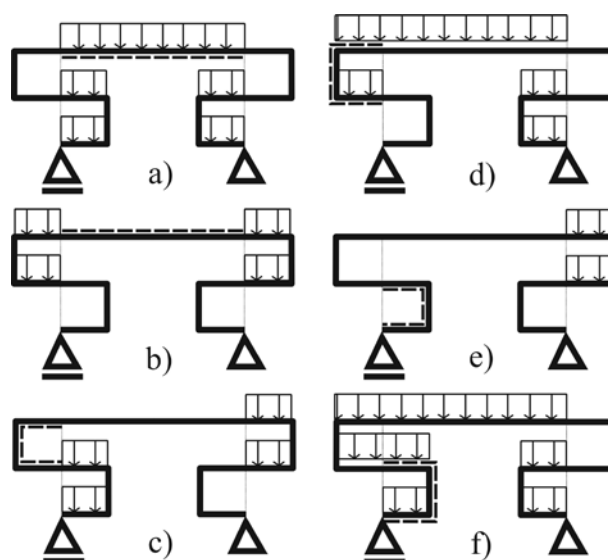
Ryc. 6. Meble o schemacie swobodnie podpartej belki z zawinięciami poza i między podporami: a) stolik (źródło: http://izismile.com/2010/11/30/from_bland_to_bling_offices_get_a_facelift_89_pics-68.html); b) stolik (źródło: <http://www.universaldesignstyle.com/wheelchair-accessible-interactive-computer-desk/>); c) stolik (źródło: <http://www.rafiner.pl/1581/nowoczesne-meble-ogrodowe.html?slide=4#foto>); d) stolik (źródło: <http://store.carbonfiberglass.com/lima-lima-modular-carbon-fiber-table/>); e) stolik, projekt: Prospero Rasulo (źródło: <http://www.houzz.com/photos/4240280/Fiam-Charlotte-Coffee-Table-modern-coffee-tables>); f) stolik (źródło: <http://www.1stfun.com/art/table-furniture-design-art/>); oprac. autorka

Fig. 6. Furniture of scheme of simply supported beam with coiled parts beyond and between supports: a) table (source: http://izismile.com/2010/11/30/from_bland_to_bling_offices_get_a_facelift_89_pics-68.html); b) table (source: <http://www.universaldesignstyle.com/wheelchair-accessible-interactive-computer-desk/>); c) table (source: <http://www.rafiner.pl/1581/nowoczesne-meble-ogrodowe.html?slide=4#foto>); d) table (source: <http://store.carbonfiberglass.com/lima-lima-modular-carbon-fiber-table/>); e) table, design: Prospero Rasulo (source: <http://www.houzz.com/photos/4240280/Fiam-Charlotte-Coffee-Table-modern-coffee-tables>); f) table (source: <http://www.1stfun.com/art/table-furniture-design-art/>); fig. by the author

- obciążenie na lewym zawinięciu poza podporą, na części niezawiniętej między podporami oraz na prawym zawinięciu między podporami (daje maksymalne wartości momentów na zewnątrz lewego zawinięcia poza podporą, ryc. 5d); odwrotnie w przypadku momentów na zewnątrz prawego zawinięcia poza podporą;
- obciążenie na prawym zawinięciu poza podporą (daje maksymalne wartości momentów wewnątrz lewego zawinięcia między podporami, ryc. 5e); odwrotnie w przypadku momentów wewnątrz prawego zawinięcia między podporami;
- obciążenie na lewym zawinięciu poza podporą i między podporami, na części niezawiniętej między podporami oraz na prawym zawinięciu między podporami (daje maksymalne wartości momentów na zewnątrz lewego zawinięcia między podporami, ryc. 5f); odwrotnie w przypadku momentów na zewnątrz prawego zawinięcia między podporami.

Przedstawione przypadki obciążenia dotyczą sytuacji, gdy belka o dowolnym kształcie osi ma dwa zawinięcia, każde z obu stron linii pionowej przechodzącej przez podporę. Te przypadki obciążenia mogą być zastosowane do prostszych schematów z pominięciem obciążeń na niewystępujących częściach schematu lub na częściach, na których obciążenie nie może być przyłożone. W stolikach pokazanych na rycinach 6a i 6b powinny być rozważane wszystkie przypadki obciążeń podane na rycinie 5, przy czym zawinięcia między podporami powinny być obciążane tylko na poziomych fragmentach i dolne obciążenie zawinięć powinno być mniejsze. W meblach przedstawionych na rycinach 6c – 6f obciążenie powinno być przykładane tylko na poziomej części blatu, czyli na części niezawiniętej między podporami i na poziomej części zawinięć poza podporami (ryc. 6c i 6e). Natomiast zawinięcia między podporami na rycinach 6c – 6f nie są obciążane.

Zawinięcia mebli o schematach swobodnie podpartych belek o dowolnym kształcie, zarówno w częściach pomiędzy podporami, jak i poza, zawsze powinny mieć większą wysokość przekroju, im są bardziej oddalone od linii pionowych przechodzących przez podpory. Natomiast optymalna forma części niezawiniętej między podporami występuje w jednym z dwóch wariantów, w zależności od długości tej części oraz rozpiętości obciążanych zawinięć: o stałej grubości oraz o największej grubości w środku (meble symetryczne) lub w pobliżu środka. Stała wysokość przekroju części niezawiniętej pojawia się, jeśli długości obciążanych części zawinięć poza podporami są wyraźnie dłuższe od sumy długości części niezawiniętej



Ryc. 5. Najbardziej niekorzystne przypadki obciążenia mebli o schemacie swobodnie podpartej belki z zawinięciami poza i między podporami, dające maksymalne wartości momentów na częściach prętów oznaczonych linią przerywaną; źródło: rys. autorka
Fig. 5. Most unfavourable load cases of furniture with scheme of simply supported beam with coiled parts beyond and between supports, giving maximum moment values on segments highlighted by dashed line; source: drawing by the author

i rozpiętości obciążanych części zawinięć między podporami. Zwiększenie wysokości przekroju części niezawiniętej w środku lub w pobliżu środka ma miejsce przy dużej sumie długości części niezawiniętej i rozpiętości obciążanych fragmentów zawinięć między podporami i małych rozpiętości obciążanych części zawinięć poza podporami.

PODSUMOWANIE

W artykule przedstawiono zasady doboru optymalnych wysokości przekrojów prętów i płyt mebli o schematach swobodnie podpartych belek o dowolnie zakrzywionej lub załamanej osi. Praca takich mebli polega przede wszystkim na przeniesieniu naprężeń zginających od obciążeń działających do dołu. Dlatego wysokości przekrojów mebli powinny być dobierane na podstawie maksymalnych wartości bezwzględnych momentów zginających od obciążeń grawitacyjnych. Do znalezienia najbardziej niekorzystnych przypadków tych obciążeń wykorzystano linie wpływowe momentów. Na podstawie tych linii znaleziono wszystkie krytyczne przypadki obciążeń i odpowiadające im maksymalne wartości momentów z obu stron pręta we wszystkich przekrojach. Umożliwiło to dobranie kształtów tych mebli z dokładnymi proporcjami wysokości

przekrojów i wykrycie cech charakterystycznych tych optymalnych form.

LITERATURA

1. **Allen A., Zalewski W. (2010)**, *Form and forces: designing efficient, expressive structures*, Wiley, Hoboken NJ.
2. **Basista A. (1999)**, *Notatki z historii meblarstwa*. ASP Kraków, „Architektura Wnętrz”, Zeszyt Naukowy nr 4, Kraków.
3. **Dyląg Z., Krzemińska-Niemiec E., Filip F. (1993)**, *Mechanika budowli. Tom 2*, Wyd. Politechniki Białostockiej, Białystok.
4. **Ghali A., Neville A. M., Brown T.G. (2009)**, *Structural Analysis. A unified classical and matrix approach*, Taylor & Francis, NY.
5. **Johnson P.C. (1956)**, *Mies van der Rohe*, Hatje, Stuttgart.
6. **Kozikowska A. (2010a)**, *Forma a konstrukcja mebli. Meble o konstrukcji wspornikowej*, „Architecturae et Artibus” nr 4.
7. **Kozikowska A. (2010b)**, *Forma a konstrukcja mebli. Meble o konstrukcji belkowej oraz ramowej*, „Architecturae et Artibus” nr 4.
8. **Kozikowska A. (2013a)**, *Forma a konstrukcja mebli. Meble o konstrukcji płyt zginanych jednokierunkowo*, „Architecturae et Artibus” nr 1.
9. **Kozikowska A. (2013b)**, *Forma a konstrukcja mebli. Stoły*, „Architecturae et Artibus” nr 3.
10. **Kozikowska A. (2015a)**, *Kształtowanie form mebli o schematach swobodnie podpartych krzywych belek i wsporników przyłączonych do końców belek*, „Architecturae et Artibus” nr 4.
11. **Kozikowska A. (2015b)**, *Kształtowanie form mebli o schematach zakrzywionych swobodnie podpartych belek ze wspornikami przyłączonymi poza końcami belek*, „Architecturae et Artibus” nr 4.
12. **Nowacki W. (1976)**, *Mechanika budowli*, PWN, Warszawa.
13. **Prakash Rao D. S. (1997)**, *Graphical methods in structural analysis*, Universities Press, Hyderabad.
14. **Salvadori M., Heller R. (1975)**, *Structure in Architecture. The Building of Buildings*, Prinntice-Hall, New Jersey.
15. **Salvadori M. (2001)**, *Dlaczego budynki stoją*, Wydawnictwo Murator, Warszawa.
16. **Shihua B., Yaoging G. (2008)**, *Structural Mechanics*, Wuhan University Press, Wuhan.
17. **Siegel C. (1974)**, *Formy strukturalne w nowoczesnej architekturze*, Arkady, Warszawa.
18. **Sławińska J. (1997)**, *Ekspresja sił w nowoczesnej architekturze*, Arkady, Warszawa.
2. <http://homegallerydesign.com/natural-beauty-timber-bench-design-with-traditional-techniques/> (ryc. 2k) [dostęp: 25-06-2016].
3. <http://homegallerydesign.com/cool-wooden-table-design-kids-furniture-ideas/> (ryc. 2l) [dostęp: 25-06-2016].
4. <http://hivemodern.com/pages/product485/knoll-mies-van-der-rohe-barcelona-table> (ryc. 2q) [dostęp: 25-06-2016].
5. <http://www.houzz.com/photos/13627944/City-Stainless-Steel-Rectangular-Coffee-Table-modern-coffee-tables> (ryc. 2s) [dostęp: 25-06-2016].
6. <http://www.houzz.com/photos/10815332/Blox-Coffee-Table-in-Black-modern-coffee-tables> (ryc. 2t) [dostęp: 25-06-2016].
7. <http://www.houzz.com/photos/5183891/Transparent-Coffee-Table-in-Clear-modern-coffee-tables> (ryc. 2u) [dostęp: 25-06-2016].
8. <http://www.houzz.com/photos/8089814/Fontana-Coffee-Table-by-FontanaArte-modern-coffee-tables> (ryc. 2v) [dostęp: 25-06-2016].
9. <http://dgnhom.pw/designer-hall-tables/popular-designer-hall-tables-with-table-yoyo-furniture-auckland-and-wellington/> (ryc. 2w) [dostęp: 29-06-2016].
10. <http://www.archiproducts.com/es/productos/99481/banco-de-madera-sin-respaldo-nook-nola-industrier.html> (ryc. 2y) [dostęp: 25-06-2016].
11. <http://www.bonluxat.com/a/hermian-sneyders-devogel-pi3d-table.html> (ryc. 3g) [dostęp: 25-06-2016].
12. <http://rc-designmanufactory.blogspot.com/2012/02/rc-desk.html> (ryc. 3k) [dostęp: 25-06-2016].
13. http://www.icollector.com/Frank-Gehry-R-bar-stool-Easy-Edges-Inc-U_i7287805 (ryc. 3l) [dostęp: 25-06-2016].
14. http://fym.mx/?attachment_id=1174 (ryc. 3m) [dostęp: 29-06-2016].
15. <http://prafulla.net/graphics/creativity/cool-office-spaces/> (ryc. 3r) [dostęp: 25-06-2016].
16. <http://www.universaldesignstyle.com/wheelchair-accessible-interactive-computer-desk/> (ryc. 3s) [dostęp: 25-06-2016].
17. <http://www.houzz.com/photos/4243413/Sovet-Italia-Rubino-Square-Coffee-Table-modern-coffee-tables> (ryc. 4m) [dostęp: 25-06-2016].
18. <http://www.houzz.com/photos/11840296/Tables-modern-coffee-tables-los-angeles> (ryc. 4n) [dostęp: 25-06-2016].
19. <http://www.houzz.com/photos/13681393/Low-Profile-Cocktail-Table-in-Dark-Walnut-modern-coffee-tables> (ryc. 4o) [dostęp: 25-06-2016].
20. <http://www.harrisonantiquefurniture.co.uk/victorian-style-inlaid-walnut-nest-of-three-coffee-tables---sold-1899-p.asp> (ryc. 4p) [dostęp: 25-06-2016].
21. <http://www.bonluxat.com/a/sergio-fahrer-tau-i-stool.html> (ryc. 4q) [dostęp: 25-06-2016].
22. <http://ctablesguide.com/unusual-coffee-tables-weird-yet-splendid/unusual-coffee-tables-uk/> (ryc. 4r) [dostęp: 29-06-2016].
23. <http://www.esuppliersindia.com/nikunj-arts/wooden-coffee-tables-pr499788-sFP-swf.html> (ryc. 4s) [dostęp: 25-06-2016].
1. <http://impressivemagazine.com/2012/04/25/impressive-pulse-seating-bench-tank-design-studio/> (ryc. 2f) [dostęp: 25-06-2016].

ŹRÓDŁA INTERNETOWE:

1. <http://impressivemagazine.com/2012/04/25/impressive-pulse-seating-bench-tank-design-studio/> (ryc. 2f) [dostęp: 25-06-2016].

24. <http://www.creohome.com/furniture/livingroom-furniture/234-mebel-s-prikolami.html> (ryc. 4aa) [dostęp: 25-06-2016].
25. http://betonix83.wrzuta.pl/obraz/9JOZjRmRqKK/lezaki_na_taras_z_blachy (ryc. 4bb) [dostęp: 25-06-2016].
26. http://izismile.com/2010/11/30/from_bland_to_bling_offices_get_a_facelift_89_pics-68.html (ryc. 6a) [dostęp: 29-06-2016].
27. <http://www.universaldesignstyle.com/wheelchair-accessible-interactive-computer-desk/> (ryc. 6b) [dostęp: 25-06-2016].
28. <http://www.rafiner.pl/1581/nowoczesne-meble-ogrodowe.html?slide=4#foto> (ryc. 6c) [dostęp: 25-06-2016].
29. <http://store.carbonfibergear.com/lima-lima-modular-carbon-fiber-table> (ryc. 6d) [dostęp: 25-06-2016].
30. <http://www.houzz.com/photos/4240280/Fiam-Charlotte-Coffee-Table-modern-coffee-tables> (ryc. 6e) [dostęp: 25-06-2016].
31. <http://www.1stfun.com/art/table-furniture-design-art/> (ryc. 6f) [dostęp: 25-06-2016].

Artykuł zrealizowano w ramach projektu badawczego S/WA/1/2016 Politechniki Białostockiej.

FOTOGRAFIA A SACRUM. STAROŻYTNE BUDOWLE EGIPTU – – ŚREDNIOWIECZNE KOŚCIOŁY EUROPY

Tomasz Sobecki

Wyższa Szkoła Bankowa w Toruniu (WSB Toruń), ul. Młodzieżowa 31A, 87-100 Toruń
E-mail: t.sobecki@vi.com.pl

SACRUM AND PHOTOGRAPHY. ANCIENT EGYPTIAN CONSTRUCTIONS – MEDIEVAL EUROPEAN CHURCHES

Abstract

Photography is a field of technology that allows documenting sacral architecture and other forms of sacred artefacts. But it is also a field of art that has the ability to introduce new values into the sacred sphere, to broaden its cultural environment.

The author is a photographer with numerous achievements in creative photography particularly sacred architecture. Works of the "Kształt Światła" (The Shape of Light) collection represented Polish art at the International Art Festival in Caracas in 1991 and also were presented at numerous individual exhibitions in Europe. The "Idea Pyramid" (The Idea of Pyramids) collection was the subject of a doctoral thesis completed in 2013.

The subject of this paper is the comparison of expression of black and white photographs interpreting in artistic way by comparison the interiors of gothic churches in Toruń and Barcelona with colour photographs of Egyptian pyramids in Giza.

Although these photographs - created with different techniques - show very different constructions built from the inspiration of completely different religions and civilizations, remote both in time and space, but still in both cases their primary subject is sacred. In Gothic architecture the author concentrates on the sacred interior, exposing the mystical role of light entering the interior through stained glass. Pyramids in Giza are presented in the context of natural environment, open space of the Libyan Desert sand, the colour of the sky and the huge city of Cairo visible in the background.

The recipients of this form of art should decide themselves if presented photographs shows sacred architecture created centuries and millennia ago broaden the sacred sphere of the turn of 20th and 21st centuries with the scale of their creation? Or, are they only a presentation of spirituality of the past?

Streszczenie

Fotografia jest techniką, która pozwala na dokumentowanie architektury sakralnej oraz innych przejawów sacrum, ale jest też dyscypliną sztuki, która ma potencjał wniesienia w sferę sacrum nowych wartości, poszerzenia jego kręgu kulturowego.

Autor jest fotografikiem o bogatym dorobku w dziedzinie kreatywnego fotografowania architektury, szczególnie architektury sakralnej. Prace z cyklu „Kształt Światła” reprezentowały sztukę polską na Międzynarodowym Festiwalu Sztuki w Caracas w roku 1991, a także były prezentowane na wielu indywidualnych wystawach w Europie. Cykl „Idea Piramid” był tematem pracy doktorskiej obronionej w roku 2013.

Przedmiotem niniejszego artykułu jest porównanie ekspresji czarno-białych fotografii interpretujących artystycznie wnętrza gotyckich kościołów Torunia i Barcelony oraz barwnych fotografii piramid egipskich w Gizie. Chociaż na fotografiach wykonanych odmiennymi technikami widnieją bardzo różne budowle, powstałe z inspiracji zupełnie odmiennych religii i cywilizacji, oddalonych w czasie epok i oddalonych miejsc na mapie świata, to zarówno w jednym, jak i drugim przypadku zasadniczym ich tematem jest sacrum.

W przypadku architektury gotyckiej autor koncentruje się na sakralnym wnętrzu z wyeksponowaniem mistycznej roli światła wpadającego do wnętrza przez witraże. Piramidy w Gizie występują w kontekście przyrody, otwartej przestrzeni piasków Pustyni Libijskiej, koloru nieba oraz pojawiającego się w tle wielkiego miasta - Kairu.

Pozostaje do oceny odbiorców tej sztuki, czy zaprezentowane fotografie przedstawiające architekturę sakralną powstałą przed wiekami i tysiącami, skalą kreacji poszerzają sferę sacrum przełomu XX i XXI wieku, czy są tylko przekazem o duchowości tamtych epok.

Keywords: transformed colours; the shape of the light; the crucifix; the idea of pyramids; gothic sacrum; gothic – shape and light; building pyramids with the photographs

Słowa kluczowe: kolory przetworzone; kształt światła; krzyżyski; idea piramid; sacrum gotyku; gotyk – kształt i światło; fotograficzne budowanie piramid

MOTTO:

Budowę piramid można najlepiej porównać do wznoszenia wielkich katedr w miastach europejskiego średniowiecza, które w takim wymiarze były dziełem wiary wspólnoty miejskiej jak budowa piramid wspólnoty państwowej. Katedry są miejscem zgromadzenia wiernych w celu odbycia wspólnej modlitwy i liturgii, która jest nadzieją i wiarą w odkupienie po śmierci.

Rainer Stedelmann

WPROWADZENIE

Autor jest przede wszystkim fotografikiem, nie teoretykiem fotografii. W sztuce bardzo ważna jest intuicja i emocje, nie tylko rozum i wiedza. W opracowaniach teoretycznych dotyczących sztuki powinna dominować chłodna analiza, ale trudno ją osiągnąć w odniesieniu do własnych działań kreatywnych. W tej sytuacji artykuł należy potraktować przede wszystkim jako refleksję nad własną twórczością w kontekście zjawiska sacrum.

Fotografia współczesna jest nie tylko techniką dokumentowania rzeczywistości, jak to było u początków jej rozwoju w połowie XIX wieku, ale równoprawną pośród innych sztuk wizualnych. Szybkość i wierność rejestrowania przy pomocy tej technologii wybranych fragmentów rzeczywistości sprowadzonych do dwuwymiarowych obrazów była w początkowym okresie jej rozwoju bardzo krytycznie oceniana przez artystów. Jednak przez ponad 150 lat istnienia fotografia wypracowała specyficzne dla tej dziedziny obrazowania środki wyrazu, dzięki czemu z czasem została uznana za samodzielną dyscyplinę sztuki. Rozwój fotografii jako sztuki nastąpił z dużą intensywnością w drugiej połowie XX wieku, a wraz z upowszechnieniem się od początku XXI wieku fotografii cyfrowej i technik komputerowych nastąpił jej wręcz rewolucyjny rozwój. Jak pisze Maria Anna Potocka: „*Myślenie niektórych fotografów w II połowie XX wieku miało już zupełnie inny przebieg. Nie wyczuwa się w nim kompleksu gorszego medium, lecz poczucie własnych uprawnień oraz przekonanie o skuteczności fotografii w odniesieniu do pewnych problemów. Ta zmiana podejścia w dużym stopniu zdecydowała o dalszej karierze fotografii artystycznej. Teraz już nie fotografia stara się być sztuką, lecz sztuka sięgała po fotografię w wypadku tematów, które dawały się uprzedmiotowić tylko przy jej użyciu*” [M.A. Potocka, 2010, s. 100–101].

Jako sztuka – dziedzina aktywności człowieka o wymiarze metafizycznym – fotografia ma potencjał wnoszenia nowych wartości w sferę sacrum, poszerzania go. Podobnie jak malarz sięgający po pędzel czy rzeźbiarz po dłuta, aby zmateriałizować swoją wizję sacrum, fotografik podejmuje analogiczne działania, wykorzystując jako narzędzie aparat fotograficzny. Różnica polega na tym, że malarz, rzeźbiarz czy grafik materializują dzieła sztuki, sublimując swoje stany ducha w kształt materialny – bezpośrednio. Jest to relacja myśl – dzieło. W przypadku fotografa proces tworzenia przebiega nieco inaczej. Obraz, jaki powstaje przy pomocy tej techniki, pozostaje w odniesieniu do materialnie istniejącej rzeczywistości, a nie jedynie – do wyobraźni twórcy. Fotografik tworzy dzieło, w tym realizuje swoją wizję sacrum, formułując myśli poprzez rejestrację obrazów światła odbitego od materii. Dlatego fotografie odnoszące się do sfery sacrum dotyczą obiektów lub wydarzeń sakralnych, np. architektury kościołów, kształtów naczyń liturgicznych bądź uczestników pielgrzymek. Czy w takiej sytuacji fotografa można uznać za twórcę sacrum?

W przekonaniu autora decydujące znaczenie w powstawaniu sacrum ma siła intencji twórcy, jego kreatywność i otwartość na Absolut, a nie forma plastyczna i metoda, poprzez którą zostaje ono zmateriałizowane w obraz, w tym przypadku - fotograficzny.

1. SZTUKA FOTOGRAFII WOBEC SACRUM

Przebieg procesu tworzenia oraz jego uwarunkowania są specyficzne dla każdej dyscypliny sztuki. Fotografia to dyscyplina bardzo silnie związana ze skomplikowaną techniką i technologią. Podstawowym jej celem i zarazem ograniczeniem jest sposób rejestracji światła, przekształcanie jego ulotnych odbić w trwa-



Ryc. 1. Pielgrzymi i turyści w świątyni hinduistycznej – Hajdara-bad (Indie); fot. autor

Fig. 1. Pilgrims and tourists at the Hindu temple – Hyderabad (India); photo by the author

ły obraz. W procesie tym następuje zarówno materializowanie światła, jak też kondensacja trójwymiarowej rzeczywistości w dwuwymiarowy obraz.

Sztuka nie jest odzwierciedlaniem rzeczywistości, do czego w sposób organiczny wydaje się być predestynowana fotografia. To proces budowania metafory. Istotną trudnością budowania metafory przy użyciu fotografii, osobistego wyrażania sacrum, jest konieczność posługiwania się - jako materiały twórczą - obrazami realnie istniejącego świata. W innych dziedzinach sztuki twórca może posługiwać się wyłącznie swoją imaginacją. Relacja pomiędzy wizją twórczą a ostatecznym kształtem dzieła – myślą a obrazem – pozostaje



Ryc. 2. Świątynia bahaistyczna nad jeziorem Michigan w Wilmette – Chicago (USA); fot. autor

Fig. 2. The Baha'i House of Worship in Wilmette – Chicago (USA); photo by the author

w innych dziedzinach sztuki znacznie bardziej bezpośrednia. W przypadku fotografii ograniczeniem formułowania myśli jest przywiązanie procesu twórczego do generowanych odbiciem światła obrazów materii. Wyrażanie myśli przez fotografa polega na specyficznym operowaniu tymi obrazami.

Osobną kwestią pozostaje problem przekazania poprzez fotografię czwartego wymiaru – czasu. To sfera, w której ta dziedzina sztuki wydaje się mieć większe od innych możliwości. Przywiązanie fotografii do materialnej rzeczywistości pozostaje jej atutem, świadectwem miejsca i czasu.

W sztuce dotyczącej sfery sacrum niezwykle ważną rolę odgrywa iluminacja, która (teologicznie rzecz biorąc) jest apogeum poznania Boga poprzez wewnętrzne oświecenie. „Wiedzy, o którą na próżno zabiegamy przyrodzonymi władzami naszego umysłu, Bóg udziela duszy drogą oświecenia (*illuminatio*)” – pisał Władysław Tatarkiewicz o myśli św. Augustyna [W. Tatarkiewicz, 1978, s. 196]. W wypracowanej przez wieki symbolice iluminacja, owo spotkanie z Absolutem, przedstawiane jest jako kontakt ze światłem, z jasnością. Proces twórczy, również w dziedzinie fotografii, jest integralnie związany z intuicją. „Moment nadprzyrodzoności i łaski stanowił kamień węgielny chrześcijańskiej nauki o intuicji” [W. Tatarkiewicz, 1978, s. 196].

Pośród wszystkich dziedzin sztuki właśnie fotografia zajmuje się światłem w sposób szczególny. To ważny powód, aby z uwagą przyrzeć się dokonaniom sztuki fotografii w kontekście jej udziału w sferze sacrum.

2. SACRUM W CZARNO-BIAŁEJ FOTOGRAFII GOTYKU. CYKL „GOTYK-KSZTAŁT I ŚWIATŁO”

Powodem sięgnięcia po trudną sztukę fotografii z intencją zmaterializowania swoich przeżyć i myśli było doświadczenie sacrum związane z gotyckimi kościołami Torunia, w sposób szczególny z kościołem Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny. W tym kościele autor został ochrzczony, do tego kościoła uczęszczał na lekcje religii, w tym kościele przystępował do Pierwszej Komunii Świętej, tam był bierzmowany, do tego kościoła przychodził rodzinie na największe uroczystości kościelne – pasterkę i rezurekcję. Wielkość przestrzeni wnętrza, panujący często w tym kościele mrok – rozświetlany silnymi promieniami światła witraży – grzmiący dźwięk organów spowodowały nagromadzenie przez lata wielu silnych przeżyć ściśle związanych z religią katolicką.

Specyfika fotografii czarno-białej polega na przedstawieniu obrazu rzeczywistości poprzez różne wysycenia (walory) szarości. Dla pokazania jak największej liczby szczegółów konieczne jest równomierne oświetlenie wszystkich partii obrazu. We wnętrzu kościoła gotyckiego, orientowanego wzdłuż linii wschód – zachód, stanowi to dużą trudność, ponieważ natężenie światła w różnych miejscach świątyni, a zatem światła obrazu fotograficznego jest bardzo zróżnicowane: od rażącej wzrok bieli promienia światła wnikającego do wnętrza aż po głęboką czerń zakamarków kościoła, skrywającą wszelkie detale. Kontrast obrazu, który jest istotną trudnością techniczną, może być dla artysty–



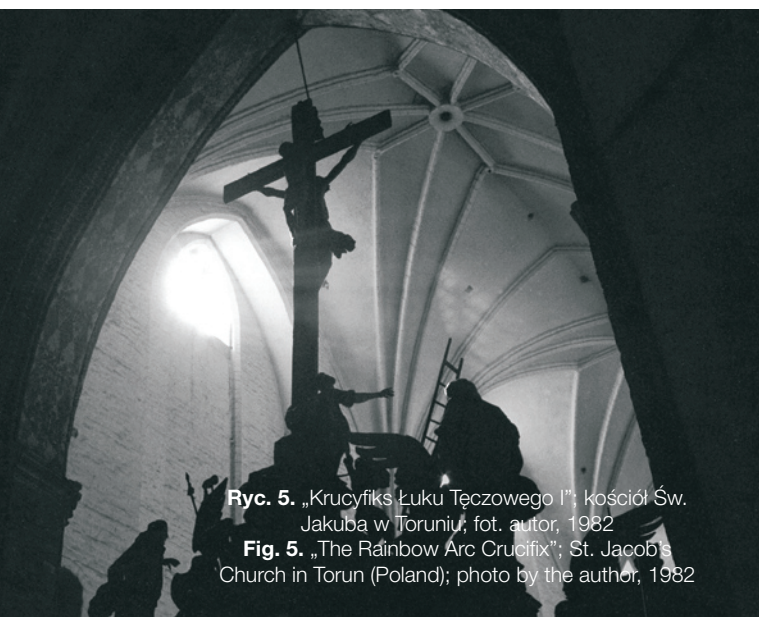
Ryc. 3. Świątynia hinduistyczna – Hajdarabad (Indie);
fot. autor

Fig. 3. Hindu temple – Hyderabad (India);
photo by the author



Ryc. 4. Święta góra Aborygenów Uluru – Australia;
fot. autor

Fig. 4. Uluru – sacred place of Aborigines – Australia;
photo by the author



Ryc. 5. „Krucyfiks Łuku Tęczowego I”; kościół Św. Jakuba w Toruniu; fot. autor, 1982

Fig. 5. „The Rainbow Arc Crucifix”; St. Jacob's Church in Torun (Poland); photo by the author, 1982



Ryc. 6. Drewniany kościół katolicki – Podkarpacie (Polska); fot. autor

Fig. 6. Wooden Catholic church – Southern Poland; photo by the author

–fotografika narzędziem kreacji. Świadomie operując wartościami przysłony, twórca może zamienić w nieprzenikloną czern lub bezkształtną biel te fragmenty kadru, które w jego przekonaniu zakłócają obraz, wnosząc chaos do kompozycji zdjęcia.

2.1. Cykl „Krucyfiks”

Fotografowanie pięknego, późnośredniowiecznego krucyfiks w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Toruniu autor rozpoczął w drugiej połowie lat siedemdziesiątych XX wieku. W okresie fotografowania tej rzeźby była ona oświetlona tylko z jednego boku silną żarówką, której światło dawało mocne cienie stojących na jego drodze rusztowań budowlanych, co dodatkowo stwarzało nastrój łączący w sobie sacrum i tremendum.

Aby ogarnąć całość rzeźby, fotografowana była z pewnej odległości, jednocześnie autor starał się dostrzec w zbliżeniu przez obiektyw ślady ukrzyżowania: przebitą włócznią bok Chrystusa, dłonie przybite gwoźdźmi do belki, napięcie klatki piersiowej konającego, martwe już oczy.

Środki formalne zastosowane w trakcie pracy nad cyklem „Krucyfiks”, były oszczędne i polegały przede wszystkim na zastosowaniu kontrastu światła i cienia, różnych perspektyw fotografowania oraz operowania obiektywami umożliwiającymi pokazanie tej pięknej rzeźby w kadrach o różnej szerokości.

Na etapie pracy w ciemni, dla zwiększenia ekspresji wykonanych zdjęć, zastosowano drogą eksperymentu w odniesieniu do niektórych ujęć zabiegi formalne polegające na zamianie obrazu z pozytywu w negatyw, co wywołuje skojarzenie uwidocznionego przenikania ciała ludzkiego przez promienie Roentgena.

2.2. Cykl „Kształt Światła”

Równocześnie z obserwacją wnętrza gotyckich kościołów przez obiektywy aparatu fotograficznego, wraz z pogłębioną analizą poznawczą Krucyfiks, już na początku pracy nad cyklem w roku 1981 autor zaczął eksperymentować z ujęciami kreującymi dynamikę światła wpadającego do wnętrza gotyckich kościołów. Zamierzeniem było wykorzystanie światła dla symbolicznego przedstawienia na zdjęciach zjawisk sakralnych, uchwycenia jego kształtu przy pomocy narzędzi fotograficznych. Jest sprawą oczywistą, że pod sklepieniem gotyckiej świątyni unoszą się anioły, że Duch Święty dotyka ołtarza strumieniem światła, wnikać do gotyckiego kościoła poprzez witraż, a dusze świętych zamieszkujące tę świątynię objawiają swoją obecność w płomieniach świec. Jak tę dynamiczną obecność sacrum w gotyckim kościele pokazać przy pomocy fotografii? Dla zrealizowania własnych myśli oraz



Ryc. 7. „Krucyfik i Świece”; kościół WNMP w Toruniu;
fot. autor, 1983

Fig. 7. „The Crucifix and Candles”; St. Mary’s Church in Torun
(Poland); photo by the author, 1983



Ryc. 8. „Krucyfiks - Detal I”; kościół WNMP w Toruniu;
fot. autor, 1982

Fig. 8. „The Crucifix – Detail I”; St. Mary’s Church in Torun
(Poland); photo by the author, 1982

intuicji wykorzystano bardzo dużą różnicę pomiędzy światłem witraży a światłem wnętrza kościołów. Autor zaczynał od długiego naświetlania ujęcia, na przykład nawy głównej, i na ten kadr nanosił obrazy witraży. Suma tych ujęć była obrazem całkowicie nierzeczywistym, wynikającym jedynie z własnej wyobraźni. Przesuwając w trakcie fotografowania aparat fotograficzny ustawiony na statywie, niejako rysowano obraz światła nakładający się na architekturę kościoła. W ten sposób powstawały fotografie, na których smugi światła spadające spod sklepienia dotykają kamiennej posadzki, witraże symbolizujące gotyckie anioły są umieszczone pod sklepieniem, a świetliste kręgi światła pochodzącego z witraży bocznych wypełniają nawę główną. Na wskazanych fotografiach powstała unikatowa w swej formie plastycznej relacja metafizyczna architektonicznej materii kościoła i symbolicznie uchwyconego poprzez promienie światła jego ducha. W przekonaniu autora fotografie te wyrażają istotne wartości w sferze sacrum.



Ryc. 9. „Krucyfiks - Twarz II”; kościół WNMP w Toruniu
(Polska); fot. autor, 1982

Fig. 9. „The Crucifix – FACE II”; St. Mary’s Church in Torun
(Poland); photo by the author, 1982



Ryc. 10. „Witraże I”; kościół Św. Janów w Toruniu; fot. autor, 1983

Fig. 10. „The Stained Glass Windows I”; St. Johns’ Church in Torun (Poland); photo by the author, 1983



Ryc. 11. „Sfinks i Piramida”; statua Sfinksa na tle piramidy Chefrena; Giza (Egipt); fot. autor, 2006

Fig. 11. “Sphinx and the Pyramid”; the statue of Sphinx with Khafre’s Pyramid in background; Giza (Egypt); photo by the author, 2006

3. SACRUM W FOTOGRAFII BARWNEJ – SZTUKA STAROŻYTNEGO EGIPTU

3.1. Fotograowanie piramid

Piramidy egipskie autor miał okazję fotografować dwukrotnie już w początkach XX wieku, po raz pierwszy w roku 2002, ponownie w roku 2006. Było to apogeum rozwoju fotografii klasycznej we wszystkich jej uwarunkowaniach (sprzętowych, materiałowych i technologicznych). Fotografia cyfrowa była w owym czasie jeszcze na etapie intensywnego rozwoju.

nieśmiertelności, przewyciężaniu śmierci, a nie na celebrowaniu jej dramatu. Również gigantyczna skala tych budowli w powiązaniu z funkcją grobowców jest nam obca w europejskim doświadczeniu. Wielkie budowle były i są wznoszone w naszym kręgu kulturowym raczej dla celów utylitarnych. Piramidy egipskie mają przede wszystkim znaczenie symboliczne. Ogrom konstrukcji, jej idealistyczny kształt ostrosłupa (nie występujący w naturze), relacja gigantycznych budowli wykonanych ręką człowieka do otaczającej przyrody, funkcja gro-



Ryc. 12. „Piramidy i Miasto”; starożytne piramidy na tle współczesnego miasta - Kairu; Giza (Egipt); fot. autor, 2002
Fig. 12. „Pyramids and the City”; ancient pyramids with contemporary Cairo city in background; Giza (Egypt); photo by the author, 2002

3.2. Duch wieczności i codzienność u stóp piramid

Przebywanie na płaskowyżu w Gizie, będącym skrajem Pustyni Libijskiej, na którym zbudowano grobowce królów starożytnego Egiptu, jest bogatym doświadczeniem: przestrzeni wynikającej z rozległego widoku wzmocnionego innymi zmysłami, np. powiewami wiatru podnoszącego w powietrze drobiny piasku oraz specyficznej gamy kolorów, poczynając od stonowanych żółci piasków pustyni, do delikatnych brązów głazów budujących piramidy.

Z perspektywy Europejczyka, dla którego zjawisko śmierci wiąże się kulturowo z kolorem czarnym, piramidy egipskie trudno skojarzyć z grobowcami. Rzeczywiście, starożytni Egipcjanie, wznosząc grobowce swoich królów, koncentrowali się przede wszystkim na

bowców, jaką pełnią, powodują, że przebywając pośród piramid w Gizie, odrywamy się od problemów codzienności i otwieramy na przeżycia metafizyczne. Doświadczamy sacrum zarówno w wymiarze dokonań człowieka, jak i w wymiarze majestatu przyrody. Przeszkodą w kontemplowaniu piramid i refleksji nad nimi jest obecność w tym miejscu turystów ze wszystkich stron świata oraz arabskich przekupniów i poganiaczy wielbłądów. Konglomerat wzniosłości i codzienności stanowi wyzwanie dla skoncentrowania się na własnych myślach i uformowania z nich twórczej jakości.

3.3. Od poznania do kreacji fotograficznej

Trudnością dla twórcy, który znalazł się w tym szczególnym kulturowo miejscu, jest przekroczenie naturalnej fascynacji piramidami i przejście (z koniecz-

ności) w krótkim czasie od kontemplacji połączonej z procesem poznawania do twórczej refleksji nad nimi poprzez proces tworzenia realizowany narzędziami fotograficznymi. Techniczne uwarunkowania pracy fotografika ukierunkowują proces jego myślenia na precyzyjne działanie, niepopadanie w zadumę i nostalgię. Konstrukcja sprzętu fotograficznego, którą wyznaczają trzy grupy obiektywów: standardowe, szerokokątne i teleobiektywy, w naturalny sposób ukierunkowuje proces poznawania rzeczywistości oraz proces kreacji. Możliwości obiektywów stają się istotnymi narzędziami w procesie budowania symbolu. W trakcie fotografowania piramid w Gizie zastosowałem trzy zasadnicze rodzaje ujęć: kadry panoramiczne, „ciasne kadry” fragmentów piramid oraz zbliżenia grup głazów je budujących.

Dzięki fotograficznej rejestracji obrazu procesy poznania i kreacji przenikają się z sobą, zostają też w sposób nieograniczony wydłużone w czasie poza pobyt pośród piramid. Współczesna fotografia, dzięki technice komputerowej, umożliwia kameralną pracę nad obrazem, a nie tylko działania plenerowe, zarówno w odniesieniu do procesu poznawczego, jak i kreacji. Istnieją duże różnice pomiędzy fotografią klasyczną, polegającą na chemicznym rejestrowaniu obrazu, a fotografią cyfrową, rejestrowaną elektronicznie. W procesie fotografii klasycznej, w odróżnieniu od cyfrowej, powstaje ogromne napięcie twórcze rozwijające się pomiędzy czasem fotografowania a momentem oglądania przez autora rezultatów jego pracy. Wywołanie klisz, szczególnie filmów odwracalnych, trwa w normalnym trybie około dwóch tygodni. To dręcząca, ale zarazem twórcza niepewność dotycząca przyjętych



Ryc. 13. „Tryptyk - Piramida i Jej Tworzywo”; krawędź piramidy Cheopsa i głazy ją budujące; Giza (Egipt); fot. autor, 2002/2006

Fig. 13. „The Pyramid and its material”, the edge of Cheops Pyramid and the rocks used for construction; Giza (Egypt); photo by the author, 2002/2006

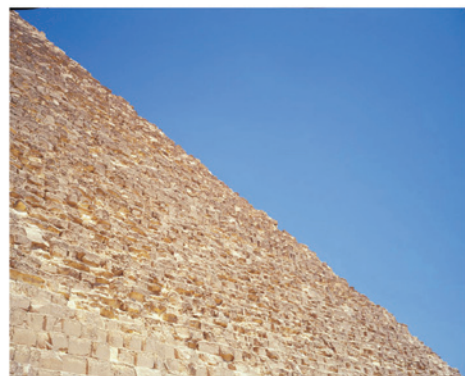
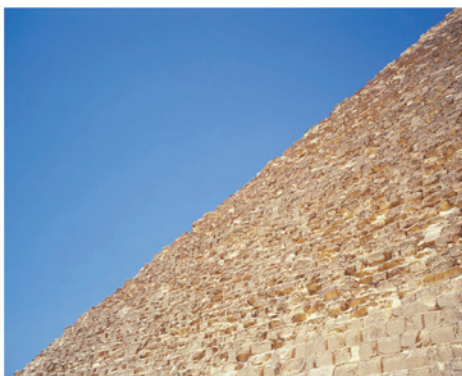
założeń twórczych w odniesieniu do rezultatów fotografowania. Przez czas, kiedy fotografie pozostają w chemicznym utajeniu (obraz utajony), wyobrażenia twórcy pracuje w najwyższym napięciu i natężeniu. Ten etap kreacji nie występuje w technice cyfrowej, gdzie rezultaty rejestracji obrazu są dostępne natychmiast. W moim przekonaniu bezpośredni podgląd obrazu cyfrowego jestubożeniem procesu twórczego.

3.4. Fotograficzne budowanie piramid

Doświadczenie sacrum poprzez obecność u podnóża piramid oraz świadomość niezwyklej determinacji, gotowości do heroicznych wysiłków starożytnych Egipcjan w dążeniu do przewycięzania śmierci inspirowują twórcę do uczestniczenia w tym nurcie działań. Te wartości dostrzegł dr hab. Andrzej Musiał w swojej recenzji: *„Praca doktorska, definiowana tytułem ‘Idea Piramid’, zdaje się być logiczną kontynuacją zgłębiania zjawisk mających zapisane w swoich formach, legendach pojęcia tajemnicy i sacrum. Piramidy, choć odległe cywilizacyjnie od skąpanych w światłocieniach gotyckich katedr, religii wyrosłych z judeochrześcijańskiej tradycji, w swojej istocie materializują tożsame, po-*

nadczasowe, ponadkulturowe potrzeby racjonalizacji, oswajania dramatu śmierci.” [A. Musiał, 2013].

Proces kreacji w przypadku cyklu „Idea Piramid” przebiegał etapami. Pierwszym z nich było zestawianie fotografii fragmentów piramid w nowe całości. Ten proces można przyrównać do osobistego budowania przez fotografa piramid, dla których budulcem nie są, co prawda, bloki skalne, lecz fotograficzne obrazy ich monumentalnego kształtu. W ten sposób powstały zestawy wielkoformatowych fotografii nawiązujące do czterech ścian piramidy, zwróconych na cztery strony świata. Ich rozmieszczenie w przestrzeni wystawienniczej jest również zaplanowane jako działanie kreatywne. Polega na odwróceniu relacji widz – piramida. W realiach lokalizacji piramid na skraju pustyni oraz w odniesieniu do skali tych budowli człowiek staje wobec ich majestatu nieskończony w swojej małości fizycznej i duchowej. Jak pisze w recenzji doktoratu dr hab. Andrzej Musiał: *„Autor podkreśla fascynację ascetycznymi formami grobowców, ich wyjątkową emanacją pochodną funkcji, skali oraz lokalizacji - na granicy, spalonej słońcem, Pustyni Libijskiej i współczesnego miasta, na granicy życia i śmierci.”* [A. Musiał, 2013].



Ryc. 14. „Budowanie Piramidy”; z fotografii fragmentów budowli egipskiej autor buduje własną piramidę; Giza (Egipt); fot. autor, 2002/2004

Fig. 14. „Building Pyramid”; using photos of ancient Egyptian construction author builds his own pyramid; photo by the author, 2002/2004



Ryc. 15. „Idea Piramid – projekt ekspozycji”; wizualizacja elektroniczna; STUDIO'Vi, 2010
Fig. 15. „The Idea of Pyramids – project of the exhibition”; Electronic visualization; STUDIO'Vi, 2010

W ramach aranżacji wystawy „Idea Piramid” przewidziane jest usytuowanie widza w sytuacji odwrotnej – pośród czterech ścian piramid zaprojektowanych i zbudowanych przez fotografika. Tak zaplanowane umieszczenie widza wobec piramid stwarza okazję do budowania nowych, zaprojektowanych przez twórcę relacji – niepozostawiania widza „na zewnątrz”, lecz uczestniczenia w sacrum poprzez przebywanie „w środku”. Odbiorca, w przypadku tak zaprojektowanej aranżacji wystawy, nie staje wobec piramid jak na płaskowyzu w Gizie, lecz jest nimi otoczony.

3.5. Ingerencje kolorystyczne

We współczesnym procesie obróbki fotografii, nawet w przypadku stosowania wyjściowo technologii chemicznego rejestrowania, wywoływania i utrwalania obrazu, istotnym elementem procesu jest obróbka elektroniczna. Przeźrocza barwne, które zostały naświetlone w czasie sesji zdjęciowej, a następnie wywołane, są skanowane i w ten sposób wprowadzane do komputera, co umożliwia dalszą kreatywną pracę nad fotografiami. Dzięki przetworzeniu obrazu fotograficznego,

powstałego chemicznie ze związków srebra, na piksele obrazu elektronicznego istnieje możliwość wykonania daleko posuniętych przetworzeń, i to zarówno na całej powierzchni obrazu, jak też punktowo – w wybranych jego fragmentach. Tę możliwość wykorzystałem po raz pierwszy właśnie w przypadku cyklu „Idea Piramid” w odniesieniu do kilku obrazów fotograficznych. Pierwszą była artystyczna próba budowania poprzez kreację komputerową własnej piramidy fotograficznej wewnątrz bloków skalnych na fotografii prezentującej piramidę Cheopsa. Stało się to możliwe poprzez elektroniczne wyodrębnienie w obrazie poszczególnych bloków skalnych oraz indywidualną zmianę ich kolorystyki. Podobnym zabiegiem kreatywnym było wytyczenie pośród bloków skalnych drogi do wierzchołka piramidy (do nieba) w kolorze złota, którego zwieńczeniem był piramidon pokryty stopem srebra i złota.

3.6. Transformacje koloru – droga w Zaświaty

Kolejnym krokiem w procesie kreacji była całkowita zmiana naturalnych kolorów fotografii piramid na nierzeczywisty zestaw barw. Inspiracją dla tych zabie-

gów formalnych była pociągająca tajemnica drogi, jaką odbywa człowiek od momentu śmierci do zmartwychwstania. Starożytni Egipcjanie polerowali biały wapień powierzchni piramid, aby promienie słońca ich dotykające stały się wraz z nimi jedną całością, żeby zbudowały drogę ich królowi do nieba. Imaginowany opis drogi władcy w zaświaty po ścianach piramidy w zachowanych przekazach w zasadzie nie występuje. To zainspirowało autora, aby tę część wiecznej wędrówki króla egipskiego przedstawić w postaci kolorów niewystępujących w realnym świecie. Tak też się stało. Te same fotografie, które są częścią zaprojektowanej ekspozycji w postaci fotogramów wielkoformatowych w barwach naturalnych, zostały przetworzone w procesach komputerowych w kolory całkowicie nierzeczywiste, uwarunkowane jedynie twórczą wyobraźnią. Aby podkreślić ulotność wyobrażeń dotyczących wędrówki władców starożytnego Egiptu w zaświaty, fotografie o kolorach przetworzonych zostały przewidziane do projekcji poprzez rzutnik, nie do ich materialnej realizacji w postaci fotogramów.

PODSUMOWANIE: PIĘKNO W SACRUM – – SACRUM W FOTOGRAFII

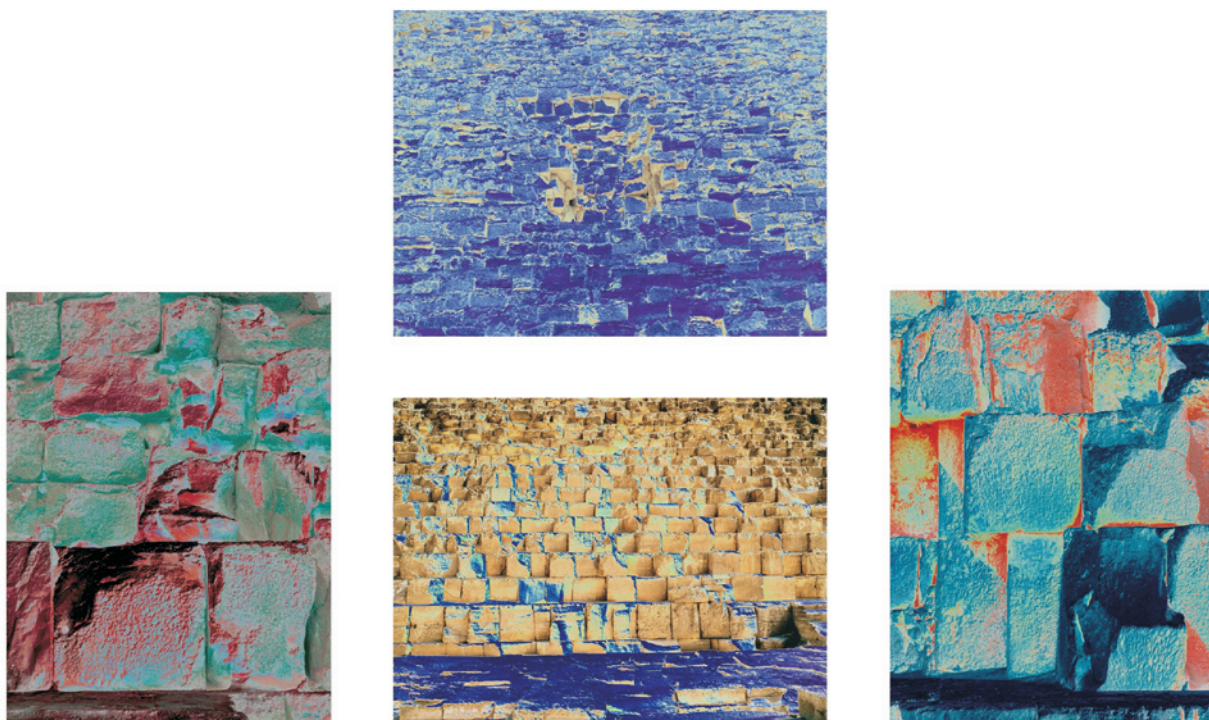
Podobnie jak malarz posiada swój zestaw pędzli, a rzeźbiarz komplet dłut, tak fotografik dysponuje narzędziami związanymi z jego dziedzic-



Ryc. 16. „Budowa Piramidy I”; budowanie piramidy poprzez ingerencje kolorystyczne; fot. autor, 2002/2003

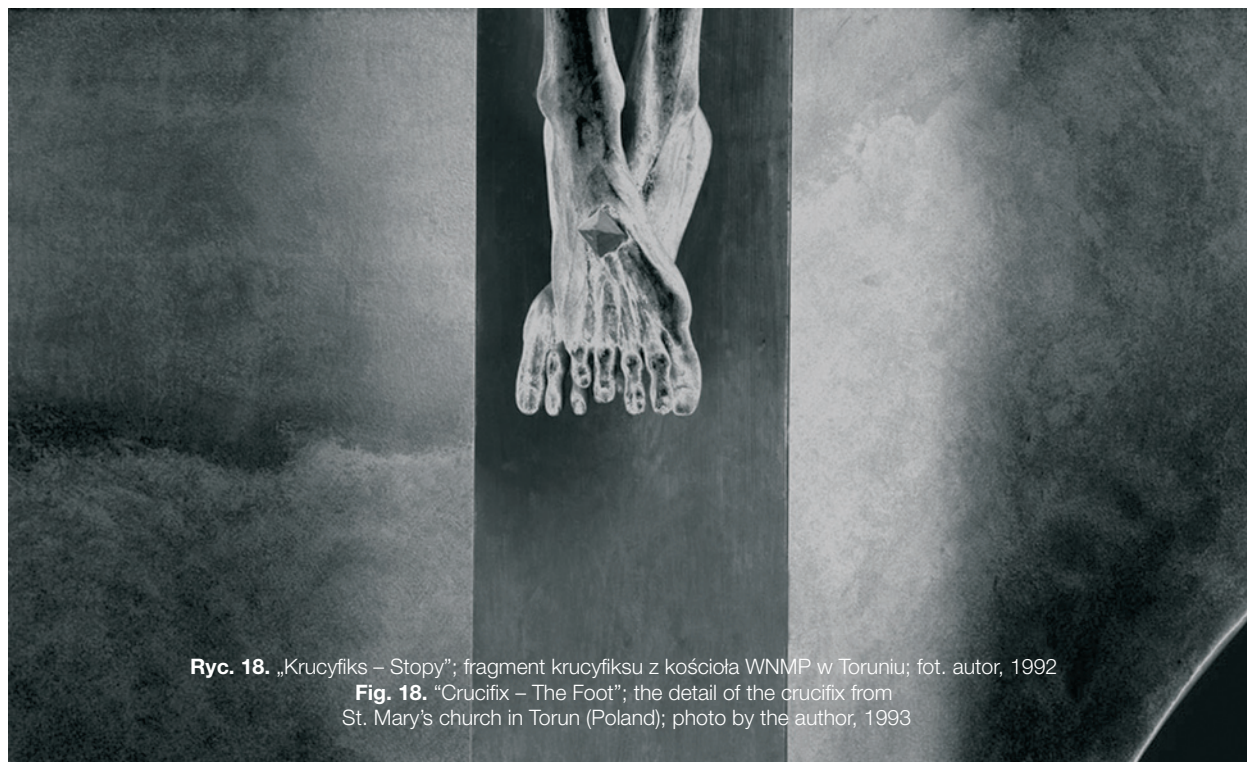
Fig. 16. „The Pyramid Construction I”; the pyramid construction with transformed colours; photo by the author, 2002/2003

ną sztuki. Różnica polega na mniej manualnym, a bardziej intelektualnym sposobie ich używania, wymagającym dużej wiedzy technicznej. Na przełomie wieku XX i XXI warsztat fotografa został



Ryc. 17. „Droga do Wieczności – Piramida II”; polityptk przetworzony kolorystycznie; fot. autor, 2006/2012

Fig. 17. „The Way To Eternity – Pyramid II”; polyptych with transformed colours; photo by the author, 2006/2012



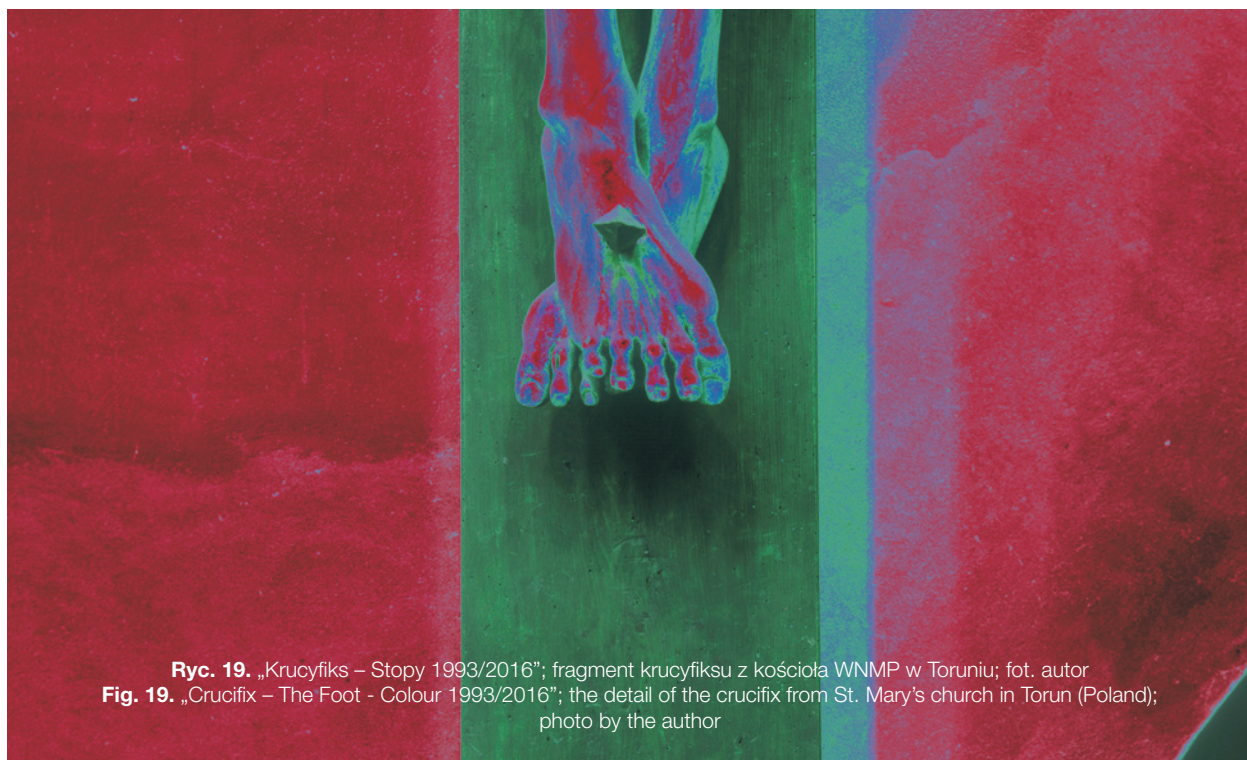
dotatkowo rozbudowany o technologię komputerową. To również technologia odnosząca się do sfery intelektu, a nie do zdolności manualnych.

Jest sprawą oczywistą, że narzędzia twórcze pozostają tylko narzędziami, niezależnie od tego, jak są proste, czy też przeciwnie – jak skomplikowane. To od artysty zależy, czy i w jaki sposób potrafi swoją sztuką uczestniczyć w sacrum, czy posiada wystarczającą odwagę, siłę ducha i czystość intencji oraz umiejętności, aby wnieść nowe wartości w tę sferę.

Fotografując wnętrza gotyckich kościołów w Polsce (a także w Hiszpanii), nie poszukiwałem w sposób szczególny piękna. Intencją twórczą było zmaterializowanie osobistego przeżycia gotyckiej świątyni, unaocznienie przy pomocy fotografii różnych form obecności w niej sacrum. Piękno wynikało z tych poszukiwań samoistnie, zmaterializowane w obrazie kreowanym światłem. W ten sposób powstały fotografie ilustrujące na różne sposoby wnikanie promieni światła do wnętrza gotyckiej świątyni: strumienie światła wręcz symbolicznie, jako oznaka zmartwychwstania, dotykające posadzki z wbudowaną w nią płytą nagrobną, jasność rozświetlająca krucyfiks na łuku tęczowym, kontury witraży zbiegające się ku górze w symbolicznej jedności kierunku – ku niebu. Gotyckie kościoły fotografowane w latach 1976–1993 zostały pokazane przy pomocy ascetycznej w formie fotografii czarno-białej.

Piramidy egipskie były fotografowane w latach 2002–2006 w technice barwnej, znacznie bardziej skomplikowanej technologicznie oraz w aspekcie kompozycji plastycznej od fotografii czarno-białej. Ta technologia, użyta dla przedstawienia sacrum piramid egipskich, miała w odniesieniu do tego tematu wiele zalet. Dawała obrazy znacznie bogatsze w treść oraz możliwości budowania bardziej złożonej plastycznie metafory. Obraz barwny jest też bardziej adekwatny dla przedstawienia fenomenu piramid w kontekście sacrum otaczającej je przyrody.

Nasuwa się pytanie, która z form fotograficznych – barwna czy też czarno-biała – pozwala głębiej zrealizować proces poznawczy i bardziej dobitnie wyrazić sacrum. Która z nich ma większą siłę ekspresji? Trudno na te pytania jednoznacznie odpowiedzieć. Sfera sacrum pozostaje w dużej mierze subiektywna i intymna dla każdego człowieka, zależna od jego osobistych doświadczeń w tej dziedzinie, również w kontekście skojarzeń ikonograficznych. Niewątpliwie fotografia czarno-biała przedstawia rzeczywistość w sposób radykalnie różny od kolorów obiektów fotografowanych. Jest ascetyczna w formie, co ją predestynuje do przekazu wartości duchowych z pominięciem krzykliwej koloru – codzienności. Forma czarno-biała pozwala destylować wartości duchowe, koncentrować się na nich. Ten fakt zauważa ks. prof. Michał Janocha w tekście wprowadzającym do wystawy cyklu „Sacrum Go-



Ryc. 19. „Krucyfik – Stopy 1993/2016”; fragment krucyfiku z kościoła WNMP w Toruniu; fot. autor
Fig. 19. „Crucifix – The Foot - Colour 1993/2016”; the detail of the crucifix from St. Mary's church in Toruń (Poland); photo by the author

tyku” w Kielcach: „*Wybierając ascezę czerni i bieli, świadomie rezygnuje z rywalizacji z kolorową feerią witrażu, przedkładając ponad barwę kształt światła*” [M. Janocha, 2010]. Z kolei fotografia barwna narzuca konieczność uwzględnienia w procesie kreacji kolorystycznego bogactwa rzeczywistości. W procesie kształtowania dzieła fotograficznego odnoszącego się do sacrum niejako wymusza na autorze uwzględnienie znacznie szerszej gamy wizualnych aspektów rzeczywistości niż fotografia czarno-biała.

Należy postawić pytanie czy fotografie zaprezentowane w tym artykule tylko i aż ilustrują obecność sacrum w gotyckiej świątyni oraz w piramidach pośród piasków pustyni egipskiej, czy też stanowią sacrum samo w sobie? W przekonaniu autora, w procesie tworzenia ukierunkowanego na sferę sacrum dochodzi do rozszerzenia intymnych doznań w tym zakresie. Fotografie przedstawiające architekturę sakralną w połączeniu z intencją autora zdeterminowanego do poszerzenia sfery sacrum stają się tego sacrum nośnikami. Ten fakt wydaje się zauważać wybitny autorytet w dziedzinie sztuki sakralnej, ks. prof. Michał Janocha: „*Fotografie z Hiszpanii, bardziej niż inne, uświadamiają ponadludzką skalę budowli, wznoszonych nie na miarę rozsądku, ale – jak zauważa ksiądz Janusz Pasierb w wierszu ‘Katedra w Sewilli’ – na miarę szaleństwa wiary*” [M. Janocha, 2010]. Wydaje się jednak, że wartości sakralne zawarte w dziele

pozostają martwe dla odbiorcy, jeśli on nie jest gotowy, chociażby intencjonalnie, na odczytanie sacrum i przeżycie duchowe z tym związane. Dla poparcia tej koncepcji można przywołać słowa Marii Anny Potockiej: „*W fotografii jest tak samo jak w innych mediach: artysta, tworząc, staje się jednocześnie odbiorcą. To artysta decyduje o tym, jakiego odbioru dzieło będzie wymagało lub jaki odbiór będzie dopuszczało. Artysta wyznacza odbiorcy określone podejście, podobne do tego, jakie sam praktykował w trakcie powstawania dzieła (...)*” [Potocka M. A., 2010, s. 42].

LITERATURA

1. **Janocha M. (2010)**, *Anatomia Mistica* – tekst wprowadzający do wystawy „Sacrum Gotyku” w Galerii Współczesnej Sztuki Sakralnej w Kielcach.
2. **Musiał A. (2013)**, *Idea Piramid* - recenzja pracy doktorskiej na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Telewizyjnej im. Leona Schillera w Łodzi.
3. **Potocka M. A. (2010)**, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa.
4. **Stedelmann R. (2001)**, Motto referatu pochodzi z rozdziału *Grobowce królewskie epoki piramid* publikacji *Egipt – świat faraonów*, Schultz R. i Seidel M. (red.); wyd. Könnemann 1997, polska edycja 2001, s. 73.
5. **Tatarkiewicz W. (1978)** *Historia filozofii* t. 1, PWN Warszawa.

PIĘKNO JAKO OBLICZE ŚWIĘTOŚCI W KAPLICY BRATA KLAUSA PETERA ZUMTHORA

Barbara Stec

Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Wydział Architektury i Sztuk Pięknych,
ul. G. Herlinga-Grudzińskiego 1, 30-705, Kraków
bstec@asp.krakow.pl

BEAUTY AS A COUNTENANCE OF HOLINESS IN PETER ZUMTHOR'S BRUDER KLAUS FIELD CHAPEL

Abstract

The focus of this research study is the interdependence between beauty and holiness in Peter Zumthor's Bruder Klaus Field Chapel. Pursuant to Zumthor's intuition and experience, it has been assumed that beauty can be considered the radiation of a 'thing', something a human being experiences as the fullness of their own life becoming one with "the world". In the case of the chapel, this radiation has been described as a *Countenance of Holiness*, assuming that holiness, being the attribute of the Divine Person and that it is given to a human person, who, thanks to this, becomes holy, and a countenance is an expression of the face representing the inner life of both the Person and a person. The objective of the study is to demonstrate that the *beauty* of the Bruder Klaus Field Chapel can be conceived of and represented as a *Countenance of Holiness*, accessible to human experience in contemplation through sensory perception. The research method consisted in identifying and describing six stages in the history of the chapel: the design and construction processes as well as the mode of its existence as a shape in the landscape and as an architectural interior. As the criterion for such identification, it has been adopted the connection between the history of the chapel and the lives of its founders, namesake, and architect, as well as the life of the 'physical body of architecture', understood, according to Zumthor's explanation, as a 'shape moulded into a form that serves life'. Then, the research method consisted in the juxtaposition of identified stages with the content of the 15th century *Diagram of the Holy Trinity and the World*, the aid used by Brother Klaus in contemplating the Triune God and the created world, featured in the chapel in the form of a bronze wheel with six rays attached to a wall. That juxtaposition provided the basis for drawing a diagram of *beauty as a Countenance of Holiness*, which is proposed as the result of the research. The diagram demonstrate the interdependence between beauty and holiness as a pulsating relation occasioned by the continual transformation of each into the other, describable in terms of the phenomenon of radiation and comparable to the breathing process, a condition of life. The proposed diagram represents this relation in an illustrative way, showing beauty as a countenance (perceptible to human senses) of holiness (inaccessible to sensory perception), capturing the mutual interchangeability and alternateness of holiness and its countenance, and the mode of the manifestation of holiness in its Countenance, determined here as beauty. The study has demonstrated that the *beauty* of Peter Zumthor's Bruder Klaus Field Chapel can be conceived of and represented as a *Countenance of Holiness*.

Streszczenie

Przedmiotem badania jest zależność pomiędzy pięknem a świętością w kaplicy Brata Klausa Petera Zumthora. Założono, zgodnie z intuicją i doświadczeniem Zumthora, że piękno można uznać za promieniowanie „rzeczy”, którego człowiek doświadcza jako zjednoczenie pełni własnego życia ze „światem”. Promieniowanie to w przypadku kaplicy określono *Obliczem Świętości*, przyjmując, że świętość jest atrybutem Boga i że jest ona udzielana człowiekowi, który dzięki temu staje się święty, a oblicze - to wyraz twarzy, za którym kryje się wewnętrzne życie osoby. Celem badania jest wykazanie, że *piękno* kaplicy Brata Klausa można ująć i przedstawić jako *Oblicze Świętości*, dające się człowiekowi doświadczać w kontemplacji za pośrednictwem percepcji zmysłowej. Metoda badania polega najpierw na wyodrębnieniu i opisanu sześciu etapów historii kaplicy: procesu powstawania projektu i jego realizacji oraz sposobu trwania kaplicy jako bryły w krajobrazie i jako wnętrza architektonicznego. Za kryterium takiego wyodrębnienia przyjęto związek historii kaplicy z życiem jej inwendorów, patrona, architekta oraz z życiem „fizycznego ciała architektury”, rozumianego, zgodnie z wyjaśnieniem Zumthora,

jako „kształt, który przybrał formę i służy życiu”. Następnie badanie polegało na zestawieniu wyodrębnionych etapów z treścią piętnastowiecznego *Schematu Trójcy Św. i Świata*, który pomagał św. Bratu Klausowi kontemplować tajemnicę Trójjedynego Boga i świata stworzonego, a którego odzwierciedlenie w postaci brązowego koła o sześciu promieniach wisi w kaplicy. Na podstawie tego zestawienia nakreślono *schemat piękna jako Oblicza Świętości*, który proponuje się przyjąć za wynik badania. Przedstawia on zależność między pięknem i świętością jako ich relację pulsującą ze względu na ciągłą przemianę jednego w drugie, dającą się opisać zjawiskiem promieniowania oraz porównać do procesu oddychania, warunkującego życie. Proponowany schemat przedstawia relację piękna i świętości w sposób obrazowy, pomagający człowiekowi kontemplować piękno jako *Oblicze* (percypowalne przez ludzkie zmysły) *Świętości* (niedostępnej percepcji zmysłowej), uchwycić zasadę wzajemnej wymienności i naprzemienności *Świętości* i *piękna* oraz sposób manifestacji *Świętości* w swym *Obliczu*. Na podstawie badania uznano, że *piękno* kaplicy Brata Klaus Petera Zumthora można ująć i przedstawić jako *Oblicze Świętości*.

Keywords: beauty; radiation; landscape; Countenance of Holiness; physical body of architecture; diagram of the Holy Trinity and the World; Bruder Klaus Field Chapel

Słowa kluczowe: piękno; promieniowanie; krajobraz; Oblicze Świętości; fizyczne ciało architektury; schemat Trójjedynego Boga i Świata; kaplica Brata Klaus Petera Zumthora

WPROWADZENIE

Przedmiot, założenia i cel badania

Czy piękno posiada formę? – pyta Peter Zumthor w swym eseju o takim właśnie tytule, zamieszczonym w książce *Myślenie architekturą* [P. Zumthor, 2010]. Odpowiedzi udziela w kilkunastu krótkich tekstach, w których piękno wyłania się dla niego z konkretnych obrazów i rzeczy. Podobnie niniejsze rozważanie o pięknie starano się oprzeć na konkretnym, zrealizowanym dziele, którym jest kaplica Brata Klaus Petera Zumthora, i przeprowadzić z pozycji człowieka, który zastanawia się nad postacią piękna, dostępną ludzkiemu doświadczeniu, i nad zasadą, którą można by je przedstawić, nie niszcząc jego tajemnicy. Przyjmując takie założenia, zakreślono przedmiot badania, którym jest zależność piękna i świętości w kaplicy Brata Klaus Petera Zumthora, oraz sformułowano cel badania, którym jest przedstawienie postaci i zasady takiej zależności. Cenne dla badania są publikowane teksty architekta kaplicy, dotyczące jego osobistego doświadczenia piękna. Z nich wyprowadzono szereg ustaleń dotyczących znaczenia pojęć podstawowych dla badania.

We wspomnianym eseju Zumthor pisze: „*Emanująca pięknem rzecz pobudziła we mnie do brzmienia coś, o czym, gdy już przeminie, mówię: Byłem wtedy cały w sobie, a jednocześnie cały w świecie...*” [P. Zumthor, 2010, s. 72]. Wyraża on jednak przekonanie, że piękno nie jest tylko doznaniem - „*Ale samo piękno też istnieje*” [P. Zumthor, 2010, s. 78] - i skłania się do tego, by określić piękno promieniowaniem rzeczy. Proponuje się podjęcie tej myśli i uznanie piękna za promieniowanie „rzeczy”, które, przenikając człowieka, budzi w nim wewnętrzną pełnię życia i zjednoczenie z zewnętrznym światem. Doznanie piękna przez człowieka można by,

w oparciu o powyższe, określić odciskiem w nim emanującej pięknem rzeczy. Co jednak jest źródłem takiej emanacji, skoro nie da się go sprowadzić do zależności matematycznych, ekspresji, pomysłu czy nawet symboliki, które określają rzecz?

Trzymając się przykładu kaplicy wzniesionej ku czci człowieka uznanego za świętego, należy przyjąć, że emanować może jedynie świętość Boga, która przejawia się w świętości człowieka. Świętość przynależy jedynie Bogu, a człowiek uświęca się dzięki udziałowi w świętości Boga poprzez szczególną z Nim relację. Z pozycji człowieka świętość wiąże się więc z jego relacją z Bogiem, ale głębiej, także z niepojętą dla tej pozycji Relacją Trzech Osób Trójcy Świętej. Uświęcanie człowieka to jakby osiągnięcie przez niego godności osoby będącej w relacji do Osób Trójcy Świętej, stąd w ludzkim rozpoznawaniu Osoby Boga i osoby świętego człowieka świętość, w jakimś sensie, ma *twarz*. Z tego powodu emanację świętości określono w badaniu *Obliczem Świętości*, tak jakby świętość miała *twarz*. Tej twarzy człowiek nie może zobaczyć, ale może kontemplować jej *Oblicze*. Oblicze jest pojęciem przydatnym dla niniejszego badania ze względu na jego sposób powiązania z *twarzą* i z *osobą*. Nie jest ono tym samym co *twarz* i nie da się wyrazić poprzez analizę rysów, proporcji, koloru ani nawet ekspresji twarzy, choć wszystkie one mają w nim swój udział. Pojęcie oblicza cechuje się swoistą nieostrością: ma ono ponad sto różnych synonimów i żadnej ścisłej definicji, dlatego jest używane w stosunku do zjawisk trudnych do wysłowienia przez człowieka, ale ściśle związanych z tożsamością, czyli z *prawdą* twarzy. Powszechnie uważa się, że oblicze wyraża *prawdę* twarzy, wiążą-

cą się z wewnętrznym życiem osoby posiadającej tę twarz. To życie, ukryte dla oczu człowieka, przybiera w obliczu fizyczną postać, dającą się człowiekowi percypować zmysłowo. Podsumowując: w niniejszym badaniu podjęto próbę przedstawienia *piękna* kaplicy Brata Klausa *jako Oblicza Świętości*, którego człowiek może doświadczyć w kontemplacji za pośrednictwem percepcji zmysłowej.

Metoda badania

Metoda badania opiera się najpierw na wyodrębnieniu i opisanu w kolejności sześciu etapów historii kaplicy: cyklu procesów i aktów twórczych związanych z powstawaniem projektu, realizacją kaplicy oraz z jej trwaniem jako bryły w krajobrazie i jako wnętrza architektonicznego. Za kryterium takiego wyodrębnienia przyjęto związek procesu powstawania kaplicy z życiem kilku osób: 1) jej inwestorów, 2) patrona, 3) architekta oraz z życiem „fizycznego ciała architektury”, rozumianego, zgodnie z wyjaśnieniem Zumthora, jako „*kształt, który przybrał formę i służy życiu*” [P. Zumthor, 2010]. Następnie metoda badania polega na zestawieniu wyodrębnionych etapów z treścią piętnastowiecznego *Schematu Trójcy Św. i Świata*, który pomagał św. Bratu Klausowi kontemplować tajemnicę Trójjedynego Boga i Świata stworzonego i którego podobizna w postaci brązowego koła o sześciu promieniach wisi w kaplicy. Na podstawie takiego zestawienia podjęto próbę nakreślenia schematu *piękna jako Oblicza Świętości*.

1. NATCHNIENIA I WYBORY

W przypadku kaplicy Brata Klausa emanację świętości można zobaczyć najpierw jako źródło natchnień i wyborów w życiu kilku osób związanych z historią kaplicy: inwestorów kaplicy, jej patrona i jej architekta.

1.1. Inwestor

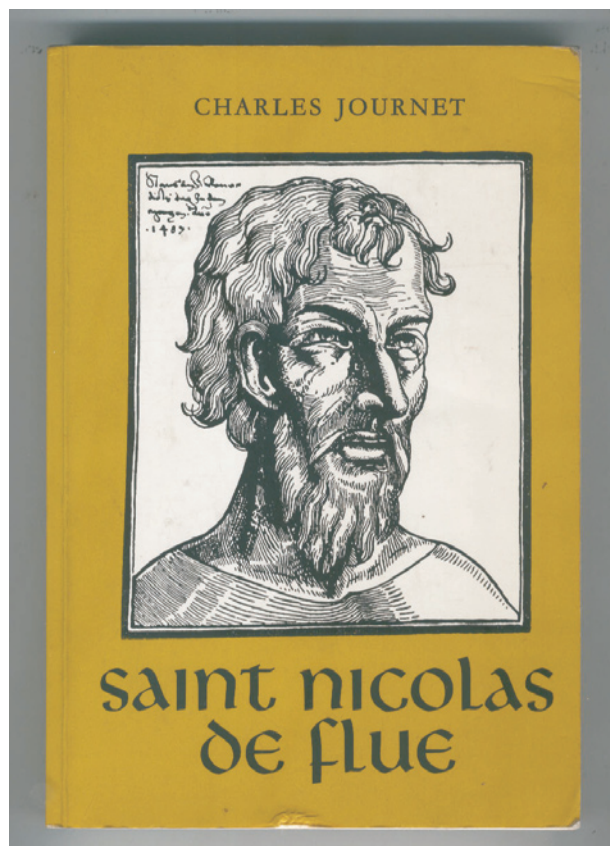
Inwestorami kaplicy Brata Klausa są państwo Hermann-Josef i Trudel Scheidtweilerowie, właściciele pola ornego w Eifel koło wsi Wachendorf pod Kolonią w Niemczech, gdzie stoi kaplica. Pomysł wzniesienia w tym miejscu kaplicy ku czci szwajcarskiego świętego, Mikołaja z Flue, zwanego powszechnie Bratem Klausem, zrodził się jako owoc rekolekcji, które państwo Scheidtweilerowie odbyli w Szwajcarii. Poznali oni wtedy historię świętego Brata Klausa i obrali go sobie za swojego patrona, gdyż był jedynym znanym im świętym rolnikiem, uprawiającym ziemię przez kilkadziesiąt lat swego życia, podobnie jak to czynili i czynią oni sami w swej codzienności.

1.2. Święty Brat Klaus

Święty Mikołaj z Flue, czyli Brat Klaus, urodził się w 1417 roku w wiosce Flue położonej w środkowej Szwajcarii, w rodzinie zamożnych włościan¹. W ciągu pierwszych pięćdziesięciu lat swojego życia pracował na roli, ale także próbował służyć ojczyźnie jako żołnierz: w wieku dwudziestu trzech lat został powołany na wojnę Szwajcarii z Austrią. Mając trzydzieści lat, ożenił się z Dorotą Wyss z sąsiedniej wioski Saxeln. W ciągu dwudziestu lat wspólnego życia małżonkom urodziło się dziesięcioro dzieci (pięciu chłopców i pięć dziewcząt). W wieku czterdziestu siedmiu lat Mikołaj został rotmistrzem, co świadczy o poważaniu, którym cieszył się w rodzinnych stronach. Jednak swoje powołanie miał wypełnić inaczej. Mając pięćdziesiąt lat, postanowił bowiem zrealizować pragnienie, które dojrzewało w nim od młodości i z którego wielokrotnie zwierzał się żonie – poświęcenia swego życia wyłącznie modlitwie. Za zgodą małżonki opuścił dom i po próbie życia we wspólnocie zakonnej w Alzacji wrócił w rodzinne strony i zamieszkał pięć kilometrów od rodzinnego domu, w Ranft, gdzie zbudował pustelnię przylegającą do kapliczki. Wiódł tu pustelnicze życie przez dwadzieścia lat, modląc się i udzielając rad przybyłym do niego pielgrzymom. Choć sam nie umiał czytać, potrafił mądrze radzić nie tylko ludziom prostym, ale także wykształconym i wielmożom tamtych czasów. Podjął się między innymi mediacji załagodzenia sporu Szwajcarii z Austrią (1473), zapobiegając wojnie, oraz mediacji między stanami Szwajcarii (1481), ratując jedność kraju, dzięki czemu otrzymał on w Szwajcarii tytuł „Ojca Ojczyzny”. Do dziś jest patronem Szwajcarii, a także pokojowego rozwiązywania konfliktów. Radykalne oddanie się Bogu miało w życiu Brata Klausa swój wyraz w szczególnym charyzmacie – przez dziewiętnaście lat jego pożywieniem była wyłącznie Eucharystia. Brat Klaus zmarł po tygodniu bolesnej choroby 21 marca 1487 roku, przeżywszy siedemdziesiąt lat. Został beatyfikowany przez papieża Klemensa IX w 1669 roku i kanonizowany przez Piusa XII w 1947 roku. Fakty z życia świętego spletały się z jego głębokim życiem duchowym i mistycznym, wypełnionym kontemplacją Boga w Trójcy Świętej Jedynego, modlitwą i wizjami [Ch. Journet, 1980].

1.3. Architekt

Aby w jakimś sensie powiązać kaplicę ku czci Brata Klausa, planowaną w Niemczech, z ojczyzną jej świętego patrona, państwo Scheidtweilerowie zlecieli projekt Peterowi Zumthorowi, szwajcarskiemu architektowi mieszkającemu w małej miejscowości Haldenstein w szwajcarskiej dolinie Renu. Inwestorzy, pozostawiając architektowi swobodę twórczą, wyrazili jednak życzenie, aby projekt był skromny i możliwy



Ryc. 1. Strona tytułowa książki kardynała Charlesa Journet *Saint Nicolas de Flue*, (Fribourg, Paris 1980); fot. autorka

Fig. 1. The front page of the book of Charles Journet *Saint Nicolas de Flue*, (Fribourg, Paris 1980); photo by the author

do realizacji w możliwie największym zakresie siłami członków rodziny i przyjaciół.

Zumthor przyznaje, że Brat Klaus był dla niego świętym „rodinnym”, ponieważ odgrywał ważną rolę w życiu jego matki, która nieraz mówiła o łaskach otrzymanych za jego wstawiennictwem [P. Zumthor, 2014, s. 121]². „Ja sam zaś byłem pod wrażeniem bezkompromisowości i prawości, jakie odkryłem w jego biografii. Być może ten osobisty kontekst biograficzny sprawił, że przyjąłem to zlecenie” [P. Zumthor, 2014, s. 121].

Świętość, widoczna w życiu Brata Klausa, stała się dla architekta przedmiotem osobistej, głębokiej

refleksji i zarazem treścią projektowanej kaplicy. Fakt ten łączy się z przekonaniem Zumthora, że im bardziej człowiek zanurza się w głąb siebie samego, tym bliższy jest prawdy o sobie i tym bardziej staje się podobny do innych ludzi³. Podobieństwo takie daje człowiekowi podstawę, by w odnajdywaniu własnej predyspozycji i drogi do świętości zbliżać się, w jakimś sensie, do świętości: innych ludzi, także Brata Klausa, bo ostatecznie świętość każdego człowieka pochodzi zawsze od jednej świętości Boga. Z tego też powodu osobista świętość nie może być imitacją cudzej świętości, a jednocześnie cudzą świętość można rozpoznać we własnej predyspozycji do świętości i na drodze ku niej.

Łączenie w człowieku jego drogi do świętości z głębią prawdy o nim samym współbrzmi w refleksji Zumthora z łączeniem piękna z taką wewnętrzną głębią. W poszukiwaniu architektury dla kaplicy widać proces twórczy, który Zumthor opisał jako swoją drogę do uzyskania piękna: „Aby uzyskać piękno, muszę być cały sobą, robić swoje i nic innego, prawdziwa bowiem sytuacja, która rozpoznaje piękno i przy odrobinie szczęścia może je stworzyć, tkwi we mnie. Jednak rzeczy, które chcę stworzyć, muszę także dopuścić do głosu. Sądzę, że każda dobrze wykonana rzecz ma własny porządek, który określa jej formę i przynależy do jej istoty. Tę esencję pragnę odkryć (...)” [P. Zumthor, 2010, s. 78]. Jeśli myśl tę odnieść do kaplicy Brata Klausa, esencja, którą architekt pragnie odkryć (a nie stworzyć, jak mógłby sugerować kontekst opisu własnej twórczości), jawi się jako *Oblicze Świętości*. Tym bardziej, że Zumthor utożsamia tę esencję z „istotą rzeczy”, jej „głosem” i z tkwiącą w nim samym „prawdziwą sytuacją, która rozpoznaje piękno”. A także dlatego, że szuka on dla świętości *domu*⁴. Zumthor często określa projektowaną przez siebie budowlę *domem* nie ze względu na gatunek budowli, ale ze względu na szczególny związek formy budowli z jej treścią – życiem ludzi i miejscem, gdzie budowla ma stać. Píše na przykład: „Czym ma się stać ten dom, jako obiekt użytkowy, jako fizyczne ciało, spojony z materiałów i solidnie skonstruowany, jako kształt, który przybrał formę i służy życiu? (...) I pytam też dalej: Czym ma być ten dom dla

¹ Opracowano na podstawie książki kardynała Charlesa Journet: Ch. Journet, *Saint Nicolas de Flue*, Éditions Saint-Paul, Fribourg, Paris 1980 (pierwsza edycja książki ukazała się w 1942 r., druga, znacznie poszerzona – w 1947 r., trzecia, wzbogacona rozdziałem *Note sur la biographie de Saint Nicolas de Flue au propre suisse du bréviaire romain* - w 1966 r.; edycja z 1980, którą wykorzystano w niniejszym opracowaniu, jest wznowieniem edycji z 1966 r.).

² Wszystkie cytowane fragmenty w tłumaczeniu autorki.

³ Zumthor wyraził taką myśl w wywiadzie udzielonym B. Stec, opublikowanym jako artykuł: B. Stec, *Trzy rozmowy z Peterem Zumthorem*, „Architektura i Biznes”, 3.2003, s. 20-38.

⁴ Pojęcie *dom* ma w języku polskim wiele znaczeń i wykazuje pewne podobieństwo do pojęcia *oblicze*: oznacza nie tylko budynek albo mieszkanie, ale także rodzinę, domowników, mieszkanie wraz z mieszkańcami, ród, miejsce, z którego ktoś pochodzi; podobnie jak pojęcie *oblicze* jest łączone z wewnętrznym i prawdziwym życiem osoby - domownika, o czym świadczy np. wymienne używanie sformułowań: „idę do siebie” i „idę do domu”, a także przekonanie, że dom, rozumiany jako budynek lub mieszkanie, wyraża w swojej formie wewnętrzne życie domowników.

miejsca (...) w blasku jeziora, w cieniu lasu?” [P. Zumthor, 2010, s. 78]. W świetle powyższego kaplica jest dla Zumthora *domem dla świętości*, który może przyjąć człowieka i który ma być rozpoznawalny w swoim krajobrazie. Świętość Brata Klausa wymaga, aby jej *dom* w postaci kaplicy nie tyle ilustrował fakty z życia świętego pustelnika, co raczej stanowił „fizyczne ciało architektury”, które zdoła ją na nowo zdomowić – ożywić i włączyć w obieg życia poprzez żyjących ludzi i krajobraz. Świętość jako treść kaplicy nie powinna stać się dla człowieka zwiedzającego obiektem muzealnym, lecz ożywczą *Obecnością*, działającą zawsze w czasie teraźniejszym i w konkretnym miejscu. Używając określenia *dom*, architekt zwraca więc uwagę na intymną relację między domownikiem kaplicy (świętością) a domem (architekturą kaplicy). Jeśli świętość zdomowić się w kaplicy, jej *Oblicze* da piękno tej kaplicy (nie jako cel sam w sobie, lecz rezultat zdomowienia się świętości w „fizycznym ciele architektury”).

2. IDEA

Powstawanie idei architektonicznej kaplicy Zumthor opisał następująco: „*poszukiwanie wnętrza właściwego dla małej kaplicy zajęło mi wiele lat. (...) Z czasem projekt stawał się klarowny, złożony z podstawowych elementów: światła i cienia, wody i ognia, materii i transcendencji, na dole ziemia, na górze otwarte niebo*” [P. Zumthor, 2014, s. 121].

3. BUDOWLA W KRAJOBRAZIE

Okres projektowania i wznoszenia budowli objął w sumie siedem lat: od 2001 do 2007 roku. Ukończona kaplica wznosi się w krajobrazie Eifel pionowo – jest w nim wieżą i nowym punktem orientacji. Zumthor porównuje działanie kaplicy - wieży w krajobrazie do działania mostu, o którym pisał Martin Heidegger w jednym ze swoich esejów. Podobnie jak ów most, „*pojawiając się nagle nad rzeką w dolinie pozbawionej jakiegokolwiek budowli*” [P. Zumthor, 2014, s. 121], również kaplica - wieża zakreśla na rozległym polu w Eifel miejsce, „*tworzy prawo, lewo, ponad i pod, coś, co nie istniało wcześniej*” [P. Zumthor, 2014, s. 121]. Wieża trwa w krajobrazie i razem z nim zmienia się, zależnie od pór roku, dnia i pogody.

Graniastosłupowa bryła jest zbudowana z piasku, kamieni, wapna, cementu. Według materiału – jest częścią materii miejsca, w którym stoi, według kształtu o prostych i pionowych ścianach – jest wyraźnie dzie-

łem człowieka, częścią jego kultury. Nie stanowi ona jednak ikony kaplicy, a swoje znaczenie w zewnętrznej formie czerpie przede wszystkim z powiązania z krajobrazem i z powinowactwa z nim, z logiki swojej konstrukcji i charakteru materiałów, a także z intrygującej geometrii, w której można znaleźć także znaczenie symboliczne. Materiałem i kształtem kaplica-wieża harmonizuje ze swym krajobrazem, częściowo naturalnym i częściowo rolniczym. Przynależy ona do ziemi, z której „wyrasta”, ale i wzbogaca ją, wznosząc się pionowymi ścianami stosunkowo wysoko ponad jej lekko sfalowaną powierzchnię. Jest ona punktem odniesienia, który „rozbrzmiewa” w tym krajobrazie, jak to określa Zumthor⁵, albo, używając pojęcia przyjętego w badaniu, promieniuje w nim. Promieniowanie to człowiek może dostrzec przy obchodzeniu wieży dookoła za dnia lub w pogodną, księżycową noc, kiedy jej widok wciąż zmienia się ze względu na różnice szerokości pięciu ścian. Różnice te są konsekwencją rzutu podstawy, którym jest nieregularny pięciokąt. Geometria ta sprawia, że bryłę wieży widać z różnych stron inaczej – raz jako wąski słup, to znów jako węższe lub szersze wielościany, modelowane przez światło.

Dzięki rozległości krajobrazu światło to łączy wieżę z jej miejscem na Ziemi i w dalszej perspektywie – z układem słonecznym, w czytelny dla człowieka sposób. W pogodny dzień cień wieży kładzie się na ziemi, wskazując porę dnia i roku. Doświadczanie budowli w krajobrazie w czasie upływającego słonecznego dnia może stać się dla człowieka przeżyciem intymnym i metafizycznym.

Wieża jest nie tylko punktem orientacji w krajobrazie i krajobrazu w układzie słonecznym, ale również punktem koncentrującym uwagę człowieka, skłaniającym go do kontemplacji tego krajobrazu dośrodkowo – z zewnętrznego kręgu ku wieży i odśrodkowo – w stronę horyzontu spod wieży, kiedy jej ściana jest oparciem dla człowieka siedzącego na betonowej ławie. Ława otacza wieżę od zachodu, północnego-zachodu i północy (są to strony, z których można podziwiać krajobraz podświetlony niczym na scenie, samemu nie będąc oślepienym południowymi promieniami słońca).

Nieregularny pięciokąt rzutu kaplicy łagodzi sztywny porządek pionowej konstrukcji i zmiękcza jej matematyczną dyscyplinę, a także daje się odczytać symbolicznie: kieruje myśl obserwatora ku ciału człowieka stojącego na ziemi, zanurzonego w kopule nieba, obdarzonego pięcioma zmysłami. Nieparzysta liczba pięć, niepodzielna przez dwa ani przez trzy, często w kulturze oznacza różnorodne odniesienia do ciała

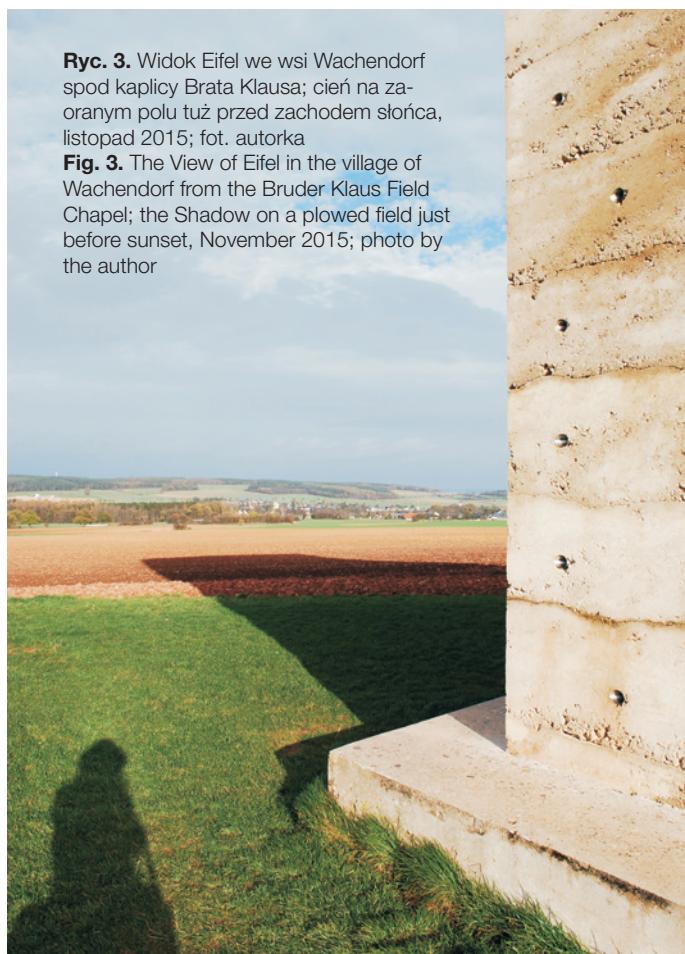
⁵ Takiego określenia użył Zumthor w swym tekście: *Architektura i pejzaż* [w:] P. Zumthor, *Myślenie architekturą*, Karakter, Kraków 2010, s. 95-101.



Ryc. 2. Kaplica Brata Klausa w krajobrazie Eifel we wsi Wachendorf, listopad 2015; fot. autorka
Fig. 2. The Bruder Klaus Field Chapel in the landscape of Eifel in the village Wachendorf, November 2015; photo by the author

człowieka (który, przedstawiony w znaku graficznym, ma pięć różnych części: głowę, dwie nogi i dwie ręce, po pięć palców u rąk i nóg). W geometrii regularny pięciobok stanowi element dwunastościanu, jednego z pięciu wielościanów platońskich, który wiązano z harmonią Wszechświata. Natomiast nieregularny pięciobok, zastosowany w podstawie wieży, wzmacnia jej związek z formami organicznymi na ziemi (a jednocześnie w jakimś sensie wyzwala w umyśle patrzącego regularność jako model). Geometria kaplicy w symbolicznym sensie wydaje się oddalać od doskonałej harmonii w stronę form związanych z kondycją życia na ziemi, także z ciałem człowieka.

Wejście do wieży ma kształt wysmukłego trójkąta i znajduje się od południa, dzięki czemu drzwi wykonane z metalu obficie przechwytyują i odbijają światło słońca. Metal, pochodzący z ziemi, ukształtowany i wypolerowany przez człowieka, znów wiąże kaplicę z rolniczym krajobrazem Eifel, a także dosłownie w nim promieniuje odbitym światłem, skupiając wzrok pielgrzyma na wejściu do kaplicy. Smukły trójkąt zapowiada kształt wnętrza, gdzie skośne ściany chylą się ku sobie wraz z ich wysokością, a także intrygująco nawiązuje do figury trójkąta w symbolice



Ryc. 3. Widok Eifel we wsi Wachendorf spod kaplicy Brata Klausa; cień na zoranym polu tuż przed zachodem słońca, listopad 2015; fot. autorka

Fig. 3. The View of Eifel in the village of Wachendorf from the Bruder Klaus Field Chapel; the Shadow on a plowed field just before sunset, November 2015; photo by the author



Ryc. 4. Krajobraz Eifel we wsi Wachendorf spod kaplicy Brata Klausa, listopad 2015; fot. autorka

Fig. 4. The landscape of Eifel from the Klaus Field Chapel; November 2015; photo by the author

chrześcijańskiej, najczęściej jednak równobocznego (doskonale regularnego) na oznaczenie Trójjedynego Boga, ale też do Oka Opatrzności. We wnętrzu okaże się, że smukły trójkąt wejścia mocno nawiązuje także do trójkątnego promienia – klina w symbolicznym znaku tu umieszczonym.

Podtrzymując porównanie krajobrazowej sytuacji kaplicy - wieży i mostu z opisu Haideggera, można zauważyć, że także ta wieża, podobnie jak most, „przeprowadza” człowieka z jednej strony obrazu rzeczywistości na drugą, w tym przypadku – wewnętrzną. Kaplica jawi się więc w krajobrazie nie tylko jako wieża, ale jako wieża-brama, przez co nawiązuje do chrześcijańskiej symboliki budowli kościelnej, a nawet

sięga głębiej, do symboliki, przedstawiającej Chrystusa – Bramę do Życia wiecznego.

W owalnym centrum kaplicy ściany nie stykają się ze sobą u samej góry, tworząc okulus, przez który spływa do wnętrza światło. Spływa ono na podłogę z ołowiu strumieniem odbitym od kopuły nieba oraz sączącym się po wyżłobieniach skośnych ścian. Dzięki temu światłu, za dnia, a także w pogodną, księżycową noc, tworzy się zwierciadlany obraz otworu na niebo w kałuży, wypełniającej płytkie zagłębienie w podłodze.

4. KRÓTKOTRWAŁOŚĆ

Proces powstawania kaplicy architekt opisuje w ten sposób: najpierw „kierownik budowy ściał i przygotował według naszych instrukcji 112 pni drzew w swoim lesie, ułożył je z pomocą przyjaciół i pod kierunkiem cieśli w namiot, a następnie, codziennie wszyscy razem ubijali wokół tego namiotu pięćdziesięciocentymetrową warstwę betonu” [P. Zumthor, 2014, s. 122].

5. OGOŁOCENIE

Po upływie dwudziestu czterech dni bryła betonowa osiągnęła dwanaście metrów wysokości i ukryła w swym wnętrzu namiot z drewna. Na jej ścianach rysują się nieregularne granice między dwudziestu trzema warstwami betonu, przypominające zacieki albo słoje przyrostów organicznego tworzywa. Pod namiotem z drewna, służącym za wewnętrzny szalunek dla betonowej skorupy, kierownik budowy wzniecił tłący się ogień i utrzymywał go przez trzy tygodnie. „Ogień ten, spalając się powoli, powodował zanikanie masy pni i czernienie sadzą powierzchni ścian. Gdy ogień wygasł, pnie w dużej części spalone usunięto. Pozostał odcisk pni i zapach ognia” [P. Zumthor, 2014, s. 122].

5.1. Ciało

W architekturze kaplicy widać, że jej bryła rosla jako skorupa dla wnętrza, w którym tlił się ogień. To właśnie tłący się ogień ostatecznie ukształtował wnętrze. Jest ono odmienne od zewnątrz, ciemne, krągłe, komunikujące się ze światem zewnętrznym jedynie przez niewielkie rozdarcia: na górze – okulus, a w ścianach – okrągłe otwory wielkości pięści, zamknięte skalnymi kulami ze szkła (otwory te są w grubości ścian kanałami, pozostałymi po drągach, stężających konstrukcję kaplicy). Odniesienie do ciała jest tu sugestywne: ono także chroni życie, żywiąc się nim jednocześnie, także jest inne w swym wnętrzu i na zewnątrz, w ciepłym „środku” żyje w procesie spalania, a na zewnątrz kształtuje się pod wpływem środowiska, z którego czerpie budulec i prawa fizyczne dla swo-



Ryc. 5. Kaplica Brata Klausa od strony ścieżki prowadzącej do wejścia; Eifel we wsi Wachendorf, listopad 2015; fot. autorka

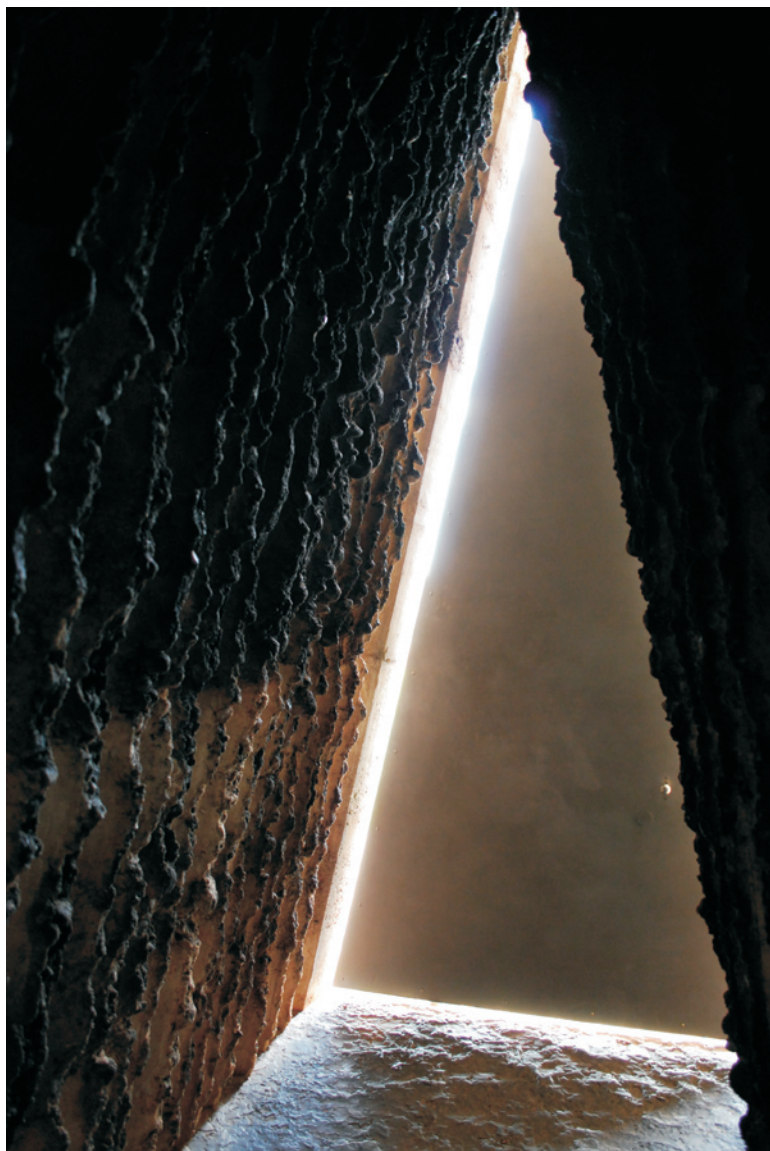
Fig. 5. The Bruder Klaus Field Chapel from the path leading to the entrance; Eifel in the village Wachendorf, November 2015; photo by the author

jej formy. Odniesienie takie w przypadku kaplicy Brata Klausa nie jest tylko metaforyczne, ale także fizyczne, związane z odcisniętym w architekturze procesem jej budowania. To właśnie ten fizyczny odcisk pozwala użyć tu określenia „fizyczne ciało architektury” w sensie, w jakim używa go Zumthor.

Doświadczenie wypalonego wnętrza przywodzi na myśl przypowieść ewangeliczną o ziarnie, które musi obumrzeć, by wydać owoc. To obumieranie jest jednocześnie oczyszczaniem i stwarzaniem nowego. W życiu człowieka można je kojarzyć z ogołoceniem. Wnętrze kaplicy Brata Klausa dzięki wypaleniu „przybrało formę, aby służyć życiu” i teraz przytrzymuje pielgrzyma w kontemplacji architektury.

6. ZJEDNOCZENIE

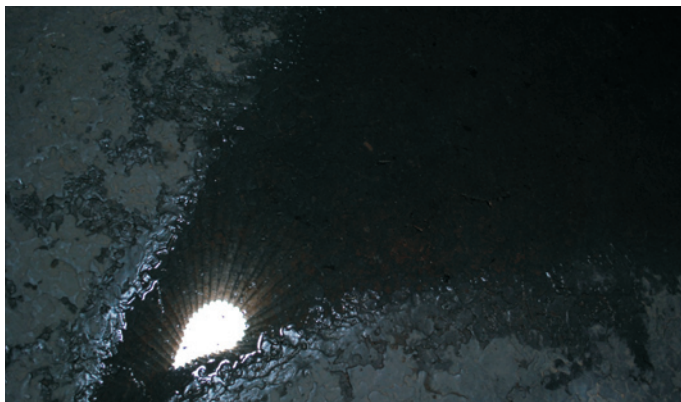
Kaplica Brata Klausa jest niekonsekwentnym miejscem modlitwy. Jej program liturgiczny, zgodnie z życzeniem inwestorów, zakłada: na ścianie małe koło z brązu, nad którym medytował Brat Klaus,



Ryc. 6. Drzwi w kaplicy Brata Klausa od strony wnętrza; Eifel we wsi Wachendorf, listopad 2015; fot. autorka

Fig. 6. The door in the Bruder Klaus Field Chapel from the inside; Eifel in the village Wachendorf, November 2015; photo by the author

na postumencie – brązowe popiersie, wyrzeźbione przez Hansa Josephsohna, w którym pan Scheidweiler rozpoznał podobieństwo do świętego Klausa, ławeczkę z drewna, stojak na świece, Biblię. Brak ołtarza w kaplicy uniemożliwia sprawowanie w niej Eucharystii i jest powodem, dla którego kaplica nie została konsekrowana. Być może dlatego wnętrze to w jakimś sensie pozostawia człowieka w jego egzystencjalnej dramatyczności, z tęsknotą za Bogiem w konfrontacji z własną niedoskonałością. Taką niedoskonałość ziemskiej egzystencji wyraża już nieregularny, pięcioboczny kształt kaplicy-wieży w krajobrazie. W funkcjonalności wnętrza kapli-



Ryc. 7. Wnętrze kaplicy Brata Klausa; odbicie okulusa od powierzchni wody deszczowej w zagłębieniu podłogi; Eifel we wsi Wachendorf, listopad 2015; fot. autorka

Fig. 7. The interior of the Bruder Klaus Field Chapel; Eifel in the village Wachendorf, reflection of the oculus from the surface of the rainwater in the floor pocket, November 2015; photo by the author



Ryc. 8. Wnętrze kaplicy Brata Klausa; Eifel we wsi Wachendorf, listopad 2015; fot. autorka

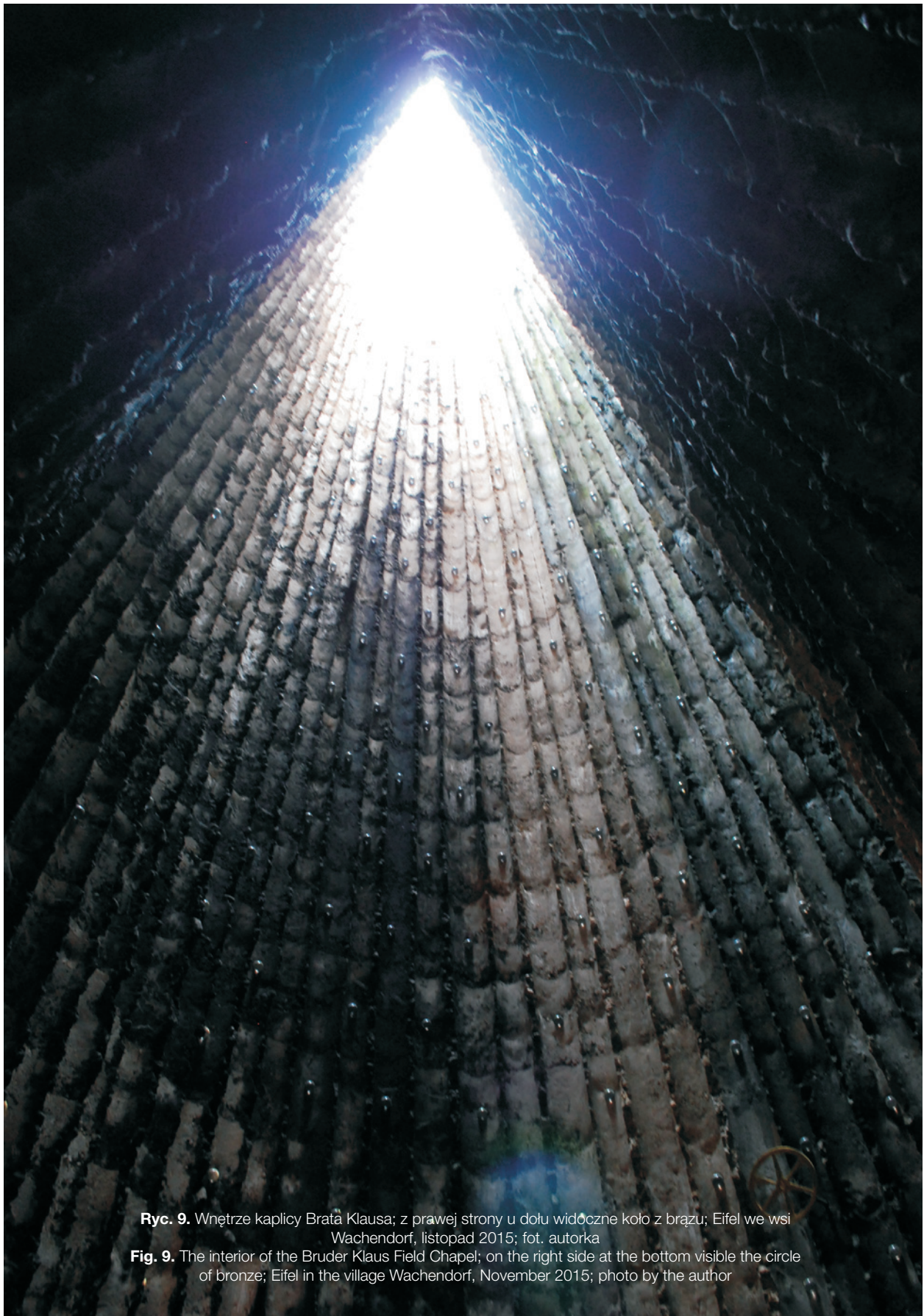
Fig. 8. The inside of the Bruder Klaus Field Chapel; Eifel in the village Wachendorf, November 2015; photo by the author

cy wstrzymanie jej programu na etapie poprzedzającym liturgię Eucharystii stwarza w tym ciemnym wnętrzu atmosferę konfesjonu: ciszy i skupienia na rachunku sumienia, osobistej modlitwie, czytaniu Biblii, rozważaniu życia św. Brata Klausa. Zjednoczenie zostaje zawieszone w ludzkim pragnieniu Boga, a to – w jakimś sensie zmaterializowane w symbolicznym kole z brązu, zawieszonym we wnętrzu.

Niewielkie koło składa się z okręgu i sześciu promieni, łączących ten okrąg z jego środkiem. Przedstawia ono schemat, który wiąże się z piętnastowiecznymi wyobrażeniami tajemnicy Trójjedynego Boga i Świata stworzonego, które Brat Klaus znał, kontemplował i współtworzył.

Symbolika koła z sześcioma promieniami jest wyjaśniona w *Traktacie Pielgrzyma* z XV wieku, który omawia kardynał Journet w biografii świętego Brata Klausa jako *Schemat Trójjedynego Boga i Świata*, nazywany skrótowo *Schematem koła* [Ch. Journet, 1980]. Kompletny *schemat* zawiera okrąg współśrodkowy z kołem (mniejszym dwa razy w stosunku do okręgu) i sześć łączących je promieni w kształcie klinów. Naprzemiennie, trzy z nich mają podstawę na większym okręgu i wierzchołki w środkowym kole, a trzy pozostałe – odwrotnie. Środkowe koło oznacza Wewnętrzną Naturę Trójjedynego Boga, a okrąg zewnętrzny – Obecność Trójjedynego Boga w Świecie stworzonym. W grawiurze, ilustrującej *Traktat Pielgrzyma* (1480), i na obrazie kościoła w Sachseln (XV w.) w środkowym kole widnieje twarz. Uważa się, że takie przedstawienie Natury Trójjedynego Boga należy zawdzięczać Bratu Klausowi, zwłaszcza w związku z trzema jego wizjami tajemnicy Trójcy Świętej. W jednej z wizji zobaczył on wewnątrz nadzwyczajnej jasności Twarz, podobną do twarzy człowieka, którą odebrał jako Oblicze Trójjedynego Boga [Ch. Journet, 1980].

W środkowym kole trzy promienie mają podstawę, skupiając się na zewnętrznym okręgu w trzech wierzchołkach - środkach medalionów, oznaczających odpowiednio: tajemnicę wcielenia, krótkotrwałości życia (wymienienie z uwięzieniem Pana Jezusa i pocałunkiem Judasza) i tajemnicę Eucharystii. Trzy pozostałe promienie, mające podstawę na większym okręgu, i wierzchołki w środkowym kole oznaczają trzy Osoby Boskie i także łączą się z trzema medalionami po zewnętrznej stronie okręgu: promień oznaczający Boga Ojca rozszerza się w medalion Stworzenia Świata, a skupia w Uchu Twarzy w kole środkowym, promień oznaczający Syna rozszerza się w medalion Ukrzyżowania, a skupia w Oku Twarzy, promień oznaczający Ducha Św. rozszerza się w medalion Zwiastowania, a skupia w Ustach Twarzy. Brata Klausa zachwycał kontrast między małością Świata stworzonego i wiel-



Ryc. 9. Wnętrze kaplicy Brata Klausa; z prawej strony u dołu widoczne koło z brązu; Eifel we wsi Wachendorf, listopad 2015; fot. autorka

Fig. 9. The interior of the Bruder Klaus Field Chapel; on the right side at the bottom visible the circle of bronze; Eifel in the village Wachendorf, November 2015; photo by the author

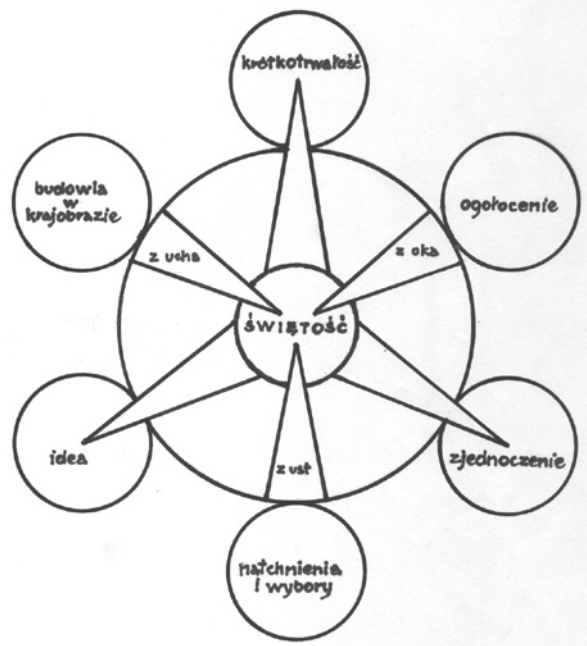


Ryc. 10. Koło z brązu o sześciu promieniach w kaplicy Brata Klausa; Eifel we wsi Wachendorf; fot. J.K. Lenartowicz

Fig. 10. The circle of bronze with six rays inside the Bruder Klaus Field Chapel; Eifel in the village Wachendorf; photo by J.K. Lenartowicz

kością Boga, Majestatem Boskich tajemnic poza czasem a kruchością ich manifestacji w świecie. Kontrast ten widział on w trzech zadziwiających go postaciach: Dziewicy, która rodzi Boga, małej Hostii, która ukrywa Boga, krótkotrwałości życia człowieka, które jest załącznikiem życia wiecznego w chwale Boga.

Schemat ten przedstawia tajemnicę Trójjedynego Boga jako pulsującą relację między intymnym, wewnętrznym Życiem Trójjedynego Boga a Światem przez Niego stworzonym. W prostej geometrii pokazuje, że jest to relacja żywa, wzajemna, nieustająco stwarzająca, do- i odśrodkowa, przypominająca w swojej zasadzie proces oddychania. Na zewnętrznym okręgu można zobaczyć cykl naprzemiennych i toczących się w czasie aktów Boskiej Obecności w Świecie (odbieranych przez człowieka w czasie ziemskim jako procesy i momenty/punkty), dających się człowiekowi doświadczać zmysłowo (co podkreślają trzy zmysły, reprezentowane przez Ucho, Oko, Usta w Twarzy Boga, traktowane symbolicznie jako bezpośrednie źródła tych aktów).



Ryc. 11. Ilustracja książki kardynała Charlesa Journet *Saint Nicolas de Flue* (Fribourg, Paris 1980), przedstawiająca piętnasto-wieczny obraz, którego treścią jest Schemat Trójcy Św. i Świata; fot. autorka

Fig. 11. Illustration of the book of Cardinal Charles Journet *Saint Nicolas de Flue*, (Fribourg, Paris 1980) of the 15th century painting with *Diagram of the Holy Trinity and the World*; photo by the author

7. PIĘKNO JAKO OBLCZE ŚWIĘTOŚCI

Przedstawiony wyżej *schemat koła* bywał rozmaicie interpretowany już od XV wieku [Ch. Journet, 1980]. Znanie jest na przykład wiązanie każdego promienia z jednym z sześciu uczynków miłosierdzia. W badaniu podjęto próbę powiązania tego schematu dla przedstawienia relacji piękna i świętości. Za taką próbą przemawia ogromny potencjał schematu koła: w nim Brat Klaus znajdował punkt odniesienia dla kontemplowania niezgłębionej tajemnicy relacji Osób Boskich oraz relacji Trójjedynego Boga i Świata. Także świętość i piękno w życiu człowieka są rezultatem konkretnych relacji – Boga z człowiekiem, Boga ze stworzonym Światem, człowieka ze Światem. W przypadku kaplicy Brata Klausa relacje te przybierają konkretne postaci, które zakreslają tajemnicę *piękna jako Oblicza Świętości*. Dla jej przedstawienia proponuje się więc interpretację *schematu koła* i zestawienie wyodrębnionych wcześniej, w rozdziałach 1- 6, etapów historii kaplicy z treścią *schematu*.

de plus amer, le baiser de Judas et l'arrestation du Sauveur « O homme, disent les *Maximes* spirituelles, quand le monde te hait et te fait beaucoup d'infidélités, pense à ton Dieu comme il fut bafoué et conquis. Tu ne dois pas accuser ton prochain d'être coupable, mais tu dois prier Dieu qu'à tous deux il soit miséricordieux »¹.

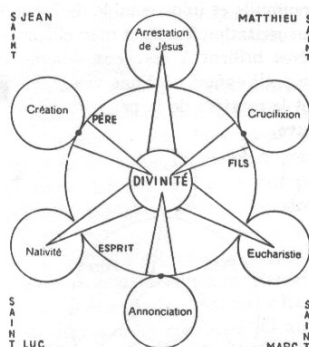


Schéma complet du *Traité du Pèlerin* et du tableau de Sachseln.

Mais la gravure du *Traité du Pèlerin* et la peinture de Sachseln, comme aussi la description de Gundelfingen, portent encore d'autres indications, qui ont été certainement suggérées par frère Nicolas². Elles rattachent, à chacune des personnes

¹ *Maximes*, DÜRER, p. 784.

² A. STOECKLI, *Die Visionen...*, p. 43. Cf. *Biographie de Gundelfingen*, DÜRER, p. 433.

Ryc. 12. Ilustracja książki kardynała Charlesa Journeta *Saint Nicolas de Flue* (Fribourg, Paris 1980), przedstawiająca Schemat Trójcy Św. i Świata; fot. autorka

Fig. 12. Illustration of the book of Cardinal Charles Journet *Saint Nicolas de Flue*, (Fribourg, Paris 1980) of the *Diagram of the Holy Trinity and the World*; photo by the author

W takiej interpretacji koło wewnętrzne oznacza świętość Trójjedyne Boga, którego Osobową Naturę reprezentuje „ludzka Twarz”, jednak niedostępna zmysłowemu poznaniu, a okrąg zewnętrzny - Oblicze tej świętości, dostępne takiemu poznaniu, bo manifestujące się w „fizycznym ciele architektury” kaplicy, podlegającym procesom i aktom twórczym w swej historii powstawania i trwania. W schemacie tym doświadczenie zmysłowe człowieka ma miejsce jedynie na zewnętrznym okręgu, ale zewnętrzny okrąg nie istnieje bez wewnętrznego koła, lecz pozostaje z nim w konkretnej relacji. W proponowanej interpretacji *schematu koła* sześć promieni i odpowiadających im medalionów oznacza kolejno: 1) natchnienia i wybory, 2) ideę, 3) budowlę w krajobrazie, 4) krótkotrwałość, 5) ogołocenie, 6) zjednoczenie. Taka interpretacja *schematu* z *Traktatu Pielgrzyma* posłużyła za konstrukcję niniejszych rozważań i znalazła wyraz w tytułach, kolejności i treści rozdziałów 1-6, przedstawiających historię kaplicy Brata Klausa. Jednocześnie można ją odnieść do procesu poznawania i kontemplowania kaplicy przez człowieka - w czasie i w przestrzeni krajobrazu oraz jej wnętrza.

Opis poszczególnych promieni w ich ujęciu geometrycznym w proponowanym schemacie przedstawiono poniżej (wychodząc za każdym razem od wewnętrznego koła):

1) promień: natchnienia i wybory; promień o wierzchołku w wewnętrznym kole (wychodzi z *Ust Świętości*), rozszerzający się na zewnętrznym okręgu w łuk, odpowiadający procesowi natchnień i wyborów w życiu inwestorów, patrona i architekta kaplicy;

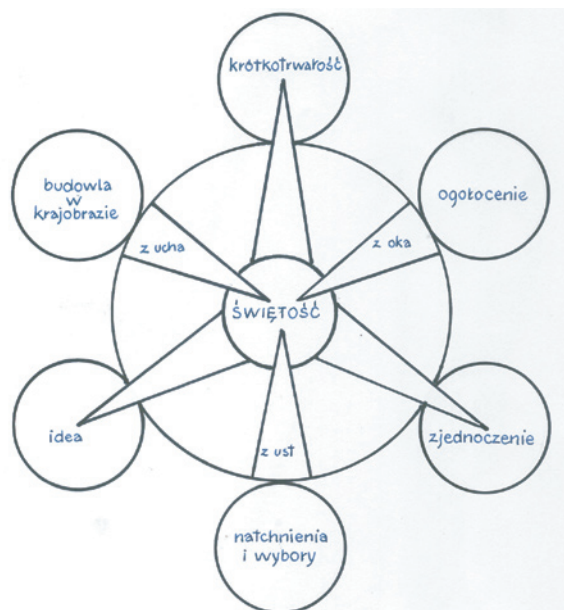
2) promień: idea; promień o podstawie w wewnętrznym kole i skupiający się na zewnętrznym okręgu w punkcie odpowiadającym powstaniu idei architektury kaplicy;

3) promień: budowla w krajobrazie; promień o wierzchołku w wewnętrznym kole (wychodzi z *Ucha Świętości*) i rozszerzający się na zewnętrznym okręgu w łuk, odpowiadający procesowi budowania kaplicy;

4) promień: krótkotrwałość; promień o podstawie w wewnętrznym kole i skupiający się na zewnętrznym okręgu w punkcie, odpowiadającym przemijalności „fizycznego ciała architektury” kaplicy;

5) promień: ogołocenie; promień o wierzchołku w wewnętrznym kole (wychodzi z *Oka Świętości*), rozszerzający się na zewnętrznym okręgu w łuk, odpowiadający procesowi wypalania wnętrza kaplicy;

6) promień: zjednoczenie; promień o podstawie w wewnętrznym kole i skupiający się na zewnętrznym okręgu w punkcie, odpowiadającym zjednoczeniu wnętrza z zewnątrz kaplicy w „kształcie, który przybrał formę i służy życiu” oraz metaforycznemu zjednoczeniu formy z życiem kontemplującego ją pielgrzyma.



Ryc. 13. Schemat piękna jako Oblicze Świętości; źródło: rys. autorka

Fig. 13. The diagram of beauty as a Countenance of Holiness; source: drawing by the author

Schemat *Piękna jako Oblicza Świętości* ma swą stronę wewnętrzną (reprezentowaną przez koło wewnętrzne i oznaczającą *Świętość*, niedostępną zmysłowemu doświadczeniu człowieka) oraz zewnętrzną (reprezentowaną przez okrąg i oznaczającą *Oblicze Świętości* dostępne doświadczeniu człowieka).

Zależność *Świętości* i jej *Oblicza*, obrazowana w schemacie za pomocą promieni – klinów o naprzemiennym zwrocie, przybiera postać promieniowania od- i dośrodkowego. Oddziałują na siebie wzajemnie *Świętość* i *Oblicze* w aktach i procesach składających się na pełny cykl, obejmujący historię kaplicy. Na okręgu *Oblicza* następuje ciągła przemiana procesu na punkt i punktu na proces, która obrazuje kontemplowanie kaplicy w czasie, w krajobrazie i jej wnętrzu.

W kontemplacji kaplicy Brata Klausa może intrygować pewne napięcie między nieregularnym pięciokątem podstawy wieży (odczytywanym w kontemplacji budowli w krajobrazie) i doskonałą geometrycznie formą schematu koła, opartego na kole i sześciokącie foremny. W napięciu tym można rozpoznać zapis dramatycznej sytuacji stworzenia wobec Stwórcy, człowieka stworzonego „z prochu ziemi” wobec Doskonałego Boga.

PODSUMOWANIE

W badaniu podjęto próbę przedstawienia *piękna* kaplicy Brata Klausa Petera Zumthora jako *Oblicza Świętości*. Założono, że piękno można wyrazić jako promieniowanie świętości. Promieniowanie takie starano się dostrzec w historii kaplicy Brata Klausa, włączając w nią trwanie kaplicy jako bryły w krajobrazie i jako

wypalonego wnętrza. Aby ująć postać i zasadę takiego promieniowania, spróbowano zestawzić tę historię z piętnastowiecznym *Schematem Trójcy Św. i Świata*, którego odwzorowanie wisi we wnętrzu kaplicy, a który pomagał św. Bratu Klausowi kontemplować tajemnicę Trójjedynego Boga i Świata stworzonego. Zestawienie to pozwoliło przedstawić postać i zasadę zależności piękna od świętości w nakreślonym schemacie *piękna jako Oblicza Świętości*, gdzie *Świętość* promieniuje w swym *Obliczu* za pomocą sześciu promieni – klinów. Schemat ten pozwala ująć: 1) *piękno* jako percypowalne przez ludzkie zmysły *Oblicze* niedostępnej takiej percepcji *Świętości*, 2) zasadę wzajemnej wymienności i naprzemienności *Świętości* i jej *Oblicza* oraz 3) sposób manifestacji *Świętości* w swym *Obliczu*. Ujęcie *piękna jako Oblicza Świętości* w schemat koła nie ma w żadnym przypadku ograniczać tajemnicy piękna ani tym bardziej tajemnicy świętości, ale zachęcić do ich kontemplowania w konkretnym dziele architektury – „kształcie, który przybrał formę i służy życiu”.

LITERATURA

1. **Journet Ch. (1980)**, *Saint Nicolas de Flue*, Édition Saint-Paul Fribourg, Paris.
2. **Stec B. (2003)**, *Trzy rozmowy z Peterem Zumthorem*, „Architektura i Biznes” nr 3.
3. **Stec B. (2007)**, *Droga, kaplica brata Klausa, Peter Zumthor*, „Architektura i Biznes” nr 7/8.
4. **Zumthor P. (2010)**, *Myślenie architekturą*, Karakter, Kraków.
5. **Zumthor P. (2014)**, *Peter Zumthor 1998-2001. Realisations et projets*, t. 3, Zurich.

SACRUM I PROFANUM OGRODU PRZYDOMOWEGO WSI POGRANICZA POLSKO-BIAŁORUSKIEGO

Magdalena Sulima

Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893, Białystok
E-mail: mssulima@poczta.onet.pl

SACRUM AND PROFANUM OF THE HOUSE GARDENS IN THE POLISH AND BELARUS BORDERLINE

Abstract

Villages of east of Podlaskie region, located near the border with Belarus belong to these unique areas in the country, where a huge amount of material and spiritual heritage have remained until this day. First, it could be seen in the mental and moral realm, which is influenced by Orthodox religion. The cultural landscape is formed by rural complexes, distinctive architecture plots, vernacular architecture, which were preserved here since the sixteenth century.

The image of the wooden village is also created by nature: meadows, forests, as well as rural gardens. Historically, the tradition that passed through the generations was the determinant for their development. Some plants were source of pride of the homestead, others through their properties protected houses, eg. against lightning. The traditional cottage garden was not only perceived in terms of beauty or utility, but also - as an indicator of the identity of ethnic communities.

Due to the progressive „aging” and extinction of the village - plots are sold and gardens become a reflection of the new owner's tastes. The longing for beauty and back to the roots, requires the protection and respect of the material and spiritual wealth of those areas. This is undoubtedly one of the key issues for the preservation of the identity of the ethnic borderland. The text based on the ethnographical, historical sources and field research shows the symbolism of the traditional gardens in front of the houses of the Polish and Belarus borderline and current condition of those villages.

Streszczenie

Wsie wschodniopodlaskie, położone na pograniczu polsko-białoruskim, należą do tych unikatowych obszarów w kraju, na których do dnia dzisiejszego zachowały się ogromne pokłady spuścizny duchowej i materialnej. Pierwsze, widoczne są przede wszystkim w sferze mentalno-obyczajowej, na którą wpływ wywiera dominująca tutaj religia prawosławna. Krajobraz kulturowy tworzą przetrwałe od XVI wieku w praktycznie niezmienionym stanie układy ruralistyczne, charakterystyczna struktura działek, wernakularna architektura.

Atmosferę drewnianych wsi potęguje ponadto przyroda: łąki, lasy, a także wiejskie ogródki przydomowe. Dawniej, przekazywana przez pokolenia, tradycja i religia, stanowiły wyznacznik dla ich kształtowania. Niektóre rośliny były ozdobą zagrody, inne poprzez swoje właściwości apotropeiczne chroniły dom, np. przed uderzeniem pioruna, stanowiąc element świata sacrum. Tradycyjny ogród wiejski odbierany był nie tylko w kategoriach piękna czy użyteczności, ale także – jako wyznacznik tożsamości społeczności prawosławnych.

Z uwagi na sytuację demograficzną i wyludnianie wsi – działki wykupowane są na tzw. letnie domy, przy których coraz częściej powstają ogrody dalekie od tradycyjnych wzorów, stanowiące odwzorowanie gustów właścicieli. Tęsknota za namiastką piękna i powrotem do korzeni nakazuje ochronę i poszanowanie materialno-duchowego bogactwa tych terenów. Jest to niewątpliwie jedno z kluczowych zagadnień dla zachowania tożsamości wiejskich obszarów pogranicza etnicznego. Tekst oparty na materiałach etnograficznych, historycznych i przeprowadzonych autorskich badaniach terenowych prezentuje symbolikę tradycyjnego ogrodu przydomowego wsi pogranicza polsko-białoruskiego, związane z nim wierzenia społeczności etnicznych oraz stan aktualny.

Keywords: garden; tradition; Podlasie

Słowa kluczowe: ogród; tradycja; Podlasie

WPROWADZENIE

Wsie położone na pograniczu polsko-białoruskim, należą do tych unikatowych obszarów w kraju, na których do dnia dzisiejszego zachowały się ogromne pokłady spuścizny duchowej i materialnej. Silne wpływy kulturowe, zwłaszcza z wschodniej granicy sprawiają, że obszary te są przykładem pogranicza strefowego – przejściowego w wielorakim sensie. Występują tutaj bowiem elementy narodowe (polskie, białoruskie, ukraińskie) oraz cywilizacyjne kultur miejscowych i napływowych. Jest to pogranicze łacińsko-bizantyjskie z dominującą religią prawosławną, która w znacznym stopniu rzuca na całokształt życia codziennego i święteckiego mieszkających tu społeczności etnicznych. Celem artykułu jest ukazanie symboliki przestrzeni tradycyjnego ogródka przydomowego we wsiach południowo-wschodniej części woj. podlaskiego, przedpola Puszczy Białowieskiej¹ oraz współczesnych uwarunkowań przestrzennych będących następstwem procesów globalizacyjnych.

1. UKŁAD DZIAŁEK W RUSKICH WSIACH POGRANICZA POLSKO-BIAŁORUSKIEGO

Krajobraz kulturowy wschodniopodlaskich obszarów wiejskich tworzą zachowane od XVI wieku w niezmiennym stanie układy ruralistyczne ze znaną regularną strukturą działek. Siedliska powstałe w wyniku pomiaru włościan charakteryzował prostokątny plan o wymiarach wahających się średnio od 12 do 25 metrów szerokości, dochodzących do 200 metrów długości. Domy mieszkalne stawiano zawsze szczytem do drogi będącej osią całej wsi w jednakowej od siebie odległości, a tuż za nimi wznoszono zabudowania gospodarcze, za którymi rozciągał się ogród warzywny lub sad, sięgający nawet do 100 metrów [M. i W. Pokropek, 1985, s. 106]. Działkę zamykała stodoła, ze względów pożarowych znacznie oddalona od domu mieszkalnego i ustawiona przeważnie kalenicowo, za którą przebiegała droga zastodolna, tzw. zagumienie. Całe siedlisko otoczone było płotem tynowym, plecionym z wierzbowych gałęzi, który służył ponadto do wygradzania ogródków i sadów [Z. Cybulko, 1998, s. 12].

Tradycja przydomowych ogródków rozpoczęła się z początkiem XX wieku, kiedy to uwarunkowania przestrzenne wsi pogranicza zaczęły ulegać znacznym przemianom. W owym czasie większość prawosławnej ludności tych terenów poddana została przymuso-

wej emigracji w głąb Rosji (tzw. *bieżeństwo* w latach 1915-1922), a ich domy uległy całkowitemu zniszczeniu bądź przejęli je inni właściciele. Ci, nie stosując się do wcześniejszych regulacji, poszerzali siedliska o sąsiednie działki, stawiając na nich chaty nie tylko szczytem, ale również równolegle do drogi głównej. Na działce znajdował się zatem odsunięty nieco w głąb i poprzedzony ogródkiem kwiatowym dom mieszkalny, usytuowany na przedłużeniu jego osi, ale w pewnej od niego odległości chlewy oraz poprzecznie ustawiona stodoła. Układy te typowe były wyłącznie dla tzw. ruskiego osadnictwa ludności, w znacznej większości wyznania prawosławnego, i zdecydowanie różne od występujących na zachodzie województwa przysiółków drobnoszlacheckich².

2. ROLA I ZNACZENIE PRZEDOGRÓDKÓW W KULTURZE WSI

Ogrody zakładane w strefie pomiędzy domem a drogą, tzw. przedogródki, to na Podlasiu wschodnim stosunkowo nowe zjawisko. Oprócz funkcji typowo użytkowej stanowiły one także wizytówkę zagrody oraz wyraz gustu i zamożności jej właścicieli. Zieleni ekspozycyjna w strefie przedogródków upiększała przestrzeń przydomową chaty widoczną od strony drogi głównej, będąc niekiedy nawet elementem sąsiedzkiej rywalizacji. Ogródki te rozciągały się przez całą wieś w pasie od drogi do domu, w związku z czym stanowiły istotny estetyczny element krajobrazu kulturowego.

Kompozycja przedogródków składała się przede wszystkim z rabat wypełnionych kwiatami i ziołami, założonych od elewacji frontowej budynku. Tradycyjne ogródki przepełnione były żywymi barwami i kolorami: przy ścianie domu sadzono z reguły wysokie kwiaty sięgające linii okien, jak malwy (które przywędrowały do Polski z Bliskiego Wschodu w XVI w.), a także rośliny zapachowe, jak lawenda czy konwalie. „*Pod ścianami domów leżały kamienie do siedzenia, a w ogródkach pod szczytowymi oknami rosły [także] (...) boże drzewko, żółte nagietki, pomarańczowy szaraniec, piwonie z liśćmi pachnącymi, maruna i ruta (...)*” [Z. Gloger, 1903, s. 201]. Dobór gatunkowy roślin ogródków przedokiennych dawniej nie był jednak przypadkowy i stanowił zarówno przeznaczenie reprezentacyjne, jak również swojego rodzaju komunikat – informację o mieszkańcach domu, szczególnie o dziewczętach na wydaniu: „*Malwy, wrotycz, nagietki i aksamitki były dla*

¹ Badania miały miejsce wsi znajdujące się w granicach administracyjnych gmin: Bielsk Podlaski, Czyże i Hajnówka.

² Przysiółki składały się z kilku lub kilkunastu zagród usytuowanych wzdłuż dwu przecinających się prostych dróg. Cechą charakterystyczną są z reguły podwójne ich nazwy, z których pierwsza – wspólna – pochodzi od imion osobowych dziedziców, druga z kolei powstała poprzez rozdrobnienie posiadłości na części [B. Zaborski, 1926, s.76].

sposprzegawczych przechodniów sygnałem, że dom zamieszkują młode dziewczęta. U panien na wydaniu w ogródku rosły mirt, barwinek, rozmaryn, ruta i lawenda, czyli materiał niezbędny do splecenia panieńskiego wianka [E. Kowalik, M. Kowalewska, <http://zielona.org/assets/files/2013/KoloroweZagrody.pdf>, <dostęp: 2.03.2016>].

Oprócz pięknej oprawy chaty w kulturze wsi ogródki pełniły także istotną funkcję społeczną i obyczajową: były przestrzenią, w której witano gości, zanim przestąpili oni próg chaty. Nieodłącznym ich wyznacznikiem od strony ulicy była zawsze ławeczka, stawiana tuż przed płotem. Stanowiła ona element integracji i sąsiedzkich spotkań na co dzień oraz podczas świąt wyznaczanych przez prawosławny kalendarz. W okresie Wielkanocy na przykład podlascy Rusini gromadzili się licznie przed domami na ławeczkach, śpiewając tzw. „ohulki”, czyli wiosenne pieśni białoruskie. Ich tematyka, związana z budzącą się do życia na wiosnę roślinnością, afirmowała przyrodę i siły vitalne oraz oznajmiała radość ze zmartwychwstania Chrystusa. W niektórych rejonach Podlasia, od Wielkanocy do święta Troicy (Zielone Świątki), a więc w czasie, kiedy zaczynały kwitnąć sady, śpiewano także pieśni nawiązujące do sfery miłosnej, radosnej i agrarnej – tzw. „sadońki”. W ten sposób cała wieś włączona była we wspólne obrzędowe muzykowanie wykonywane w strefie przydomowej: *„Radością była przyroda budząca się do życia po wielu miesiącach mroku i zimna, soczysta zieleń liści, sady obsypane kwiatami, śpiew ptaków. Radości dostarczały kwiaty – ich niezliczone kolory i piękne zapachy, a także słodkie, soczyste owoce*” [E. Kowalik, M. Kowalewska, <http://zielona.org/assets/files/2013/KoloroweZagrody.pdf>, <dostęp: 2.03.2016>].

Oprócz znaczenia *stricto* praktycznego – użytkowego i przejawu piękna – przedogródki posiadały także rolę pozawerbalną – symboliczną. Jako że w kulturze wsi rytm życia człowieka nieodzownie powiązany był z prawami przyrody i kultem ziemi (matki-żywicielki), tak i wszystkie prace wykonywane na zewnątrz chaty – w ogrodzie, siedlisku czy przy domu miały „wspólną ideę re-kreowania życia i płodności, odnawiania, organizowania i podtrzymywania porządku „mojego” świata” [E. G. Karpińska, 2000, s. 32]. Bardzo istotny jest tutaj fakt zamieszkiwania tych terenów przez ludność wyznania prawosławnego, która pewne atrybuty przyrody asocjowała z apotropaiczną symboliką, opartą jeszcze na przedchrześcijańskim religijno-magicznym postrzeganiu świata. Warto nadmienić, iż dawniej powszechne było przekonanie o zależnościach świata przyrody z domeną transcendentną i wiara w tzw. animizm (łac. *anima* – tchnienie, dusza). Dlatego większość uprawianych roślin to gatunki, którym przypisywano tak-

że inne, ponadrozumowe znaczenie: ochraniające, neutralizujące złe moce czy dające ludziom pożytek. Praktyki i zwyczaje ludowe związane z najbliższą przestrzenią domostwa były bardzo często zlepkiem zasad i idei kościoła prawosławnego, tradycji przekazywanej od pokoleń oraz ludowych zamawiań, dotyczących sfery magicznej. Co ciekawe, obydwie warstwy kultury: religia i magia wcale się nie wykluczały, a przeciwnie – wzajemnie przenikały i uzupełniały codzienne życie wsi, tak indywidualne, jak i grupowe. Ogrody wiejskie stanowiły zatem odbicie systemu wartości tutejszych społeczności etnicznych.

3. SACRUM I PROFANUM OGRODU PRZYDOMOWEGO

Kultura ludowa wsi pogranicza polsko-białoruskiego od zawsze wartościowała przestrzeń „jakościowo” [J. S. Bystron, 1980, s. 221], przeciwstawiając sobie dwa skrajne pojęcia: *orbis interior* (do wewnątrz – bliskie – życie) i *orbis exterior* (na zewnątrz – dalekie – śmierć) [L. Stomma, 1986, s. 179], czyli znane i nieznane, swoje i obce, dobre i złe, sacrum i profanum. Ten swoisty podział świata, jego semiotyka dotyczyły się także przestrzeni najbliższej człowiekowi: miejsca zamieszkania, zagrody, wsi.

Obszar znany to domostwo i jego przyległe otoczenie. Miał on zawsze wyraźnie wytyczone granice (ściany, ogrodzenie), które oddzielały go od tego, co poza nimi, na zewnątrz. Jego uporządkowanej przestrzeni przeciwstawiony był chaos świata zewnętrznego, do którego zaliczały się także zaświaty. Współzależność tego, co w środku i poza jej granicami, istniała od zawsze w świadomości społecznej: *„To, co na zewnątrz, jest otwartym obszarem, abstrakcyjnym, nieznanym, ale otaczającym wokół swojską ekumenę. Wyobrażenia jego otwartości i wielkości mają negatywną konotację, co potęguje poczucie grozy. Przestrzeń wewnątrz, orbis interior, jest znana, bezpieczna, prywatna i intymna, jest moim światem. Jako oswojona jest traktowana jako centrum. Często wizualnie wyraźną granicą między przestrzeniami jasno dzieli to, co na zewnątrz i to, co w środku. Ludzie mają pewność gdzie się znajdują*” [E. G. Karpińska, 2000, s. 27].

Antropocentryczna percepcja świata była jednym z pierwszych i podstawowych doświadczeń człowieka, którego poznawanie i odbiór zaczynały się zawsze od centrum [P. Kowalski, 1998, s. 45]. W kulturze wsi to właśnie domostwo stanowiło główny punkt odniesienia w świecie – było osią, wokół której wszystko się rozgrywało. Mircea Eliade pisał, że człowiek religijny wartościuje przestrzeń swojego bytu na ziemi i pragnie być jak najbliżej bogów, świata sacrum [M. Eliade, 1993, s. 71].

Dlatego buduje on swoją siedzibę na wzór i podobieństwo świątyni, przemieniając ją tym samym symbolicznie w Kosmos – uporządkowany, „swój” obszar. Podobnie przydomowy ogród w kulturze ludowej odbierany był jako *repetitio* miejsca nacechowanego świętością – boskiego raju: „(...) istnieje przekonanie, iż prawzorem wszystkich ogrodów był raj” [E. Grzelakowa, 2005, s. 198].

Jak zauważa Maria Wojtyła-Świerżowska, „bardzo interesująca jest, jeśli chodzi o przestrzeń zewnętrzną domu, jej dwustopniowość” [M. Wojtyła-Świerżowska, 2005, s. 190]. Najbliższe otoczenie chaty wraz z obejściem nacechowane było bowiem rozległą warstwą znaczeniową. Jako obszar będący po części przynależny do sfery sacrum – domostwa posiadał „*znamie swojskości: tu znajdują się budynki gospodarcze, przedmioty, zwierzęta*” [E. G. Karpińska, 2000, s. 28] czy sad owocowy, którego drzewa były personifikacją i symbolem ludzkiego życia. Z drugiej jednak strony przedogródek, jako obszar „pomiędzy” położony był na styku z terenem nacechowanym grozą i obcością – z innym światem, *orbis exterior*. Siedlisko wiejskie było zatem przykładem jakościowej kategoryzacji przestrzeni na dwie przeciwstawne sobie strefy: sacrum i profanum. Doświadczenie i użytkowanie jego obszaru w kulturze ludowej odbywało się na zasadzie symbolicznego podziału na miejsca różniące się znacząco od innych, co wywoływało specyficzne rodzaje zachowań społecznych.

Ogród frontowy – przedogródek, usytuowany w strefie pośredniej, półprywatnej, stanowił niejako rodzaj łącznika i komunikatora, ale również separatora relacji pomiędzy tym co prywatne, a tym co publiczne. W układzie przestrzennym, tuż za jego granicą przebiegała droga, która jak podaje Stefan Czarnowski, w świadomości ludowej była „*obszarem o specyficznych właściwościach prawnych i religijnych*” [S. Czarnowski, 1956, s. 227]. Droga w kulturze wsi, jako obszar obcy i niczyj, wiązała się bowiem z miejscem o „*niejasnych zasadach organizacji świata*” [P. Kowalski, 1998, s. 89]. Dawniej wierzono na przykład, że na drodze można było „*(...) spotkać dusze zmarłych przesuwających się obrzeżami, pod płotami. Wędrowały tam też inne niewidzialne istoty*” [P. Kowalski, 1998, s. 91, powołując się na K. Moszyński (1967), *Kultura ludowa Słowian*, cz. II, Warszawa, s. 712]. Dlatego też istniało silne przeświadczenie, iż takie właśnie tereny graniczne/periferyjne, oddzielające sacrum od świeckiego chaosu należy otaczać ochroną i symbolicznie zabezpieczać poprzez obrzędowe gesty albo lokowanie w nich przedmiotów, których sens polegał na ochronie swojego miejsca zamieszkania.

Tłumaczyć to może fakt stawiania w strefie przedogródków krzyży i kapliczek, których zadaniem było oswojenie i sakralizacja przestrzeni buforowej. „*Stojąc*

na granicach 'swojego' i 'obcego' obszaru, wytyczają [one] linię, której obce byty przebić nie mogą, chronią obszar wewnętrzny od chaosu” [E. G. Karpińska, 2000, s. 69]. Umieszczane na działkach przed domami, stanowiły także funkcję kultową, jako podziękowanie lub prośba o wstawiennictwo, stając się jednym z najbardziej widocznych i rozpoznawalnych przejawów religijności w kulturze podlaskiej wsi. Pojawiające się na nich kolorowe tkaniny – wstążki i tasiemki – również pełniły rolę ochronną i apotropeiczną (dawniej były to także koszulki lub pieluszki chorych dzieci, które zawieszano w celu przepędzenia z domu choroby [E. Fryś, A. Iracka, M. Pokropek, 1988, s. 285]). Krzyże i kapliczki były nierozzerwalnie powiązane z domem, a teren, na którym stały, nabierał cech obszaru świętości. Wierzono ponadto, że symbolicznie strzegły one wejścia do chaty, dlatego przestrzeń wokół szczególnie pielęgnowano i szanowano, zdobiąc świeżymi kwiatami.

Rzeczywistym znakiem rozdziału przestrzeni prywatnej od publicznej w strukturze siedliska był płot, stanowiący bezpośrednią linię graniczną, za którą znajdował się już teren jakościowo odmienny. Tworzyły go przeważnie drewniane sztachety bądź gałęzie przeplatane pomiędzy kołkami, tzw. płoty tynowe. Kołki stanowiły powytłokane w ziemię gałęzie, które po pewnym czasie wypuszczały korzenie i wyrastały z nich drzewa. O ogrodzenia ludność na wsi dbała zresztą z nienaganną pieczołowitością. Wierzono bowiem, że złe licho może wtargnąć przez nieszczelne ogrodzenie lub dziurę w płocie. Jak podają źródła etnograficzne, w kulturze wsi można mówić o wytworzeniu się wręcz swego rodzaju „*płotowej*” magii ochronnej [R. Hryń-Kuśmerek, Z. Śliwa, M. Łagoda-Marciniak, A. Gotowiec, E. Aszkiewicz, 2007, s. 35]. Objawiała się ona przestrzeganiem pewnych zachowań, jak niewylewanie wody za płot lub niewyjmowanie z niego patyków i drzazg, co mogłoby grozić pomniejszeniem dobytku. Bacznie pilnowano, aby dzieci się przy nim nie bawiły i pod nim nie przechodziły. Przestrzegano także zakazu, żeby nie straszyć i nie przepędzać jaskółek, które często zakładały gniazda na chatach i przydomowych płotach, ponieważ wierzono, że są to ptaki zwiastujące szczęście i radosną nowinę, chroniące domostwo od piorunów i pożarów oraz zapowiadające rychłe wesela w danym domu.

Częstokroć, dla spotęgowania magicznych właściwości płotu, w strefie wewnętrznej ogródka sadzono przy nim przyjazne drzewa lub krzewy. W kulturze ludowej drzewa poprzez pionowe ukształtowanie – ustanawiały symboliczny porządek i organizację Wszechświata, łącząc jego trzy części: niebo, ziemię i podziemie [P. Kowalski, 1998, s. 94]. Jednocześnie, jak zauważa Piotr Kowalski, drzewo „*(...) jest (...) Wszechświatem, i w dodatku miejscem epifanicznym nacechowanym sakralno-*

ścią. Może być także 'pośrednikiem', który umożliwia 'dotknięcie' sacrum i nabycie jego niezwykłych właściwości" [P. Kowalski, 1998, s. 97, powołując się na J. Auboyer (1986), *Życie codzienne w dawnych Indiach (wiek II p.n.e – ok. VII p. n.e.)*, Warszawa]. Podobne wnioski wypływają z prac Mircei Eliadego, który pisał: „(...) drzewo jest pełne sił sakralnych dlatego, że jest pionowe, że rośnie, że traci liście i na nowo je odzyskuje, a więc regeneruje się ('umiera' i 'zmartwychwstaje') nieskończoną ilość razy, że posiada żywice itd. (...) samo drzewo wyraża cały kosmos, wcielając w formę na pozór statyczną 'moc' kosmosu, jego życie i jego zdolność do periodycznego odnawiania" [M. Eliade, 1966, s. 262, 265]. Ludność wsi pogranicza wierzyła, iż rośliny przenoszą na chatę swoją biologiczną siłę i vitalność, dlatego drzewa traktowano jako opiekunów zagrody i jej mieszkańców. Nie bez przyczyny utarło się przekonanie, że gdy rodzi się w domu dziecko, domownicy sadzą nowe drzewo, które rośnie wraz nim. Zwyczaj ten symbolizował przywiązanie i związek człowieka ze swoim miejscem na Ziemi.

Zasadniczo nie sadzono przy domach gatunków iglastych (z wyjątkiem sosny), które zarezerwowane były dla miejsc oznaczonych cechami grozy i niebezpieczeństwa, jak np. cmentarze lub las. Zgodnie z ludowymi wierzeniami na posesjach (najczęściej przy ich granicach) sadzono drzewa o szczególnych właściwościach apotropiecznych, które miały ochraniać przed uderzeniem pioruna czy rozprzestrzenianiem się ognia na budynek. Zaliczano do nich brzozy, lipy³, jesiony, wiązy, klony czy sosny. Unikano z kolei tych o negatywnej energii, czyli dębów⁴, topoli, osik i świerków. Pożyteczne właściwości niektórych gatunków wykorzystywano na wsi także w sferze miłosnej – uczuć, powodzenia i płodności, jak i w ludowych zabiegach leczniczych. Reprezentanci męskiej (jak dąb czy jesion) oraz żeńskiej (brzoza, lipa) zasady bytu pomagały w zamawianiu chorób i leczeniu cierpień, wydalając nieszczęście z ludzkiej ekumeny [P. Kowalski, 1998, s. 100, powołując się na P. Lorie (1993), *Przesady. Księga wiedzy dawnej*, Warszawa, s. 42].

Oprócz drzew magiczne zdolności uzdrawiające przypisywano także rosnącym w przydomowym ogrodzie roślinom. Lokalna ludność dobierała, je kierując się ich wyglądem, użytecznością, ale również symboliką. Istniał nawet zestaw świętych ziół, które stosowano w ludowej medycynie, kosmetyce, a także jako przyprawy. Przedogródki z lat trzydziestych i późniejsze, zawierały zatem rośliny i zioła, takie jak: mięta, bylica piołun, ruta

zwyczajna, szalwia, rumianek, lawenda, koper, rozmaryn czy kolendra.

4. OGRÓD W OBRZĘDOWOŚCI DOROCZNEJ

W kulturze wsi pogranicza, poza funkcją *stricto* użytkową i estetyczną, ogrody odgrywały zatem również rolę mistyczną. Stanowiły odbicie postrzegania świata tutejszych społeczności etnicznych, których życie, podobnie jak vegetacja roślin, cyklicznie się rekreowało i odnawiało: „(...) drzewa i roślinność wcielają niewyczerpane życie – pisał Eliade – w archaicznej ontologii odpowiada to pojęciu absolutnej rzeczywistości, 'sacrum' par excellence. Drzewo symbolizuje kosmos (...), płodność, bogactwo, szczęśliwy los, zdrowie – a na wyższym stopniu nieśmiertelność i wieczna młodość – skupiają się w ziołach i drzewach. (...) wszystko, co istnieje, co jest żywe, twórcze, co jest w stanie nieustannej regeneracji, wyraża się w symbolach roślinnych" [M. Eliade, 1966, s. 298].

Związek człowieka z otaczającą przyrodą najbardziej widoczny był w okresie świąt dorocznych, wyznaczanych przez prawosławny kalendarz. Wiejska społeczność, počawszy od karnawału, do końca lata co roku czynnie uczestniczyła w odradzaniu i regeneracji przydomowej roślinności, co symbolicznie równoznaczne było z odtwarzaniem Kosmosu [M. Eliade, 1966, s. 298]. Liczne zwyczaje i rytuały dotyczące vegetacji, w które włączano także przestrzeń przydomową, miały na celu pobudzenie sił vitalnych, płodnych i rekreowanie życia człowieka.

Już w czasie prawosławnego święta Jordanu (Kreszczenie Gospodnie) snopy zbóż, które ustawiano w chatach na honorowym miejscu pod ikonami podczas Świąt Bożego Narodzenia (Różdżstwo Christowe), wynoszono na zewnątrz, a rozwiązana z nich słomą obwiązywano drzewa owocowe. Wypowiadając przy tym słowa: „Dierewo, obudzisz, bo Pan Jezus narodzisz. Poszła sława po usiom świeci, treba tobie owoc miec” [S. Dworakowski, 1964, s. 39], symbolicznie przekazywano im życiodajną moc. Rozwiązywanie powróseł, następowało dopiero na Wielkanoc, jako że diabeł „po zmartwychwstaniu Chrystusa już nieszkodliwy uciekał do piekła” [F. Kotula, 1989, s. 123]. Zwyczaj zbliżania się i dotykania drzew Eliade porównuje ponadto do dotknięcia ziemi: „(...) – jest dobroczynne, wzmacniające, zapładniające” [M. Eliade, 1966, s. 269].

³ „Tu i owdzie w rdzennej Polsce (...) mówi nawet lud, że lipa dlatego jest drzewem 'świętym', bo w niej Matka Boska mieszka! (...) W lipę też, jak twierdzi w niektórych krajach lud słowiański, nigdy nie bije piorun (podobnie jak w kalinę, leszczynę, etc.)” [K. Moszyński, 1934, s. 533].

⁴ „(...) dąb na całym obszarze Słowiańszczyzny liczy się do drzew bądź 'dobrych' czy 'czystych', bądź 'świętych', tzn. godnych Boga i świętych Pańskich; częstokroć listowiu jego przypisuje się własności apotropieczne, jemu zaś samemu moc leczniczą (...) [jednak] w dęby pioruny biją częściej niż w wiele innych drzew.” [K. Moszyński, 1934, s. 531, 532].

Na dzień Palmowej Niedzieli (Werbica) wiejska społeczność święciła w cerkwiach brzożowe gałązki i baze, zwane powszechnie werbami lub werboczkami. Istniało powszechne przekonanie, iż podobnie jak uschnięte gałązki wierzyby po włożeniu do wody odżywały i puszczały listki, tak i poświęcone w cerkwiach różgi posiadają właściwości magiczne, uzdrawiające i ochronne. Po powrocie z cerkwi kropiono zatem nimi dom i całe obejście, wtykano za ikony w świętym kątku, aby strzegły domostwo przed piorunami i burzami, zostawiano je w ogródku lub wsadzano przy płocie, aby „w przyszłości mieć różgi palmy” [G. Sosna, A. Troc-Sosna, 2009, s. 249]. W strefie ogródków chowano także poświęcone pisanki, co miało dawać roślinom dar wegetacji i chronić je od szkodników. Pod żadnym pozorem nie wolno było wyrzucać poświęconych skorupki w dowolne miejsce. Kładziono je najczęściej naprzeciw chaty: przy ogrodzeniu bądź na drodze, czyli w obszarze *niczym*, *orbis exterior*. Miały one pokazywać przechodniom (obcym), że w domu godnie czci się wielkie święto. Inni palili je w domowym piecu, po czym popiół sypali zawsze w „czyste” miejsce, czyli do ogródka lub pod drzewa owocowe, wierząc, że wyrosną z nich ziele marynka. W ósmą niedzielę po święcie Paschy, na Zielone Świątki, czyli święto świętej Trojcy, obowiązywało tzw. majenie domów. Obrzędową rośliną była wówczas brzoza, symbolizująca wiosnę, oraz lipa, dąb, leszczyna i tatarak, zwany na tych terenach babką, którymi wyściełano posesję, obejścia, dekorowano okna czy ustawiano je przed drzwiami chaty. Poświęcone w cerkwi na prawosławne święto Zelenec brzożowe gałązki, wianki ziół i tatarak przynoszono do domów, gdzie zatykano je za święte obrazy, okna, nad drzwi, pod dach oraz wkładano pomiędzy deski ścian stodoły i spichrzy, aby zabezpieczały chatę przed uderzeniem pioruna i chroniły zboże przed myszami. Wszystkie te cyklicznie powtarzalne czynności zwyczajowe i obrzędowe potwierdzają fakt, iż dawniej przyroda tożsama była z życiem człowieka, które także „*periodycznie [się] regeneruje (...), [a] wegetacja staje się hierofanią – tzn. wciela i objawia sacrum*” [M. Eliade, 1966, s. 312].

5. WSPÓŁCZESNE OGRÓDKI PRZYDOMOWE

Szeroko pojęty folklor ludowy, wyrosły na gruncie tradycji przekazywanej z pokolenia na pokolenie oraz wyznawanej religii, to bez wątpienia cecha charakterystyczna wiejskich społeczności południowo-wschodniego Podlasia. Codzienne i doroczne egzystowanie na wsi dawniej odbywało się w oparciu o cały system religii prawosławnej, a także w zgodzie z cyklem przyrody i następujących po sobie pór roku czy wierzeń jeszcze przedchrześcijańskich. Wartości te były także prioryte-

tem w organizacji i doświadczaniu przestrzeni „swojej”, najbliższej człowiekowi, w tym strefy przydomowych ogródków. Do pewnego okresu tradycja była wyznacznikiem tego, co jest pożądane w wiejskich ogrodach. Były one synonimem piękna, użyteczności, gwarantem swojskości i bezpieczeństwa, ale także ogromną skarbnicą symboli i znaczeń – specyfiki społeczno-kulturowej pogranicza polsko-białoruskiego.

W dzisiejszych czasach, w następstwie zmian cywilizacyjnych i w dobie wszechogarniającej globalizacji, tradycyjne ogrody powoli tracą na wartości, stając się coraz bardziej „obce”. Oczywistym następstwem upływu czasu jest współcześnie zatarcie warstwy symbolicznej, w tym dawnych prawd i ludowych wierzeń w dualizm świata ludzkiego i przyrody. Coraz częściej jednak obserwuje się dziś także zjawisko sekularyzacji życia religijnego na wsi czy zubożenie obchodów świąt dorocznych na rzecz przeżywania ich bardziej indywidualnie, a nie jak to było dawniej – w gronie sąsiadów.

Główną przyczyną takiego stanu rzeczy jest sytuacja demograficzna i powszechne „starzenie się” wschodniopodlaskich wsi, które w większości zamieszkują pokolenia ludzi urodzonych jeszcze w latach przedwojennych. Puste działki wykupowane są często przez osoby „obce”, spoza obszaru Podlasia, co ma swoje konsekwencje w zupełnie nowym, jakościowo odmiennym kształtowaniu krajobrazu kulturowego, w tym w zmianie przeznaczenia ogrodów na funkcję rekreacyjną i typowo wypoczynkową. Niejednokrotnie przenosi się je także na tył domu w celu separacji i ukrycia, a nie – jak to było dawniej – dymy i chluby gospodarzy. Tradycyjne przedogródki, wypełnione kolorowymi kwiatami i zapachami, spotkać dziś można wyłącznie przy domach „tutejszych” – autochtonów, których z każdym rokiem jest coraz mniej.

Zmiany społeczno-kulturowe spowodowały także modyfikacje w strukturze całego siedliska, z którego sukcesywnie znikają budynki gospodarcze, jak stodoły czy spichlerze, a tradycyjne drewniane płoty zastępowane są ogrodzeniami metalowymi. Nieodzownym elementem przestrzeni frontowej domów staje się także przystrojony kosiarką trawnik. Nowi właściciele pod wpływem tego, co udaje się znaleźć w centrach ogrodniczych, dekorują je przede wszystkim roślinnością zimozieloną – „iglakami”, żywopłotem czy ozdobnymi kwiatami i krzewami, różnymi od tradycyjnych. Oprócz roślin w strefie przedogrodów pojawiają się także często elementy dekoracyjne jak wiatraki, fontanny, „skalniaki”, stanowiące odwzorowanie panującej aktualnie mody. Obecnie coraz częściej mamy do czynienia ze ścieraniem się tego, co indywidualne, z zapożyczonymi wzorcami – w większości miejskimi lub podpatrzonymi u sąsiada, w katalogu czy w Internecie, co powoduje sztampo-



Ryc. 1. Ogrody przydomowe wsi pogranicza polsko-białoruskiego: 1) wieś Czyże, gm. Czyże; 2-4) wieś Plutycze, gm. Bielsk Podlaski; fot. autorka

Fig. 1. Gardens in front of the house on the polish and belarus borderline; photo by the author

wość i ujednolicenie krajobrazu wiejskiego. Uprawianie ogródków, jako kultura codzienności, staje się zatem uzewnętrznieniem gustu estetycznego ich właścicieli. Tradycyjnie rozumiane piękno ulega dezaktualizacji i jest dziś wartością nietrwałą, zmienną i ulotną.

Typizacja i unifikacja stają się nieuchronnym odbiciem współczesności. Na skutek takich działań krajobraz wsi, jak i poszczególne jego elementy tracą dawny wygląd i znaczenie, stając się czymś jakościowo innym. Tęsknota za namiastką piękna i powrotem do korzeni nakazuje ochronę i poszanowanie materialno-ducho-

wego bogactwa tych terenów. Jest to niewątpliwie jedno z kluczowych zagadnień dla zachowania tożsamości wiejskich obszarów pogranicza etnicznego.

LITERATURA

1. **Bystron J. S. (1980)**, *Tematy, które mi odradzano: pisma etnograficzne rozproszone*, PIW, Warszawa.
2. **Cybulko Z. (1998)**, *Formy przestrzenne zagród w dawnych wsiach szeregowych na przykładzie Nowoberezowa, Ryboń i Trześcianki*, [w:] „Biuletyn

- Konserwatorce Województwa Białostockiego", z. 4, Białystok.
3. **Czarnowski S. (1956)**, *Podział przestrzeni i jej rozgraniczenie w religii i magii*, [w:] tenże, *Dzieła*, t. 3, Warszawa.
 4. **Dworakowski S. (1964)**, *Kultura społeczna ludu wiejskiego na Mazowszu nad Narwią*, cz.1: *Zwyczaje doroczne gospodarskie*, PWN, Warszawa.
 5. **Eliade M. (1993)**, *Sacrum, mit, historia*, Warszawa.
 6. **Eliade M. (1966)**, *Traktat o historii religii*, Wydawnictwo OPUS.
 7. **Fryś E., Iracka A., Pokropek M. (1988)**, *Sztuka Ludowa w Polsce*, Arkady, Warszawa.
 8. **Gawryszewska B. J. (2013)**, *Historia i struktura ogrodu rodzinnego*, Wyd. SGGW, Warszawa.
 9. **Gloger Z. (1903)**, *Dolinami rzek: opisy podróży wzdłuż Niemna, Wisły, Bugu i Biebrzy*, Warszawa.
 10. **Grzelakowa E. (2005)**, *Kategoria przestrzeni w językowym obrazie współczesnego polskiego ogrodu ozdobnego*, [w:] *Przestrzeń w języku i w kulturze. Analiza tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki*, J. Adamowski (red.), Lublin.
 11. **Hryń-Kuśmerek R., Śliwa Z., Łagoda-Marciniak M., Gotowiec A., Aszkiewicz E. (2007)**, *Zwyczaje w polskim domu*, Wyd. Publicat, Poznań.
 12. **Karpińska E.G. (2000)**, *Miejsce wyodrębnione ze świata. Przykład łódzkich kamienic czynszowych*, Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Łódź.
 13. **Kotula F. (1989)**, *Przeciwurokom: wierzenia i obrzędy u Podgórczan, Rzeszowiaków, Łaskowiaków*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
 14. **Kowalik E., Kowalewska M.**, *Kolorowe zagrody*, [w:] <http://zielona.org/assets/files/2013/KoloroweZagrody.pdf>, <dostęp: 02.03.2016>.
 15. **Kowalski P. (1998)**, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, PWN, Warszawa, Wrocław.
 16. **Moszyński K. (1934)**, *Kultura ludowa Słowian*, cz. II: *Kultura duchowa*, Kraków.
 17. **Pokropek M. i W. (1985)**, *Tradycyjne budownictwo drzewne w Polsce. t.1: Budownictwo ludowe. Chałupy i ich regionalne różnicowanie*, Neriton, Warszawa.
 18. **Sosna G., Troc-Sosna A. (2009)**, *Dzieje miejscowości Reduty i Szernie we włości orlańskiej*, Stowarzyszenie Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach, Bielsk Podlaski – Ryboły.
 19. **Stomma L. (1986)**, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
 20. **Sulima M. (2013)**, *Dom mieszkalny w zagrodzie pogranicza etnicznego jako zjawisko architektoniczno-kulturowe (na przykładzie wsi podlaskiej)*, praca doktorska, WA PW, Warszawa.
 21. **Wojtyła-Świerżowska M. (2005)**, *Przestrzeń domu u Słowian*, [w:] *Przestrzeń w języku i w kulturze. Analiza tekstów literackich i wybranych dziedzin sztuki*, J. Adamowski (red.), Lublin.
 22. **Zaborski B. (1926)**, *O kształtach wsi w Polsce i ich rozmieszczeniu*, Kraków.

Badania zostały zrealizowane w ramach pracy nr S/WA/1/12 i sfinansowane ze środków na naukę MNiSW.

SŁYNAĆE ŁASKAMI OBRAZY MARYJNE NA PODLASIU. PROBLEM IKONOGRAFII SACRUM

Joanna Tomalska

Muzeum Podlaskie, Rynek Kościuszki 10, 15-426 Białystok
E-mail: joanna_tomalska@outlook.com

WONDER-GRACE FAMOUS IMAGES OF THE VIRGIN MARY IN PODLASIE. A PROBLEM OF THE ICONOGRAPHY OF SACREDNESS

Abstract

Among the most important phenomena of the Christian religion there are images to which the faith ascribes supernatural properties, primarily the possibility of healing and defense against danger. In the area of the historic Podlasie such images often manifested themselves particularly frequently in the seventeenth century, when Podlasie was the theater of war, of devastating marches of troops, and of plagues and famine. Unusual pictures (images and icons) manifested themselves on trees (Leśna Podlaska, Puchły, Krypno), mystically prevented themselves from catching fire (Stary Kornin), or after a few years of functioning in a temple (Juchnowiec, Strabla) or in a manor house (Różanystok) manifested their supernatural power. It is a phenomenon of religious culture of Podlasie to adopt the iconographic patterns of iconic Catholic images by the Uniate Church, and after its abolition — by the Orthodox Church (Puchły, Kożany), as well as veneration of icons in Catholic churches (Juchnowiec, Strabla).

Streszczenie

Zauważalny kryzys sztuki kościelnej to między innymi wszechobecność kiczu, definiowanego jako konsekwencja kultury masowej, stosującego wysoki styl do wyrażenia idei estetycznie niższej. Kicz, wyrastając z gloryfikacji banału, nie zaspokaja potrzeby piękna, jest bowiem dziełem o niewielkiej wartości artystycznej, niepogłębionym tworem, kierowanym do przeciętnych gustów, utrwalającym stereotypowe poglądy.

Do najważniejszych fenomenów sztuki należą kultowe wizerunki. Kult obrazów był znany w cesarstwie bizantyjskim, gdzie powstało wiele pierwowzorów, między innymi ikona Hodegetrii – Matki Bożej Przewodniczki, ukazanej z Dzieciątkiem, Które wskazuje tzw. gestem Hodegetrii. Do szczególnej sławy przedstawień maryjnych przyczyniła się legenda o pierwszym portreciście, którym miał być św. Łukasz Ewangelista.

Obrazy obdarzone szczególną mocą charakteryzują się pewnymi cechami: zostały znalezione w niespodziewanych miejscach (np. w lesie, przy studni lub źródle, na przydrożnym drzewie), były źródłem niezwykłego blasku, „pociły się”, „płakały” lub krwawiły, przeniesione do kaplicy, dworu lub chaty, wracały na miejsce znalezienia, gdzie objawiały niezwykłą moc.

Objawione na Podlasiu ikony maryjne odzwierciedlały cechy lokalnej kultury, podatnej na wpływy z różnych kierunków. Stopniowa latynizacja sztuki cerkiewnej, szczególnie na obszarach kulturowego pogranicza, nie powinna być postrzegana w kategoriach polityczno-konfesyjnych. Takie procesy są przejawem naturalnej osmozy kulturowej i indywidualnych aspiracji zleceniodawców, pragnących podnieść swój prestiż fundacjami wzorowanymi na najlepszych (według ówczesnych kryteriów) artystycznych wzorach. Tworzone w tym kręgu dzieła charakteryzował koloryt lokalny i stylowo-ikonograficzny, który nie może być oceniany dziewiętnastowiecznymi kryteriami estetycznymi, ani też koncepcjami „czystości stylowej”, lecz postrzegany w szerszym kontekście przemian kulturowych.

Keywords: cult of images; Marian images; Marian icons; Podlachia

Słowa kluczowe: kult obrazów; obrazy maryjne; ikony maryjne; Podlasie

Jeden z najwybitniejszych religioznawców, Mircea Eliade, powiada: „*Brzydota, nuda, gloryfikacja banału, co ostentacyjnie eksponują dzieła sztuki ostatniego dwudziestolecia, stanowią – obok nihilizmu w filozofii, anarchii w etyce społecznej i przemocy w polityce – wyraz tej samej, specyficznej sytuacji egzystencjalnej człowieka zachodniego*” [M. Eliade, 2001, cyt. za: R. Kapuściński, 2007, s. 52–53].

Ta trafna diagnoza warta jest szerszej refleksji. To oczywiście tylko fragment panoramy współczesnej kultury. Jak nietrudno zauważyć, coraz zuchwalej dzisiejsza sztuka przejmuje symbole religijne, zastrzeżone do niedawna dla sztuki sakralnej [J. Zydorowicz, 2010, s. 91].

Wielu współczesnych badaczy zauważa kryzys sztuki kościelnej, wszechobecność kiczu, definiowanego jako następstwo kultury masowej, stosującego wysoki styl do wyrażenia idei estetycznie niższej, innymi słowy – zjawiska ujawniającego stosowanie wyszukanych form dla banalnych treści¹. Zła sztuka, mówiąc potocznie – kicz, w znaczącym stopniu wyrosła z gloryfikacji banału, bowiem: „*Kicz jest nierzetelny, jest 'nie na serio', jest pretensjonalny, tani, znamionuje go łatwa dostępność formy i czytelność treści znanej wszystkim*”. Ks. prof. Ryszard Knapiński podkreśla ponadto, że kicz, odpowiadając potrzebie piękna, nie zaspokaja jej, jest bowiem dziełem o niewielkiej wartości artystycznej, niepogłębionym tworem, trafiającym do przeciętnych gustów odbiorców, utrwalającym ich stereotypowe poglądy oraz powierzchowne emocje. Kicz to wytwór seryjnej produkcji sztuki, często niepozbawiony cech rzemieślniczej sprawności, ale grzeszący powierzchownością, pozbawiony głębszych treści, zbanalizowany, gładki i tandetnie ładny [R. Knapiński, 2004, s. 109].

Czy tak definiowany kicz był obecny w sztuce dawnej? Czy można stosować podobne określenie wobec dzieł otoczonych kultem i ich niezliczonych powtórzeń? Jak ocenić bliską sztuce ludowej nieporadność nieznanego artysty, odtwarzającego w setnej kopii Obraz Jasnogórski?

Nie wdając się w refleksje na temat pochodzenia i powszechności kiczu, chciałabym podjąć rozważania na temat wartości artystycznych jednego z najważniejszych fenomenów sztuki chrześcijańskiej, tj. słynących łaskami obrazów, zwanych równie często jak niejednoznacznie „obrazami cudownymi”. To określenie może bowiem sugerować ich formalne piękno, ale czy w odniesieniu do fenomenu *sacrum*, wolno nam się posługiwać takimi kategoriami? Dlatego będziemy się posługiwać określeniami „obraz słynący łaskami”, „słynący cudami” lub „obraz otoczony kultem”. Przedmiotem naszego zainteresowania będą w równej mierze katolickie obrazy sakralne, jak też unickie i prawosławne ikony.

Punktami objawiającymi świętość są symboliczne „środki świata”, miejsca sakralnej waloryzacji przestrzeni, gdzie świat jest czysty i naznaczony wymiarem transcendentnym. Czym jest wizerunek otoczony kultem wiernych i wiarą w niezwykłą moc? Czy można otaczać kultem malowane wyobrażenia?

Jak wiadomo, zacięte spory na ten temat były toczone przez dziesiątki, jeśli nie setki lat, o poziomie zaangażowania uczestników kontrowersji świadczy ogromna literatura na ten temat. W tym miejscu przypomnijmy tezy św. Grzegorza Palamasa, który uważał, że pierwowzorem niezmiennych chwały Boskiej, przejawem boskości i energią esencjonalności była światłość Taboru, będąca objawieniem się Boga na zewnątrz. Podstawą uzasadniającą istnienie wizerunków jest dogmat Wcielenia, niewystarczający dla uzasadnienia ich kultu [B. Dąb-Kalinowska, 1992, s. 324]. Fundamentem wiary w cudotwórczą moc obrazów jest teza o przedstawieniowym związku ikony i jej pierwowzoru, wzmocniona twierdzeniem o tej samej wypełniającej je (pierwowzór i obraz) energii, sformułowana przez Maksyma Wyznawcę. Odmowa oddawania czci ikonom jest odrzuceniem możliwości przeobstwienia, równoznacznym z negacją dążenia człowieka ku Zbawieniu [B. Dąb-Kalinowska, 1992, s. 324].

Sztuka sakralna to sztuka związana ze świątynią, zgodna z doktryną i liturgią, w odróżnieniu od „sztuki religijnej”, za którą zwykło się uważać tę powstałą jedynie pod wpływem inspiracji religijnej. Kultura religijna jest pojęciem dotyczącym *sacrum*, rozumianym jako rzeczy święte, których lista nie jest zamknięta. Tworzywem *sacrum* jest nieokreślona, rozproszona moc [S. Czarnowski, 1956, s. 141]. Elementami kultury religijnej są modlitwy, odpusty, kult wizerunków słynących cudami, pielgrzymki do sanktuariów i miejsc świętych, wiara w ozdrowieńczą moc źródeł, hymny i pieśni pochwalne. Wszystkie te obrzędy prowadzą również do odnowienia jedności ze wspólnotą [S. Czarnowski, 1956, s. 148–149]. Pojęcie *sacrum* będziemy rozumieć w ślad za Emilem Durkheimem i Rudolfem Otto. Dla Durkheima *sacrum* to wszystko to, co stworzyła wyobraźnia społeczna i ludzka skłonność do idealizacji świata, co zarazem pozwala utrzymać więzi między jednostkami oraz porządek społeczny i moralny [E. Durkheim, 1990, s. 305].

Rudolf Otto uznał, że autonomiczny abstrakt, nazwany przezeń *numinosum*, obdarzony możliwością wywoływania lęku, oddziałuje z wielką siłą na ludzką wyobraźnię, świętość zaś jest apriorycznym doświadczeniem irracjonalnego *numinosum* [R. Otto, 1999, s. 17–18].

Kult obrazów jest istotną cechą chrześcijańskiej religijności; był znany w cesarstwie bizantyjskim, gdzie

powstało wiele pierwowzorów [I. Sirota, 1992, s. 16, A. Lidow (red.), 1996]. Wcześniej naukowcy uważali, że część dla obrazów wywodziła się z pierwszych wieków chrześcijaństwa [Z. Chełmicki (red.), 1910, s. 126 i in.], lecz nie mamy jakichkolwiek potwierdzeń takich praktyk przed 700 rokiem [L. Brubaker, J. F. Haldon, 2011, s. 53 i in.], ich szczególny rozwój przypada na okres po zakończeniu ikonoklazmu [H. Belting, 2004, s. 42-49].

Do szczególnej sławy kultowych przedstawień maryjnych przyczyniła się legenda o pierwszym portreciście, którym miał być św. Łukasz Ewangelista [E. von Dobschütz, 1899; N.P. Kondakow, 1915; C. Angelidi, T. Papamastorakis, 2000, s. 373-387; A. Lidow, 2009]. Przypisywane mu obrazy były przez wieki bardzo wysoko cenione, wzmiankowano je w tzw. liście patriarchów Aleksandrii, Antiochii i Jerozolimy do cesarza Teofila z 836 roku, w którym wymienili dwanaście ikon, według legendarnych przekazów pochodzących z czasów Chrystusa. Opowieść o nich przetrwała do późnego średniowiecza w Kościołach obu tradycji [R. Maniura, 2004, s. 60].

Z Bizancjum wywodzi się ikonografia Hodegetrii, wizerunku Matki Boskiej z Dzieciątkiem, które wskazuje tzw. gestem Hodegetrii. W klasztorze Hodegon w Konstantynopolu wierni otaczali kultem ikonę Hodegetrii (zniszczonej w 1453 r.) [A.P. Kazhdan (red.), 1991, s. 2172], przenoszoną na mury miejskie w chwilach zagrożenia jako opiekunkę i obrończynię cesarstwa. Ikona miała być dziełem św. Łukasza, lecz najstarsze o niej świadectwa pochodzą z końca XII wieku. Analogiczne cechy ikonograficzne nosi ikona Panagia Sumela [J. Dubisch, 1995, s. 240-241; A. Eastmond, 2004, s. 125; G. Peers, 2010, s. 166], obecnie jeden z najstarszych portretów przypisywanych św. Łukaszowi. Pierwotnie obraz znajdował się w klasztorze Sumela w Poncie i przetrwał wszystkie dziejowe burze². Klasztor miał zostać założony w IV wieku przez dwóch mnichów, Barnabę i Sofroniusza, którzy modląc się przed ikoną, usłyszeli wezwanie Maryi do wyniesienia tegoż obrazu ze świątyni, gdy zaś to uczynili, ikona znikła za horyzontem. Po długich poszukiwaniach odnaleźli ją w Trabzonie, w jaskini pełnej jaskółek. W tym miejscu

wkrótce powstał klasztor, przez stulecia jeden z najpotężniejszych i najbogatszych w cesarstwie, funkcjonujący nieprzerwanie do lat dwudziestych XX wieku.³

O niezwyklej popularności tego przedstawienia świadczy ogromna liczba kopii charakteryzujących się identyczną lub bardzo zbliżoną ikonografią, jak mozaikowa ikona z około 1300 roku, przechowywana obecnie w Narodowym Instytucie Archeologicznym i Muzeum (Националният археологически институт с музей) w Sofii, której archetypem miał być wspomniany zaginiony obraz Matki Boskiej z Dzieciątkiem z klasztoru Hodegon⁴. Josef Strzygowski opisał ją w końcu XIX wieku jako obraz z ikonostasu cerkwi św. Jerzego w Ereğli (starożytne Perinthos) na wschód od Stambułu [E. Bakalova, 2000; J. Strzygowski, 1898, s. 20-26], zaś za kopię zaginionego obrazu z klasztoru Hodegon uznał ją Nikodem Kondakow [N. Kondakow, 1915, s. 198-199, il. 91].

Matka Boża zajmuje szczególne miejsce najważniejszej pośredniczki między Bogiem i wiernymi, obdarzana jest tytułami Królowej Niebios, *Mater Misericordiae*, *Mater Dolorosa*, Pocieszycielki Strapionych i Opiekunki [A. Gąsior, 2007, s. 77]. Spośród istniejących obecnie w naszym kraju około 750 miejsc pielgrzymkowych blisko 70% stanowią sanktuaria maryjne, ponad 215 spośród nich to koronowane na prawie papieskim wizerunki Matki Boskiej [F. Mróz, 2007, s. 215 (215 – 236); A. Witkowska, 1995, s. 105-121].

Wielka liczba otoczonych kultem obrazów od dawna zwracała uwagę badaczy, siedemnastowieczny pisarz dewocyjny Piotr Hiacynt Pruszczy zauważył: „Zaprawdę w Polsce naszej niemasz miasta, rzadka wieś z kościołem, w którym by się obraz Panny Najświętszej nie znalazł cudowny” [Gloger Z., 1900-1903, s. 271-273]⁵.

Obdarzony szczególną mocą obraz charakteryzujący określone cechy: został znaleziony w niespodziewanym miejscu (np. w lesie, przy studni lub źródle, na przydrożnym drzewie), był źródłem niezwykłego blasku, „pocił się”, „płakał” lub krwawił, zaś przeniesiony do kaplicy, dworu lub chaty, wracał na miejsce znalezienia, gdzie objawiał niezwykłą moc A. Gąsior, 2007, s. 161]. Niezwykłość obrazu manifestuje się czasem przez nad-

¹ Ks. bp M. Janocha, Wypowiedź na seminarium *Kicz i piękno w naszych kościołach*, 19 listopada 2015; źródło: <http://info.wiara.pl/doc/2830649.Zarazliwy-kicz> [dostęp: 23 marca 2017].

² Ikona od stuleci słynie cudami, przetrwała m.in. okres ikonoklazmu i pożar, który strawił okrywające ją ozdoby; A.P. Kazhdan (red.), 1991, s. 2172.

³ Μονή Παναγίας Σουμελά, gr. monaster Matki Bożej na górze – nieczynny męski klasztor w prowincji Trabzon w Turcji; w latach 1922 – 1923 ostatni mnisi opuścili klasztor, ikona zaś została przez nich ukryta. W 1932 r., dzięki interwencji arcybiskupa Aten i ówczesnego premiera Grecji, kilku mnichów przywoziło obraz do Grecji. Do 1951 r. pozostawała w Muzeum Bizantyjskim w Atenach, kiedy zaś zakonnicy zbudowali nowy klasztor na Peloponezie, ikona znalazła się w cerkwi i pozostaje celem pielgrzymek; J. Dubisch, *op. cit.*, s. 240-241.

⁴ W czasie pierwszej wojny światowej ikona trafiła do Sofii, gdzie została poddana konserwacji; E. Bakalova, *The Earliest Surviving Icons from Bulgaria*, [w:] *The Metropolitan Museum of the Symposia, Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843 – 1261)*, red. O. Pevny, New York 2000, s. 124, il. 6, 7.

⁵ Autor hasła: ks. W. Nowakowski.

naturalne przemiany zachodzące w nim samym: wizerunek „płaczę”, objawia się w niezwykłych okolicznościach, np. przynoszą go aniołowie, zostaje odnaleziony na drzewie, w ziemi, studni lub w źródle, przyptywa na falach rzeki albo morza, bądź też wielokrotnie wraca na wybrane miejsce [J. Tokarska-Bakir, 2000, s. 281]. Kryteria „cudowności” mogą być rozmaite, zawsze jednak wizerunek powinien przynosić wyznawcom wymierne korzyści [M. Fullerton, 1996, s. 12].

Kopie obrazu przejmowały nierzadko właściwości oryginału, po czym usamodzielniając się jako obiekty kultu, przyjmowały nazwę odmiejscową i również stawały się celem pielgrzymek. „Nierówna moc wizerunków” była powodem pielgrzymki wiernych do różnych ośrodków. Ślad takich poszukiwań zachował się w księdze cudów: potwierdzenie w Księdze cudów przed ikoną Matki Boskiej w Starym Korninie: w 1715 roku chory „*ofiarowany do Bielska pod solenizantką Narodzenia Matki Bożej do cerkwi Przeczystej* (...)” [A. Mironowicz (red.), 1997, s. 8].

Obrazy w świątyniach lub sanktuariach są celem pielgrzymek, otrzymują od wiernych dary w postaci wotów i metalowe ozdoby, do nich kierują się modlitwy, litanie i pieśni, są wynoszone w czasie procesji [S.C. Napiórkowski, 1984, s. 31-32 (29-40)].

Rozwój tej części sztuki sakralnej, jak się powszechnie uważa, nastąpił po Soborze Trydenckim, który w trosce, „*by nie były pokazywane przedstawienia fałszywych dogmatów, które mogłyby dla niedouczonych stanowić okazję do poważnych błędów*” (...), zadekretował dyscyplinę, postanawiając, „*ż nikomu nie wolno umieszczać ani polecać umieszczać w jakimkolwiek miejscu bądź kościele, nawet najbardziej wydzielonym, jakiegokolwiek niezwykłego obrazu, jeśli nie został zatwierdzony przez biskupa*” [J. Białostocki, 1985, s. 392]. Owe lakoniczne postanowienia zostały wpisane na ostatniej, XXV sesji 3 grudnia 1563 roku i ograniczały się do ugruntowania czci obrazów, którym przydzielono funkcje dydaktyczne. Uregulowanie i dostosowanie planu kościoła do wymogów zreformowanej liturgii zostało powierzone synodom prowincjonalnym i biskupom ordynariuszom, którzy za pośrednictwem listów pasterskich i dekretów mieli wprowadzić je w życie [P. Krasny, 2006, s. 119].

Na gruncie polskim owe zalecenia wprowadzał biskup Bernard Maciejowski, wzorując się na działaniach arcybiskupa Mediolanu, św. Karola Borromeusza, którego zalecenia, zawarte w wydany w 1582 roku zbiorze *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, stały się wzorcowe dla europejskich kościołów. Dzieło

biskupa Bernarda Maciejowskiego *Epistola pastoralis*, opublikowane w 1601 roku, w 1607 zostało uznane przez synod piotrkowski za obowiązujące w prowincji gnieźnieńskiej, później zaś w warmińskiej, przemyskiej, chełmskiej, wileńskiej. W 1628 roku synod piotrkowski zalecił ich stosowanie pod groźbą kar [P. Krasny, 2006, s. 132]. W dyrektywach znalazł się fragment informujący, że „*w świątyniach i na ołtarzach mogą się znaleźć jedynie te obrazy i wizerunki świętych, które są piękne, a także twarzą, postawą, wyglądem ciała przedstawiają wygląd nabożny i pobudzają dusze patrzących do pobożności*” [P. Krasny, 2006, s. 144].

Jak powiedziano wyżej, cechą ikon zwanych „cudownymi” są niezwykle okoliczności ich pojawienia się. O objawieniach ikon na Podlasiu wiadomo bardzo niewiele, zachowały się legendarne przekazy towarzyszące kultowi sześciu ikon: w Hodyszewie, Kożanach, Łazowie, Horodyszczu, Puchłach i Rajsku. Wizerunek Hodegetrii z Hodyszewa miał się objawić na gruszy w nieznanym czasie (na początku XVII w.?) i wrócić na to miejsce po przeniesieniu go do kaplicy w Kiewłakach [E. Bańkowski, 1887, s. 110]. Obraz doczekał się wielu kopii, spośród których kilka zasłynęło łaskami (m.in. w Domanowie). W Łazowie Matka Boska miała się objawić na głazie w połowie XVI wieku [J. Jakubik, 1946, s. 33], zaś w Kożanach w 1780 roku kilku pastuszkom pasącym bydło na skraju zagajnika [Akta Stanu Cywilnego, 1771-1787 r., k. 92]. W Horodyszczu Matka Boska miała się objawić w 1550 roku w koronie lipy stojącej nieopodal świątyni [A. Maniowiec, 2003, s. 69-71], podobnie jak ikona Matki Boskiej Opieki w Puchłach. Czas objawienia się ikony w Rajsku pozostaje nieznany, według legend zaprzęg przewożący ikonę do cerkwi miał się zatrzymać w miejscu innym niż wybrane przez wiernych i konie nie mogły ruszyć dalej. Zdaniem dziewiętnastowiecznych autorów rosyjskich ikona miała być czczona w okresie unickim [F. Pokrowskij, 1895, s. 66-67; Episkop Josif (Sokołow), s. 323 i in.]. Wszystkie podlaskie obrazy cieszyły się kultem lokalnym.

Skoro o pozostałych podlaskich kultowych obrazach maryjnych nie zachowały się żadne tego typu informacje, można sądzić, że objawiły swoje właściwości po kilku lub kilkunastu latach funkcjonowania w świątyni. Takie przypuszczenie mogą potwierdzać dzieje ikon z kościołów w Strabli i Juchnowcu, które dopiero po pewnym czasie zyskały status obrazów kultowych. Potwierdzenie przekonań o nadnaturalnych właściwościach szesnastowiecznej ikony Hagiosoritisy z kościoła w Strabli zawierają dokumenty źródłowe z końca XVII wieku.⁶ Podobne losy stały się udziałem

⁶ Archiwum Archidiecezjalne w Białymstoku (AAB), *Actum in Curia Regia Branscens FERIA Secunda Festum Natiui Latis Beatissime Virginis Mariae, proxime*, bez nr inw., s. nlb. 2.

ikony w kościele w Juchnowcu, która przez kilka lat funkcjonowała w kościele jako „obrazek moskiewski”⁷. Do tej listy zapewne można dodać ikonę Hodegetrii z Supraśla [J. Tomalska, 2015, 318-353] i wiele innych.

Skąd wywodziły się wzorce ikonograficzne podlaskich dzieł? Ikonografia wizerunków maryjnych na Podlasiu jest zwykle wiązana z archetypami ruskimi i rosyjskimi, na poglądach dzisiejszych badaczy bardzo silnie zaciążyła forsowana w XIX wieku przez autorów rosyjskich teza o historycznych związkach Podlasia z Moskwą i rosyjskim prawosławiem. W efekcie przyjęto nieuzasadnione założenie, że wzorce ikonograficzne docierały na Podlasie z Państwa Moskiewskiego i Rosji. Czy słusznie? Dzięki zakrojonym na szeroką skalę badaniom na Białorusi zebrano materiał, który posłużył do syntezy tematów ikon [W.F. Szmatuaj, 2002, s. 316 i in.]. Badacze jednoznacznie wykazali, że na ziemiach białoruskich przedstawienia ruskie i rosyjskie, takie jak ikony Matki Boskiej Kazańskiej, Tychwińskiej, Fiodorowskiej lub Włodzimierskiej, pojawiły się dopiero w XIX wieku [J.R. Karelin, M.P. Miel'nikauj, 2000, s. 679]. Wcześniej dominowały przedstawienia Hodegetrii Częstochowskiej – ich liczba znacząco zmalała w początkach XIX wieku, by odzyskać popularność w połowie tego stulecia [J.R. Karelin, M.P. Miel'nikauj, 2000, s. 679]. Czy możliwe, by obrazy oparte na wzorach ruskich i rosyjskich pojawiły się wcześniej na Podlasiu niż na ziemiach białoruskich?

Skąd zatem przenikały wzorce malarstwa sakralnego? Warto rozważyć wpływ silnego ośrodka kulturowego, jakim było nieodległe Wilno. Cechą kultury Wielkiego Księstwa Litewskiego, ostatnich schrytyzowanych ziem w Europie, był bliski kontakt z chrześcijaństwem wschodnim i zachodnim. W 1202 roku biskup Liwonii nazwał ten obszar *Terra Mariana* [A. Baniulytė, 2002, s. 159]. Chrześcijańskie już ziemie stały się celem łupieżczych wypraw krzyżackich, stąd silne podkreślanie kultu maryjnego, przejawiające się między innymi w wezwaniach świętyń⁸. Tym niemniej tradycje pogańskie żywe były na Litwie jeszcze w XVII wieku, gdzie trwał kult świętych źródeł [A. Baniulytė, 2002, s. 161-162]. Znane dziś najstarsze zachowane obrazy maryjne na Litwie pochodzą dopiero z połowy XVI wieku, w odniesieniu zaś do trzech białoruskich ikon z przełomu wieku XV i XVI w. nie ma żadnych danych pozwalających wiązać je z określonym miejscem kultu

[B.R. Vitkauskienė, 2011, s. 269]. Tak więc, jak wykazuje analiza ikony z kościoła w Trokach, kult maryjny na Litwie rozwijał się na bazie dwóch równorzędnych tradycji i był bogatszy niż w Koronie [B.R. Vitkauskienė, 2011, s. 277], z czego być może wynika znaczna liczba obdarzonych takimi cechami wizerunków na Podlasiu.

Na ukształtowanie się lokalnej kultury bardzo silnie wpłynęły pogaństwo, prawosławie, katolicyzm i protestantyzm, kontrreformacja i konwersje na katolicyzm magnackich rodów Radziwiłłów, Sapiehów, Chodkiewiczów, Tyszkiewiczów, Czartoryskich, a także unia brzeska i działalność zakonów: bazylianów, dominikanów, karmelitów, franciszkanów i jezuitów. Główną instytucją był jednoczący wiernych Kościół, zaś metodą upowszechniania kultu – uroczyste koronacje obrazów, ofiarowywanie im wotów i kosztownych sukienek, pielgrzymki, rytualne przenoszenie do kolejnych świątyń lub ukrywanie w czasie wojen. Wszystkie te obrzędy i rytuały były zgodne z sarmackimi potrzebami religijnymi [A. Baniulytė, 2002, s. 161-162]. Na Podlasiu, podobnie jak w Wielkim Księstwie Litewskim, obiektami kultu były głównie obrazy, co zapewne należy przypisać silnym wpływom prawosławia [A. Gąsior, 2007, s. 79].

Zespół czczonych ikon na Podlasiu to w przeważającej mierze dzieła datowane na XVII i XVIII wiek, czternaście ikon z XVII wieku i osiem z następnego stulecia. Do wcześniejszych należały trzy obrazy: z Bielska, z Juchnowca i Strabli. Jedynie w sferze hipotez może pozostawać datowanie zaginionych ikon z Gródka (XVI w.?) i Rajska (XVII w.?).

Moskiewskie ikony, wizerunek Hodegetrii z kościoła w Juchnowcu, Hagiosoritissy z kościoła w Strabli, Matki Boskiej Włodzimierskiej, ofiarowana przez królową Helenę klasztorowi Zwiastowania w Supraślu, nie doczekały się szerszego upowszechnienia.

W drugiej połowie XVII wieku ze strony duchowieństwa i szlachty wypłynęła propozycja rozszerzenia kultu ikony Matki Boskiej Częstochowskiej na tereny wschodnie. Wizerunek ten był bez oporu przyjmowany przez prawosławnych; wiązało się to z nie zawsze udanymi próbami fundacji nowych klasztorów⁹. Szerzenie kultu ikony Matki Boskiej Częstochowskiej wiązało się z uchwałami synodu krakowskiego z 1621 roku i zaleceniem powtarzania ikonografii obrazu z Jasnej Góry [W. Tomkiewicz, 1957, s. 174-184]. W XVII wieku po-

⁷ AAB, Archiwum Parafii Juchnowiec, *Illustrissime et Reverendissime Dne*, (Kronika parafii spisana przez księdza Ludwika Orzeszkę), k. 2v.

⁸ Historycy litewscy twierdzą, że silny wpływ kultury prawosławnej wpłynął na powstanie synkretycznej kultury, także na silny kult ikon [A. Baniulytė, 2002, s. 161-162].

⁹ W 1686 r. paulini zostali zaproszeni do Włodawy przez hetmana wielkiego litewskiego Ludwika Pocieję; tamże, s. 156; Чанстоховска или Ченстоховская чудотворная икона Богородицы, Grodno 1895.

jawiała się wyraźnie zarysowana tendencja świadcząca o regionalizacji kultu religijnego, w tym stuleciu pojawiły się 103 miejsca pielgrzymkowe, zaś największą sławę zyskały te, w których notowano nadnaturalne uzdrowienia [J. Poklewski, 1987, s. 68].

O popularności obrazów czasem decydowały względy polityczne. Królowa Helena, małżonka króla Aleksandra Jagiellończyka, w obrazie z Jasnej Góry widziała ostoję łączącą oba wyznania: w 1504 roku wraz z królem modliła się przed obrazem na Jasnej Górze [J. Zbudniewek, 1999(2000), s. 150].

Tak więc słynące cudami ikony maryjne odzwierciedlały cechy kultury podlaskiej, podatnej na wpływy z różnych kierunków: z Południa, Wschodu, szczególnie z ziem Wielkiego Księstwa Litewskiego i dzisiejszej Białorusi oraz z Zachodu.

Stopniowej latynizacji sztuki cerkiewnej, szczególnie na obszarach kulturowego pogranicza, nie należy oceniać w kategoriach polityczno-konfesyjnych, takie procesy są z jednej strony przejawem naturalnej osmozy kulturowej, z drugiej zaś indywidualnych aspiracji zleceniodawców, pragnących podnieść swój prestiż fundacjami wzorowanymi na najlepszych (według ówczesnych kryteriów) wzorach artystycznych. Tworzone w tym kręgu dzieła charakteryzował koloryt lokalny i stylowo-ikonograficzny, który nie może być oceniany dziewiętnastowiecznymi kryteriami estetycznymi, ani też koncepcjami „czystości stylowej”, lecz postrzegany w szerszym kontekście przemian kulturowych [M. Smorąg-Różycka 2008, s. 49-50].

Zdecydowana większość obrazów kultowych wywodziła się z unickiego okresu funkcjonowania podlaskich cerkwi. Wobec zaginięcia materiałów źródłowych nie jesteśmy pewni proveniencji ikon z Gródka, Brańska, Żurobic i Horodyszcz. Do obrazów prawosławnych należały wizerunki w Bielsku i Drohiczyń, pozostałe zapewne wywodziły się z ikonografii rzymskokatolickiej. Nie wiemy, w jakim stopniu na ich powstanie wpłynęła burzliwa historia tych ziem, wojny i przemarsze wojsk w XVII wieku, na ile zaś potrzeba wzmocnienia młodej Cerkwi unickiej.

Zagadnienie wzorców ikonograficznych, które docierały na Podlasie za pośrednictwem obrazów słynących cudami, dla pełnego wyjaśnienia wszystkich problemów wymaga dalszych badań w szerszym kontekście kulturowym, to jest rozszerzenia badanego obszaru o ziemie Białorusi i Ukrainy. Obszar Podlasia jest tylko częścią terytorium, na którym objawiały się w szczególnie znaczącej liczbie słynące łaskami wizerunki maryjne.

Przy obecnym stanie badań nie została rozpoznana problematyka recepcji na Podlasiu tzw. Odrodzenia Maryjnego; tak nazwał ów fenomen włoski historyk Giorgio Cracco, który stwierdził, że okres drugiej połowy XIV wieku i początek następnego stulecia to epoka nie tylko swoistego „wzmocnienia” Maryi jako pośredniczki między wiernymi i Bogiem, lecz także Jej dominacja w myśli teologicznej oraz w psychologii zbiorowej i indywidualnej. W tym czasie powstały nowe formy kultu i nowe święta maryjne. Zdaniem Marii Pljuhanowej, która rozszerzyła obszar Odrodzenia Maryjnego na Rosję, te wydarzenia mogą pomóc wyjaśnić fenomen silnie rozwijających się form kultu maryjnego na Rusi i w Rosji od końca XIV wieku po XVII stulecie [M. Pljuhanowa, 2015, s. 256-293]. Wielość siedemnastowiecznych objawień maryjnych obrazów świadczy o obecności tego zjawiska także na Podlasiu.

Osobną grupę tworzą słynące cudami katolickie obrazy maryjne na historycznym Podlasiu, temat, który nie doczekał się wyczerpującego opracowania [L. Królik, 1984, s. 127-131; G. Sosna, 2001; P. Chomik, 2003]. Literatura przedmiotu opiera się na opracowaniach Sadoka Barącza [S. Barącz, 1891] i Wacława z Sulgostowa (Nowakowskiego) [W. z Sulgostowa (Nowakowski), 1902]. Do znanych podlaskich sanktuariów należą między innymi Budziszyn, Domanowo, Leśna Podlaska, Hodyszewo, Krasnybór, Korycin, Klimówka, Krypno, Miedzna, Ostrożany, Płonka Kościelna, Różanystok, Rajgród, Studzieniczna, Topczewo i Wąsosz. We wszystkich wierni otaczali kultem słynące łaskami wizerunki maryjne, w zdecydowanej większości przedstawiające Matkę Boską z Dzieciątkiem – do wyjątków należą wizerunki w Płonce Kościelnej i Miedznej, pozostałe reprezentują typ ikonograficzny Hodegetrii. Ich większość to warianty Obrazu Jasnogórskiego: wizerunki z Budzieszyna, Klimówki, Korycina, Różanostoku, Studzienicznej i Topczewa są mniej lub bardziej wiernymi powtórzeniami pierwowzoru¹⁰, obraz z Krypna należy do wariantów rzymskiej ikony Matki Boskiej Śnieżnej, zaś wizerunek w Domanowie jest ikonograficznie związany z hodyszewskim.

Podlaskie kultowe wizerunki maryjne reprezentują różny poziom artystyczny i należą do różnych kręgów kulturowych: od pięknej szesnastowiecznej ikony Hodegetrii w Bielsku, bliskiej formalnie dziełom szkoły italokreteńskiej, aż po dzieła warsztatów lokalnych, jak obrazy z Hodyszewa i Domanowa. Żadnego nie można jednak zaliczyć do dzieł o wątpliwej wartości artystycznej, w każdym natomiast jest czytelny silny ładunek

¹⁰ Temat został przez autorkę omówiony w artykule *Słynące łaskami obrazy Matki Boskiej z Dzieciątkiem w kościołach dominikańskich zachodniej części dawnego województwa trockiego*, [w:] *Dominikanie na ziemiach polskich w epoce nowożytnej*, red. A. Markiewicz i M. Miławicki OP, Kraków 2009, s. 369-391.

emocjonalny i szczerłość czy autentyzm formalny. Inni mi słowy, owe dzieła niczego nie udają.

Czy zatem zdefiniowany na wstępie niniejszych rozważań kicz był obecny w sztuce dawnej? Czy można stosować to określenie wobec dzieł otoczonych kultem i ich niezliczonych powtórzeń, a zatem wobec sztuki sakralnej, nie zaś religijnej? Jak ocenić bliską sztuce ludowej artystyczną nieporadność nieznanego artysty odtwarzającego Obraz Jasnogórski?

Wydaje się, że kryteria estetyczne w odniesieniu do sztuki sakralnej są zawodne, zdecydowanie łatwiej je stosować wobec sztuki religijnej, w wielu przypadkach niewolnej od tanich efektów i przesłodzonej urody. Przypisywana bądź bywalcom krakowskiego kabaretu Zielony Balonik, bądź też Francowi Fiszerowi anegdota opowiada, jak malarzowi Janowi Styce ukazał się odtwarzany przezeń święty, napominając: „Nie maluj mnie na kolanach, maluj mnie dobrze.” Owo „malowanie dobrze” jest najkrótszą próbą odpowiedzi na powyższe pytania. Wypada się zgodzić z cytowanym wyżej Rudolfem Otto, kiedy twierdził, że otoczony kultem wizerunek jest obdarzony możliwością wywoływania lęku i z wielką siłą działa na ludzką wyobraźnię, można dodać, że niezależnie od artystycznej oceny dzieła.

Zasygnalizowany na wstępie problem artystycznego poziomu chciałabym zakończyć krótką refleksją na temat sztuki religijnej: jak zauważyła Krystyna Moisan-Jabłońska, w XIX wieku sztuka nie broni prawd wiary, nie jest nośnikiem symbolicznych treści ani czytelnych jeszcze w XVII i XVIII stuleciu elementów polemik religijnych, nie odzwierciedla – jak w baroku – religijnej mentalności wiernych, utrwalonej w drukach i kazaniach. Uzależnione od barokowej estetyki i ikonografii obrazy Rafała Hadziewicza lub Piotra Stachewicza stają się w mniejszym czy większym stopniu powtórzeniami na ten sam temat. Powszechnie zapanowały, jak napisał jeden z ówczesnych krytyków, „obrazy niedouczonej artystów będące kompilacją kilku rycin albo fotografii dzieł starych mistrzów, a znani malują je dla chleba. Chleb pcha ich na pole całkiem obce, wymagające całkiem odrębnego wykształcenia artystycznego i – powiedzmy śmiało – duchowego”. Jacek Malczewski, członek niemieckiej organizacji Gesellschaft für Religie Kunst, ubolewał, że ówczesna sztuka jest na wskroś pogańska, żąda, żeby przed nią tłum kłekał i jej cześć oddawał. Tymczasem wielka sztuka religijna sama kłeka przed Bogiem w niemej adoracji.

LITERATURA

1. Angelidi C., Papamastorakis T. (2000), *The Veneration of the Virgin Hodegetria and the Hodegon Monastery*, [w:] Vassilaki M. (red.), *Mother of God*,

Representations of the Virgin in Byzantine Art, Athens.

2. Bakalova E. (2000), *The Earliest Surviving Icons from Bulgaria*, [w:] Pevny O. (red.), *The Metropolitan Museum of the Symposia, Perceptions of Byzantium and Its Neighbors (843 – 1261)*, New York.
3. Baniulytė A. (2002), *The cult of the Virgin Mary and its images in Lithuania from the middle ages until the seventeenth century*, „Acta Academiae artium Vilnensis. Daile”, t. 25, LDK dailes tyrimai ir saltiniai, Vilnius.
4. Bańkowski E. (1887), *Ruś Chełmska od czasu rozbioru Polski*, Lwów.
5. Barącz S. (1891), *Cudowne obrazy Matki Najświętszej w Polsce*, Lwów.
6. Belting H. (2004), *Bild und Kult, Eine Geschichte des Bildes vor der Zeitalter des Kunst*, München, tłum. polskie: Belting H., *Obraz i kult*, Gdańsk 2010.
7. Białostocki J. (1985), *Teoretycy, pisarze i artyści o sztuce 1500-1600*, Warszawa.
8. Brubaker L., Haldon J.F. (2011), *Byzantium in the Iconoclast Era (ca 680-850), A History*, Cambridge.
9. Chelmski Z. (red.) (1910) *Podręczna Encyklopedia Kościelna*, t. XXIX-XXX, Warszawa.
10. Chomik P. (2003), *Kult ikon Matki Bożej w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI – XVIII w.*, Białystok.
11. Czarnowski S. (1956), *Kultura religijna wiejskiego ludu polskiego*, [w:] *Dzieła*, t. I, Warszawa.
12. Dąb-Kalinowska B. (1992), *Ikonowa rzeczywistość*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. XXXVI.
13. Dobschütz, von E., (1899), *Christusbilder, Texte und Untersuchungen zur altchristlichen Legende*, t. II, Leipzig.
14. Dubisch J. (1995), *In a Different Place: Pilgrimage, Gender and Politics at the Greek Island Shrine*, Princeton.
15. Durkheim E. (1990), *Elementarne formy życia społecznego. System totemiczny w Australii*, Warszawa.
16. Eastmond A. (2004), *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium: Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, Ashgate-Aldershot.
17. Eliade M. (2001), *Moje życie. Fragmenty dziennika 1941-1985*, Warszawa.
18. Episkop J. (Sokołow) (1899), *Гродненский православно-церковный календарь*, Воронеж.
19. Fullerton M. (1996), *О чудотворных образах в античной культуре*, [w:] Lidow A.M. (red.), *Чудотворная икона в Византии и древней Руси*, Мартис, Москва.
20. Gašior A. (2007), *Die Gottesmutter, Marias Stellung in den religiösen und politischen Kultur Polens*, [w:] Samerski S. (red.), *Die Renaissance der Nationalpatrone, Erinnerungskulturen in Ostmitteleuropa in 20/21 Jahrhundert*, Leipzig.
21. Gloger Z. (1900-1903), *Encyklopedia Staropolska*, t. III, Warszawa.
22. Jakubik J. (1946), *Łazówek, cudowna miejscowość na Podlasiu. Jednodniówka jubileuszowa wydana z okazji 25-lecia restytuowania parafii, Łazówek*.
23. Kapuściński R. (2007), *Lapidarium VI*, Warszawa.

24. Karelin J.R., Miel'nikauj M.P. (Карелін Ў.Р., Мельнікаў М.П.), (2000), *Распаўсюджанне іканэграфічных сюжэтаў ў ікананісе Беларусі XVI – нач. 20 стст.*, „Przegląd Wschodni”, t. VII, z. 3 (27).
25. Kazhdan A.P. (red.) (1991), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, t. III, New York – Oxford.
26. Knapieński R. (2004), *Kicz w kościele* [w:] Major B., Matyja J. (red.), *Sacrum i sztuka. Życie i sztuka*, Częstochowa.
27. Kondakow N.P. (1915), *Иконография Богоматери*, t. I i II, Петроград 1915.
28. Krasny P. (2006), *Epistola pastoralis biskupa Bernarda Maciejowskiego z 1601 r. Zapomniany dokument recepcji potrydenckich zasad sztuki sakralnej w Polsce*, „Modus. Prace z historii sztuki”, t. VII.
29. Królik L. (1984), *Sanktuaria maryjne na terenie dawnej diecezji łuckiej i brzeskiej*, „Warszawskie Studia Teologiczne”.
30. Lidow A.M. (red.) (Лидов А.М.) (1996), *Чудотворная икона в Византии и древней Руси*, Москва.
31. Lidow A.M. (Лидов А.М.) (2009), *Иеротопия, Пространство иконы и образы – парадигмы в византийской культуре*, Москва.
32. Maniowiec A. (2003), *Słownik obiektów fizjograficznych Horodyszcz i okolic*, Gm. Wisznica, „Podlaski Kwartalnik Kulturalny” nr 3.
33. Maniura R. (2004), *Pilgrimage to Images in 15th c., The Origins of the Cult of Our Lady of Częstochowa*, Wiltshire.
34. Mironowicz A. (red.) (1997), *Księga cudów przed ikoną Matki Bożej w Starym Korninie dokonanych*, Białystok.
35. Mróz F. (2007), *Pielgrzymowanie i turystyka religijna do sanktuariów Krzyża Świętego w Polsce*, „Prace Geograficzne” z. 17.
36. Napiórkowski S.C. (1984), *Teologia wobec kultu maryjnego w Polsce*, „Collectanea Theologica” nr 54/2.
37. Nowakowski E. (1902), *O cudownych obrazach w Polsce Przenajświętszej Matki Bożej wiadomości historyczne, bibliograficzne i ikonograficzne*, Sulgostowa, Kraków.
38. Otto R. (1999), *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa.
39. Peers G. (2010), *Art and Identity in an Amulet from Trebizond*, [w:] *Religious Origins of Nations? The Christian Communities of the Middle East*, red. R. B. ter Haar Romeny, Leiden.
40. Pljuchanowa M. (Плюханова М.Б.) (2015), *„Богородичное возрождение”: к постановке проблемы*, [w:] *Древняя русь: Пространство книжного слова историко-филологические исследования*, Москва.
41. Poklewski J. (1987), *Przyczynki archiwalne do dziejów kościoła NMP w Jarosławiu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici, Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo, Nauki Humanistyczne – Społeczne” z. 161.
42. Pokrowskij F. (Покровский Ф.) (1895), *Археологическая карта Гродненской губернии*, Вильна.
43. Sirota I. (1992), *Ikonographie der Gottesmutter in der Russischen Orthodoxen Kirche, Versuch einer Systematisierung*.
44. Smorąg-Różycka M. (2008), *Dziedzictwo Bizancjum*, „Białostockie Teki Historyczne”, t. VI.
45. Sosna G. (2001), *Święte miejsca i cudowne ikony*, Białystok.
46. Strzygowski J. (1898), *Die Kathedrale von Herakleia*, „Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien”, Beiblatt, z. 2.
47. Szmatauj W.F. (Шматаў В.Ф.) (red.) (2002), *Икананіс Заходняга Палесся XVI—XIX стст.*, Беларуская навука, Mińsk.
48. Tokarska-Bakir J. (2000), *Obraz osobliwy. Hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Kraków.
49. Tomalska J. (2009), *Słynące łaskami obrazy Matki Boskiej z Dzieciątkiem w kościołach dominikańskich zachodniej części dawnego województwa trockiego*, [w:] Markiewicz A. i Miławicki M. OP (red.), *Dominikanie na ziemiach polskich w epoce nowożytnej*, Kraków.
50. Tomalska J. (2015), *Hodegetria Supraska: problem ikonografii i atrybucji*, [w:] *Dzieje opactwa supraskiego w XVI-XX w., Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej, Supraśl 16–17 listopada 2013 r.*, Rzym – Lublin – Mińsk.
51. Tomkiewicz W. (1957), *Uchwała synodu krakowskiego z 1621 r. o malarstwie sakralnym*, „Sztuka i Krytyka” nr 8, z. 2.
52. Vitkauskienė B.R. (2011), *Obraz jako jeden z przejawów kultu maryjnego w Wielkim Księstwie Litewskim. Ikony na Litwie*, [w:] *Kultura Wielkiego Księstwa Litewskiego. Analizy i obrazy*, Kraków.
53. Witkowska A. (1995), *Maryjne loca sacra na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej w początkach XIX w.*, [w:] Jackowski A. (red.), *Przestrzeń i sacrum, Geografia kultury religijnej w Polsce i jej przemiany w okresie od XVII do XX w. na przykładzie ośrodków kultu i migracji pielgrzymkowych*, Kraków.
54. Zbudniewek J. (1999, 2000), *Integracyjna rola kultu Matki Boskiej Częstochowskiej na Ziemiach Wschodnich Rzeczypospolitej*, „Наш Радавод”, t. VIII, Grodno-Białystok.
55. Zygorowicz J. (2010), *Między ikonoklazmem i ikonofilią. Symbole religijne jako arsenał sztuki współczesnej*, „Przegląd Religioznawczy” nr 2 (236).

ŹRÓDŁA

1. Akta Stanu Cywilnego parafii prawosławnej w Kożanach, Archiwum Państwowe w Białymstoku, sygn. 1, 1771-1787 r., k. 92.
2. Archiwum Archidiecezjalne w Białymstoku, *Actum in Curia Regia Branscens Fera Secunda Festum Natiui Latis Beatissime Virginis Mariae*, proxime, bez nr inw., s. nlb. 2.
3. Archiwum Archidiecezjalne w Białymstoku, Archiwum Parafii Juchnowiec, *Illustrissime et Reverendissime Dne* [Kronika parafii spisana przez księdza Ludwika Orzeszkę], k. 2v.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. <http://info.wiara.pl/doc/2830649.Zarazliwy-kicz> [dostęp: 23 marca 2017]

WSPÓŁCZESNY KOŚCIÓŁ KATOLICKI I JEGO FORMY DZIAŁANIA A POTRZEBA TWORZENIA NOWYCH PRZESTRZENI SAKRALNYCH

Joanna Walendzik-Stefańska

Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Wydział Architektury Wnętrz, ul. Myśliwiecka 8, 00-459, Warszawa
E-mail: yoannastv@o2.pl

THE CONTEMPORARY ROMAN CATHOLIC CHURCH AND ITS FORMS OF ACTION, BUT THE NEED OF CREATING NEW SACRED SPACES

Abstract

Opening of church to problems of the modern world and an attempt to reach every man is a need of ensuring the space of the prayer for every community of contemporary Christians; community of the place or the one's situation in life. Little religious spaces are arising in shopping centers, on stations and airports, at sports facilities, schools, hospitals, prisons and offices. Meaning of the contemplative prayer is growing. Chapels of perpetual adoration are made.

Streszczenie

Otwarcie się kościoła na problemy współczesnego świata i próba dotarcia do każdego człowieka to potrzeba zapewnienia miejsca modlitwy dla każdej wspólnoty współczesnych chrześcijan, wspólnoty miejsca czy sytuacji życiowej. Niewielkie przestrzenie religijne powstają w centrach handlowych, na dworcach i lotniskach, w obiektach sportowych, szkołach, szpitalach, więzieniach i urzędach. Wzrasta znaczenie modlitwy kontemplacyjnej. Powstają kaplice wieczystej adoracji.

Keywords: sacred space; community; ecumenical chapel; chapel of perpetual adoration

Słowa kluczowe: przestrzeń sakralna; wspólnota; kaplica ekumeniczna; kaplica wieczystej adoracji

WPROWADZENIE

Autorka, projektantka obiektów i wnętrz sakralnych, w ramach badań statutowych macierzystej uczelni prowadziła w latach 2000-2016 temat badawczy: „Studium naukowo-badawcze współczesnych wnętrz sakralnych w Polsce, określenie podstawowych parametrów wyrazu przestrzeni, próba scharakteryzowania tendencji i stylu końca XX wieku”. Badania z obszaru dziedziny sztuk plastycznych, dyscypliny artystycznej sztuk projektowych dotyczyły trzech archidiecezji: warszawskiej, praskiej i łódzkiej. Opierały się na fotograficznej i rysunkowej dokumentacji realizacji wnętrzarskich i dostępnych źródeł z dziedziny, metodologicznie na obserwacji i analizie porównawczej. Wnioski dotychczas przedstawiano między innymi w cyklu artykułów miesięcznika „Ecclesia” Wydawnictwa Elamed w latach

2006-2013, w pracy habilitacyjnej autorki, na konferencjach i wykładach.

Tekst jest próbą ukazania nowych zjawisk w obszarze sacrum w kontekście przemian cywilizacyjnych, społecznych i metod duszpasterskich polskiego Kościoła katolickiego. Obecnie w Polsce nie budujemy już tak wielu kościołów jak w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. Nowe parafie tworzy się rzadziej, a wierni, skoncentrowani na swoich potrzebach konsumpcyjnych, nie tak chętnie jak dawniej wspierają finansowo kościelne inwestycje. Kościoły pustoszeją, a na mszach niedzielnych w skali kraju pojawia coraz mniej parafian.¹ Ale przestrzeni religijnych nie jest bynajmniej mniej, jest ich coraz więcej. Dlaczego?

1. PRZESTRZEŃ SAKRALNA JAKO MIEJSCE MODLITWY I LITURGII

„(...) bo gdzie są dwaj albo trzej zebrani w imię moje, tam i ja jestem pośród nich” [Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, 2002, Mt 18,20]; „(...) to czyńcie na moją pamiątkę” [Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, 2002, Łk 22,19]. Chrystus nie określił przestrzeni potrzebnej do „łamania chleba”, a apostołowie i pierwsi wyznawcy Chrystusa nie odczuwali potrzeby budowania świątyń. Pierwsze obrzędy religijne odbywały się w katakumbach i jaskiniach, domach prywatnych, domach, które ofiarowywane przez swoich pobożnych właścicieli przekształcały się w miejsca sprawowania obrzędów i zarazem stawały się siedzibami pierwszych chrześcijańskich wspólnot. Obecnie coraz częściej wraca się do idei wspólnoty. Wiąże się to z nowym stylem działalności Kościoła, opartym na powrocie do źródeł wiary i oparciu się na tej podstawowej grupie wierzących, jaką jest wspólnota: rodzinna, klasztorna, parafialna, wspólnota grupy zawodowej. Może to też być wspólnota miejsca (parafialna, szkolna, uczelniana, więzienna) lub sytuacji życiowej (chorzy, podróżujący). Wiąże się to z posoborową koncepcją Kościoła, nie jako instytucji, lecz ludu Bożego – społeczności wierzących, gdzie hierarchia kościelna istnieje jedynie jako forma posługi, a wzrasta znaczenie ludzi świeckich. Kościół XXI wieku, otwierając się na świat i jego przemiany cywilizacyjne, stara się zbliżyć do człowieka w każdej sytuacji. A tam, gdzie jest wspólnota wierzących, tam jest potrzebna przestrzeń do modlitwy i sprawowania liturgii.

1.1 Kaplice w obiektach użyteczności publicznej i domach rekolekcyjno-wspólnotowych.

„Wspólnota chrześcijańska potrzebuje miejsca, w którym mogłaby się gromadzić i właśnie dlatego zadanie budowli kościelnej definiują w sensie nie tyle sakralnym, ile ściśle funkcjonalnym, jako umożliwienie liturgicznego bycia razem” [J. Ratzinger (Benedykt XVI), 1999, s. 10].

Przestrzeń sakralna jest materialnym urzeczywistnieniem idei wspólnotowej (widocznym znakiem wspólnoty) i dlatego przestrzenie religijne (kaplice) pojawiają się dziś praktycznie wszędzie: w szkołach, szpitalach, sanatoriach, urzędach i instytucjach, obiektach handlowych i sportowych, więzieniach, koszarach i domach opieki (ryc. 1). Jest kaplica w Sejmie, są kaplice na Stadionie Narodowym i w Muzeum Powstania

Warszawskiego. Są też kaplice na dworcach, w portach morskich i na lotniskach. Katolicka kaplica na lotnisku? Na świecie jest już ich około 150. W Polsce pierwsza powstała na warszawskim lotnisku Okęcie. Dla wielu osób lot samolotem jest wielkim przeżyciem, także duchowym. Znaczeniowo w wielu religiach niebo zawsze kojarzono z Bogiem. Kaplica na lotnisku to nie tylko miejsce modlitwy o Bożą opiekę i błogosławieństwo w podróży, jest to także miejsce, gdzie jest zapewniona opieka duszpasterska dla pracowników lotniska personelu naziemnego i powietrznego. Specyfika pracy na lotnisku to ciągłe dyżury, długie podróże, kiedy nie można uczestniczyć w życiu kościoła parafialnego. Dzięki kaplicy pracownicy mogą brać udział w mszach niedzielnych, zaś chętni przygotowywać się do przyjęcia sakramentów. W kaplicy odbywają się chrzty i śluby.

Zadania kaplicy lotniskowej określił papież Jan Paweł II w trakcie jednej ze swych wizyt w Polsce: „Cieszę się, że od kilku lat na czterech międzynarodowych lotniskach w Polsce są kaplice, w których pracownicy i podróżni mogą znaleźć chwile wyciszenia i modlitwy. Wszystkim, którzy przyczynili się do ich powstania z serca dziękuję. Opieka duszpasterska nad lotnictwem cywilnym jest wyrazem odpowiedzialności i wierności (...). Ponieważ nikt nie może być pozbawiony przesłania o zbawieniu, dlatego Kościół wyciąga ręce do wszystkich tych, którzy ze względu na okoliczności życia nie mogą wystarczająco korzystać ze stałej opieki duszpasterskiej lub są jej częściowo pozbawieni”. [K. Wojtyła (Jan Paweł II), *Przemówienie na lotnisku im. F. Chopina w Warszawie*, 13 czerwca 1999 r., Księga Pamiątkowa Kapelanii Portu Lotniczego Okęcie].

Kaplica lotniskowa, wewnątrz zlokalizowane w tak skomplikowanym strukturalnie obiekcie, jak port lotniczy, jest nasycone instalacjami, czujnikami i oczywiście podłączone do monitoringu. W kaplicy działa wentylacja i klimatyzacja, rozbieralne sufity umożliwiają dostęp do instalacji. Duży ruch ludzi z bagażami, wózkami bagażowymi, dziećmi wymaga pełnej automatyki drzwi i rozszerzenia ciągów komunikacyjnych.

W latach 2008-2014 projektowałam i realizowałam cztery kaplice na polskich lotniskach: jedną w Łodzi, w nowym terminalu Portu Lotniczego im. Gen. Wł. Maczka (ryc. 2), dwie na warszawskim Okęciu oraz w Modlinie, gdzie realizowałam jedynie meble. Kaplica na lotnisku to już codzienność, na wszystkich prestiżowych lotniskach Europy i świata. Czasem jest ich

¹ ISKK Instytut Statystyki Kościoła Katolickiego to instytucja zajmująca się statystyką, m.in. niedzielnych praktyk religijnych (*Dominicantes i Communicantes*). Wg ks. Wojciecha Sadlonia z ISKK w 2003 roku wiernych uczęszczających na msze było prawie o 2 mln więcej niż obecnie.

² Rzeźba wykonana przez mojego kolegę z Akademii Sztuk Pięknych, dra Antoniego Grabowskiego.



Ryc. 1. Projekt kaplicy szpitalnej, CSK UM w Łodzi, ul. Czechosłowacka 8/10; źródło: proj. autorki
Fig. 1. Design for the hospital chapel of CSK UM in Lodz, 8/10 Czechoslowacka str.; source: design by the author



Ryc. 2. Kaplica w nowym terminalu Portu Lotniczego im. gen. Wł. Maczka w Łodzi; źródło: proj. autorki
Fig. 2. Chapel in the new terminal of the Gen. Wł. Maczek Airport in Lodz; source: design by the author

kilka, dla różnych religii, czasem są to pokoje modlitwy o charakterze neutralnym ikonograficznie, a czasem kaplice katolickie z pełną funkcją liturgiczną. W Warszawie na Okęciu w Porcie Lotniczym im. F. Chopina jest kilka przestrzeni sakralnych. W strefie tranzytu zaprojektowałam dwa wnętrza: pomieszczenie modlitwy dla muzułmanów i wyznawców innych religii (gdzie są dostępne modlitewne dywaniki, a aplikacja na szybach okiennych symbolizuje mihrab) oraz katolickie Oratorium pw. Dobrego Pasterza (ryc. 3). Tutaj zostały przeniesione niektóre elementy z pierwszej, nieistnie-

jącej już kaplicy urządzonej przez arch. Julitę Jaśkiewicz. Ruchoma ściana dzieląca obydwie przestrzenie umożliwia ich połączenie. Z kolei zlokalizowana w strefie odlotów nowego terminala duża kaplica to kaplica ekumeniczna. W jej konsekracji uczestniczyli: kardynał Kazimierz Nycz, metropolita Kościoła prawosławnego Sawa i biskup Kościoła ewangelicko-augsburskiego Janusz Jagucki. W tym wnętrzu jest też strefa dla religii niechrześcijańskich, wydzielona od nawy półprzeźroczystymi, opuszczanymi roletami. Tu głównym motywem jest symboliczna Księga - Zwój (pisma są pod-



Ryc. 3. Pomieszczenie modlitwy i medytacji w strefie tranzytu warszawskiego Portu Lotniczego F. Chopina; źródło: proj. autorki
Fig. 3. The room of prayer and meditation in the transit area of the F. Chopin Warsaw Airport; source: design by the author



Ryc. 4. Ekumeniczna kaplica warszawskiego Portu Lotniczego F. Chopina - krucyfik i tabernakulum; źródło: proj. autorki
Fig. 4. Ecumenical chapel of the F. Chopin Warsaw Airport - the crucifix and the tabernacle; source: design by the author



Ryc. 5. Ekumeniczna kaplica Portu Lotniczego F. Chopina w Warszawie, strona prawa; rzeźba i witraże; źródło: proj. autorki
Fig. 5. Ecumenical chapel of the F. Chopin Warsaw Airport, right side; sculpture and stained glass; source: design by the author



Ryc. 6. Projekt Kaplicy Miłosierdzia i Wieczystej Adoracji w archikatedrze w Łodzi; źródło: proj. autorki

Fig. 6. Design of the Chapel of Mercy and the Perpetual Adoration of the Arch cathedral in Lodz; source: design by the author

walinami wszystkich religii.)². Wnętrze dopełnia witraż przedstawiający sześć dni stworzenia świata, inspirowany Księgą Rodzaju z Biblii. W nawie kaplicy drewniany XVIII-wieczny krucyfiks odebrany przemytnikom przez celników, oddany do konserwacji przez kapelana portu księdza dra Zbigniewa Stefaniaka, dziś stanowi centrum kompozycji strefy prezbiterialnej wnętrza. Inspiracją tu były dla mnie słowa z księgi Rodzaju Starego Testamentu: „Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię”: na tle nieba (błękitna ściana prezbiterium) oparty o ziemię (część kamienna ściany) umieściłam łuk tęczy (symbol przymierza Boga z ludźmi po potopie) i zarazem zarys symbolicznej Golgoty, na której opiera się krucyfiks. Linearne zarysy łuku i kamiennej ściany tworzą znak pierwszych chrześcijan - rybę, w której po lewej stronie umieściłam rzeźbiarskie tabernakulum.

1.2. Kaplice wieczystej adoracji

Wiek XXI to nie są spokojne czasy. Oszołomienie techniką, liberalizacja obyczajów, banalizacja zła poprzez media, problemy aborcji, eutanazji – wszystko to problemy, z którymi Kościół musi się dziś zmierzyć.

Wojna w Syrii i w Donbasie, migracyjne ruchy ludności, relokacje i przesiedlenia uchodźców w Europie spowodowane działaniami wojennymi czy prześladowania na tle religijnym, zagrożenie terrorystyczne, cały chaos i pośpiech życia codziennego zwracają uwagę na wartość ciszy i milczenia. Kościół odkrywa na nowo wartość modlitwy adoracyjnej i kontemplacji i w wielu obiektach sakralnych powstają specjalne kaplice adoracyjne. W kaplicy adoracyjnej najważniejsza jest ekspozycja monstrancji oraz taka oszczędność środków plastycznych w organizacji wnętrza, aby uzyskać atmosferę skupienia i wyciszenia. Kluczowym środkiem wyrazu jest tutaj światło skupione na hostii umieszczonej w kustodii czy monstrancji. Ważne też jest zabezpieczenie przed profanacją. Czy estetyka wnętrza wpływa na świętość miejsca? Nie wpływa, ale pomaga. Pomaga człowiekowi oderwać się od codzienności, ułatwia „przenoszenie się” w duchowy świat modlitwy. Piękno to uczta dla ducha, a zachwyt to już pierwszy krok ku kontemplacji. W trakcie mojej praktyki projektowej kilkakrotnie projektowałam kaplice adoracyjne w kościołach i ośrodkach

kach parafialnych. Obecnie trwa realizacja kolejnego projektu w łódzkiej Archikatedrze pw. Św. Stanisława Kostki. Kaplica Bożego Miłosierdzia i Wieczystej Adoracji powstaje tu w miejscu starej zakrystii w południowo-zachodnim narożniku katedry. Dochodzimy do niej z nawy przez niedużą przestrzeń z wizerunkiem św. Faustyny i ekspozycją kopii krakowskiego obrazu Miłosierdzia. Wysokie, neogotyckie ściany i okna wnętrza skonstrastowałam z nowymi poziomymi elementami: płytą z piaskowca z kustodią, naturalnej wielkości kopią Całunu Turyńskiego i panneau z tekstem aktu zawieszenia świata Bożemu Miłosierdziu przez Jana Pawła II w Łagiewnikach w 2002 roku. Dopelnieniem kompozycji są witraże z półprzeźroczystego szkła. Naturalną beżowo-szarą kolorystykę wnętrza uzupełnią akcenty czerwieni – światło wiecznych lampek i symboliczna smuga czerwieni w witrażu na osi wnętrza. Realizacja miała zakończyć się we wrześniu 2016 roku.

PODSUMOWANIE

Na temat wyrażania sacrum w architekturze i sztuce religijnej odbyło się już wiele dyskusji i konferencji w gronie projektantów i artystów. Obszar sacrum rozrasta się, wkracza w obszary użyteczności publicznej, zmienia się przestrzeń świątyni. Wszystkie opisywane przeze mnie wnętrza to wnętrza niewielkie, ich realizacja trwa zdecydowanie krócej niż realizacja wnętrza parafialnego kościoła. Dlatego projektowane

przez jedną osobę czy zespół mają szansę być spójne formalnie i ikonograficznie, a projekt jest zwykle zrealizowany w całości. Oczywiście wyrażenie rzeczy niewidzialnych poprzez działania plastyczne może się udać lub nie. Czasem udaje się stworzyć coś, co inni określają jako piękne... A przecież każda dusza to inny świat i religijno-estetyczne potrzeby każdego człowieka są też specyficzne. Jednych pociągają wnętrza jasne i przestronne, innych słabo oświetlone i kameralne, mamy swoje ulubione wizerunki, kolory, motywy i symbole... Myślę, że wciąż musimy pamiętać, iż przestrzenie religijne to nie tylko pomniki twórczego ego projektanta, ale też przestrzenie spełniające określone ludzkie potrzeby i zawsze projektujemy je dla konkretnych odbiorców. A można zaryzykować stwierdzenie, że w obecnych czasach w Polsce to właśnie sztuka religijna ma najwięcej odbiorców.

LITERATURA

1. **Ewangelia wg św. Mateusza (2002)**, *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań.
2. **Ewangelia wg św. Łukasza (2002)**, *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań.
3. **Ratzinger J. (Benedykt XVI) (2002)**, *Duch liturgii*, Klub Książki Katolickiej.
4. **Wojtyła K. (Jan Paweł II) Przemówienie na lotnisku im. F. Chopina w Warszawie 13 czerwca 1999 r.**, Księga Pamiątkowa Kapelanii Portu Lotniczego Okęcie.

PRESJA INWESTYCYJNA A ROZWÓJ ZABUDOWY – KONTROLA U PODSTAW ZA POMOCĄ INTERWENCYJNYCH ZAPISÓW W STUDIACH

Łukasz Wardęski

Uniwersytet Technologiczno-Przyrodniczy im. Jana i Jędrzeja Śniadeckich w Bydgoszczy, Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska, ul. Prof. S. Kaliskiego 7, 85-796 Bydgoszcz
E-mail: lukasz.wardeski@utp.edu.pl

INVESTMENT PRESSURE AND DEVELOPMENT OF BUILT-UP AREAS – BASAL CONTROL IN TEXTS OF PLANNING STUDIES

Abstract

In this article it was analyzing development processes caused in areas subject to high investment pressure, caused by the impact of the central urban areas and the location of the maritime area. Illustrated background problem, as well as examples of intervention activities in texts of planning documents, that are aimed at improving the quality of the space in these areas.

Streszczenie

W artykule podjęto analizę procesów rozwojowych wywołanych na obszarach poddanych wysokiej presji inwestycyjnej, spowodowanej oddziaływaniem centralnych terenów aglomeracji oraz lokalizacji przy obszarze morskim. Przedstawiono tło problemowe, a także przykłady interwencyjnych działań naprawczych zastosowanych w studiach gminnych, które mają na celu poprawę jakości przestrzeni tych obszarów.

Keywords: spatial planning; investment pressure; chaotic urban planning; uncontrolled development of built-up areas; planning studies

Słowa kluczowe: planowanie przestrzenne; presja inwestycyjna; chaos urbanizacyjny; niekontrolowany rozwój zabudowy; studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego

WPROWADZENIE

W artykule, na podstawie studiów przypadków, poruszono problematykę niekontrolowanego rozwoju zabudowy występującego w miejscowościach położonych w obszarze aglomeracyjnym miasta Poznania oraz w strefie przymorskiej Morza Bałtyckiego. Wykazując przypadki chaotycznego przeobrażania się struktur poddanych urbanizacji, przedstawiono rozwiązania mające na celu wspomóc poprawę jakości przestrzeni tych obszarów, które to mają wygenerować swoisty asumpt dla lokalnych władz i społeczeństwa dla poprawy wizerunku miejsca i zbudowania lokalnej tożsamości oraz wzmocnienia wartości przestrzenno-architektonicznych analizowanych obszarów.

1. PROBLEM NIEKONTROLOWANEGO ROZWOJU INWESTYCYJNEGO

Polskie gminy wiejskie, czy też miejsko-wiejskie zlokalizowane w sąsiedztwie, czy też w niewielkiej odległości (do 30km) od granic administracyjnych największych miast, w szczególności ośrodków wojewódzkich (w tym głównych: Warszawa, Kraków, Łódź, Wrocław czy Poznań), z całą pewnością posiadają swoistą szansę rozwojową, z jednej strony uzupełniając o swe walory funkcjonalno-przestrzenne czy krajobrazowe ofertę życia w mieście, z drugiej zaś strony przyciągając ludność do osiedlenia się na stałe, kusząc niższy-

mi niż w mieście cenami gruntów czy też mniejszymi podatkami. Procesowi suburbanizacji, jako procesowi rozwoju tkanki urbanistycznej na obszarach wiejskich poza miastem, towarzyszą jednak rozliczne problemy przestrzenne, komunikacyjne, infrastrukturalne, społeczne, funkcjonalne, czy też środowiskowe. Rozpraszanie się miast, jak przytacza K. Kamieniecki, „*prowadzi do częściowego rozproszenia budownictwa mieszkaniowego lub handlowego (...) wiąże się z utratą wolnej przestrzeni, gospodarstw rolnych, przyrody ożywionej, wartości przyrodniczych, krajobrazowych, kulturowych i rekreacyjnych lub (...) może skutkować podwyższonymi wydatkami publicznymi na infrastrukturę, instytucje publiczne lub transport*” [K. Kamieniecki, 2002, s. 14].

Z podobnymi problemami, jednak spowodowanymi zgoła innymi czynnikami, borykają się drugie (obok podejmowanych w artykule obszarów zlokalizowanych przy dużych miastach w Polsce) obszary, położone w strefie bezpośredniego sąsiedztwa Morza Bałtyckiego. Presja inwestycyjna, związana z chaotycznym rozwojem urbanizacyjnym, wywołana jest tu silnym wpływem aktywności turystycznej, co spowodowane jest faktem, że miejscowości nadmorskie (zarówno w Polsce, jak i na świecie) należą do głównych obszarów aktywności turystycznej, co wynika z dominującej roli masowej turystyki wypoczynkowej, gdzie najlepsze warunki posiadają miejscowości nadmorskie [C. M. Hall, S. J. Page, 2006, s. 427], [A. Kowalczyk, 2001, s. 287].

Należy jednak uznać, że prowadzenie niekontrolowanych i nieuporządkowanych procesów rozwoju zabudowy spowodowane jest tu w znacznej mierze wysoką, nadwymiarową dostępnością terenów inwestycyjnych na obszarach gmin. Tereny te, najpierw wytypowane pod zabudowę przez samorządy lokalne w studiach uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego gminy (SUiKZP), następnie w konsekwencji uprawnomożnione w miejscowych planach zagospodarowania przestrzennego (MPZP), stanowią dla potencjalnych inwestorów możliwą strefę konsumpcji inwestycyjnej, a za sprawą decyzji gminy umacniają ich w przekonaniu o prawidłowości takich działań. Niekontrolowany i zarazem negatywny rozwój rozproszonej zabudowy wspierany jest dodatkowo faktem prawnego umożliwienia wydawania przez gminy decyzji o warunkach zabudowy (WZ), która to mimo konieczności spełnienia pięciu ustawowych warunków, nie musi być zgodna z zapisami SUiKZP.

Wprowadzie potencjalną nadpodaż terenów inwestycyjnych w gminnych dokumentach planistycznych próbują nowymi wytycznymi ograniczyć zapisy wprowadzonej przez rząd ustawy z dnia 9 paździer-

nika 2015 r. o rewitalizacji (Dz. U. z 2015 r. poz. 1777), które to w konsekwencji zostały zawarte w ustawie o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym (Dz. U. z 2016 r. poz. 778), gdzie to właśnie w SUiKZP, jako dokumencie kreującym gminną politykę przestrzenną, winno uwzględniać się uwarunkowania wynikające w szczególności z potrzeb i możliwości rozwoju gminy, analizując stan i prognozując przy tym możliwy rozwój jednostki terytorialnej w zakresie ekonomii, środowiska i społeczeństwa, demografii, potencjalnych migracji w ramach miejskich obszarów funkcjonalnych ośrodka wojewódzkiego, gminnych możliwości finansowych w celu wykonania infrastruktury komunikacyjnej, technicznej i społecznej w ramach potencjalnego rozwoju oraz bilansować tereny przeznaczone pod zabudowę. Trudno jest jednak stwierdzić, czy nowo wprowadzone zapisy ustawowe będą rzetelnie realizowane przez samorządy w dokumentach planistycznych, co potencjalnie miałyby się przyczynić do poprawy ładu przestrzennego w oparciu o ustawową zasadę zrównoważonego rozwoju.

Niewątpliwym jest jednak fakt, że racjonalna konsumpcja zasobów to efektywne wykorzystanie terenów już zainwestowanych i istniejącej infrastruktury oraz zabezpieczenie odpowiedniego do dalszego zrównoważonego rozwoju zasobu terenów otwartych [A. Zimnicka, L. Czernik, 2007, s. 37]. Owe tereny otwarte powinny być jednak położone w sąsiedztwie tych już zabudowanych, posiadających walory sprzyjające rozwojowi inwestycyjnemu, za sprawą chociażby dostępu do podstawowej infrastruktury drogowej, technicznej i społecznej. Niezależnie jednak ich lokalizacja nie może ingerować w obszary o cennych wartościach przyrodniczych i kulturowych. A ponadto, jak wskazuje R. Barełkowski, dla zrównoważonego rozwoju obszarów wiejskich podjęte powinny być działania związane ze zmniejszeniem nadmiernej konsumpcji zasobów, prowadzące do zintegrowania tkanki miejskiej, kreujące odpowiednie proporcje między poszczególnymi rodzajami zabudowy, ale także skuteczne adaptujące istniejącą infrastrukturę z uwzględnieniem efektywnego zarządzania [R. Barełkowski, 2012, s. 764-769].

Autor, analizując studium przypadku dwóch miejscowości, przedstawia problematykę „rozlewania” i niekontrolowanego rozrostu struktur przestrzennych, a następnie na przykładzie zapisów zastosowanych w studiach uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego pokazuje interwencyjne rozwiązania pozwalające kontrolować rozwój przestrzenny u samych podstaw. Wprowadzone zapisy w tych dokumentach mają na celu skoncentrować rozwój przestrzenny w środkowej, najaktywniejszej w ewolucji urbanistycznej części gminy, o wyrażnie najbardziej

zaawansowanym wśród innych miejscowości rozwoju funkcjonalno-przestrzennym. Zachęta do zintensyfikowania zabudowy na obszarach o wysokim potencjale, z rozbudowaną infrastrukturą techniczną, drogową i społeczną, ma na celu uzupełnić istniejące struktury o tożsamym lub podobnym profilu funkcjonalnym, ale jednocześnie zahamować proces konsumpcji terenów otwartych, o typowym charakterze wiejskim, z wysokim udziałem terenów rolniczych i leśnych¹. Nieuniknione jest tym samym, że jakiekolwiek procesy inwestycyjne na terenach otwartych, z racji wysokiego niedoboru w występowaniu infrastruktury, powodują rozliczne konflikty przestrzenno-społeczne, wywierając jednocześnie na samorządzie gminnym (w zakresie ustawowym) obowiązek uzbrojenia i obsługi terenów, na których rozwinęła się zabudowa, często wymuszając na nim przeznaczenie nad wyraz wysokich środków inwestycyjnych, nieproporcjonalnych do tych, które mogłyby zostać przeznaczone na inne, bardziej zasadne i pilne potrzeby.

2. CHAOS URBANIZACYJNY – STUDIA PRZYPADKÓW

Dla zilustrowania nieokiełznanego rozwoju urbanizacyjnego poddano analizie dwie miejscowości. Każda z nich, choć zgoła odmienna w swym położeniu, oddziaływaniu czynników rozwojowych czy posiadająca cechy na tyle różne, że interesować się każdą z nich mogą inne gremia inwestorów, posiada jedną wspólną cechę – presję inwestycyjną. Presja ta, z jednej strony z racji wysokiego zapotrzebowania inwestycyjnego stanowi szansę dla rozwoju danego obszaru, z drugiej jednak strony za sprawą tych samych inwestorów, których nierzadko agresywne chęci działań, aprobowanych przez nader liberalne decyzje przestrzenne w gminnych dokumentach planistycznych, prowadzą do chaotycznej konsumpcji przestrzeni.

2.1. Rokietnica

Rokietnica, położona w gminie zlokalizowanej w powiecie poznańskim, jest pierwszą ze wsi poddanej analizie badawczej. Integralnie obszar ten, z racji położenia w bezpośrednim sąsiedztwie Poznania, jest silnie powiązany ze stolicą Wielkopolski zarówno funkcjonalno-przestrzennie, jak i społecznie. Rokietnica, jako najbardziej rozwinięta miejscowość gminy, skupiająca szereg funkcji, bezpowrotnie utraciła już charakter wiejski, przekształcając się w quasi-miasteczko. Wy-

rażną dominacją funkcjonalną wykazuje się tu przede wszystkim zabudowa mieszkaniowa jednorodzinna, która w minionych latach sukcesywnie i intensywnie uzupełniana była zabudową wielorodzinną, jednak sam charakter zabudowy pozwala stwierdzić, że mamy tu do czynienia z chaotycznym rozwojem inwestycyjnym, gdzie tylko nieliczne przypadki stanowią próbę racjonalności w gospodarowaniu przestrzenią. Procesy rozwojowe są tu jednak bliżej niezdefiniowane. Zarysowują się tu z jednej strony układy kwartałowe czy też ulicowe, ale również nieregularne, często będące następstwem bezkrytycznego spojrzenia na podziały własnościowe jako wyznacznika kreującego poprawność rozwiązań przestrzennych, a także wywołane egoistycznym podejściem właścicieli nieruchomości, skupiających się na maksymalizacji zysku bez względu na innych użytkowników przestrzeni, bez względu na potrzeby przyrody ożywionej i nieożywionej.

Jednym z istotnych problemów Rokietnicy jest wyraźnie wyczuwalny brak zdefiniowanych przestrzeni publicznych mogących integrować życie społeczno-kulturowe mieszkańców, mających w swym zasobie takie miejsca, jak rynki, place, tereny wypoczynku czy rekreacji, które to zintegrowane byłyby z obiektami zapewniającymi podstawowe usługi i handel, w tym handel lokalny, ale i zintegrowane w racjonalny sposób z tkanką mieszkaniową. Brak tych przestrzeni silnie oddziałuje na tożsamość przestrzenną tej miejscowości, gdzie wyczuwalne niedobory w infrastrukturze publicznej i usługowej, przy mocno wykształconej strukturze zabudowy mieszkaniowej, spowodowały, że Rokietnica stała się jedynie „sypialnią” sąsiadującego z nią Poznania. Kolejnym wyraźnym problemem Rokietnicy jest omawiany w artykule nieuporządkowany rozwój na terenach nieposiadających wystarczającego (a nawet minimalnego) kapitału inwestycyjnego (oprócz terenowego, który, rzecz jasna, w oczach inwestorów za sprawą ceny nieruchomości jest jedynym wyznacznikiem warunkującym inwestycje). Sam problem Rokietnicy, ale również miejscowości położonych w jej bezpośrednim, południowym sąsiedztwie, a stykających się granicami z Poznaniem, można wyrazić nad wyraz silnym popytem na tereny inwestycyjne. Presja Poznania jest tam na tyle duża, że tereny te skazane są poniekąd na pełny ich zabór, niezależnie od tego, czy predestynują do zainwestowania, czy też nie. Ową presję, a właściwie jej negatywne skutki, możemy zaobserwować chociażby w południowej części Rokietnicy i przyległej części sołectwa Kiekrz (ryc. 1), gdzie uwi-

¹ K. Barełkowska, R. Barełkowski, L. Chłasta, Ł. Wardęski (2013) poruszyli problematykę potrzeby zachowania przestrzeni otwartych, o wysokich walorach krajobrazowych wskazując plany miejscowe jako narzędzie działań interwencyjnych.

dacznia się rozwój zabudowy na terenach nie przeznaczonych pod inwestycje (kontynuowany na podstawie decyzji o warunkach zabudowy), ale także wyjątkowo powolny, rozrzedzony, a co za tym idzie, nieefektywny proces wypełniania, niegdyś wyznaczonych nadpodażowo w planach miejscowych, terenów przeznaczonych pod zabudowę mieszkaniową. Zauważyć można, że samorząd boryka się z szeregiem problemów dotyczących rozstrzygnięć przestrzennych na jej obszarze. Zainteresowanie inwestorów zasobami terenowymi, i chęć przyciągnięcia przez gminę nowych podatników zachęca ją do podejmowania decyzji nierzadko ryzykownych, choć korzystnych dla inwestorów, co niestety w dalszej perspektywie może negatywnie oddziaływać na funkcjonowanie całej jednostki terytorialnej.

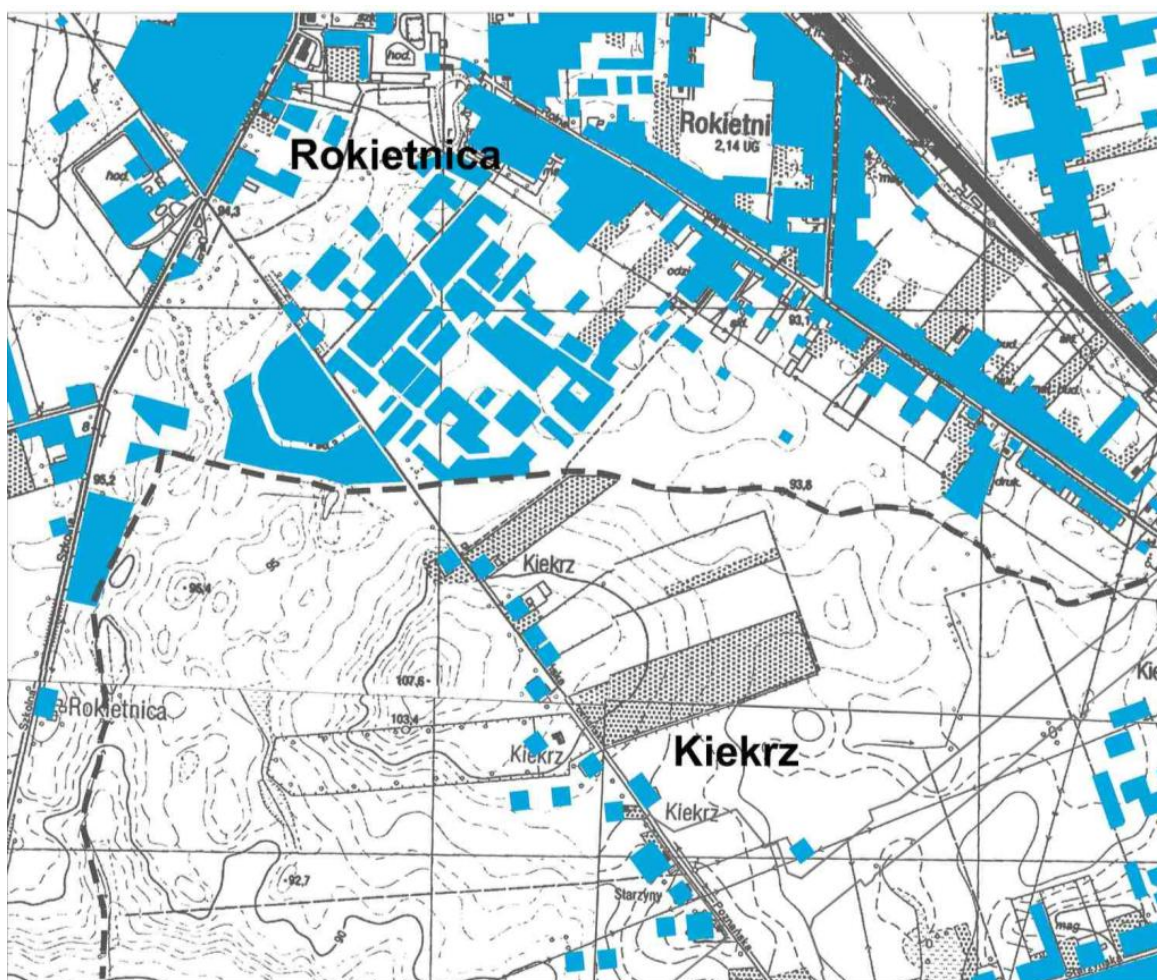
2.2. Ustronie Morskie

Kolejnym, drugim już badanym obszarem jest wieś gminna Ustronie Morskie. Cała jednostka terytorialna, ze względu na swoje nadmorskie położenie, posiada typowo turystyczny charakter, a jej główna, o tożsamo brzmiącej nazwie miejscowość stanowi największą bazę turystyczną gminy, będąc jednocześnie jej centrum usługowym, kulturowym, sportowo-rekreacyjnym i oświatowym, gdzie siedzibę swą ma również urząd gminy. Choć sama gmina położona jest w zgoła odmiennym terytorium niż analizowany wcześniej teren przynależny do Rokietnicy, gdzie w związku z tym nie ujawnia się tak silna presja spowodowana bliskim położeniem aglomeracji, mamy tu jednak do czynienia z wpływem dwóch miast: Koszalina (oddalonego o ok. 30 km) i Kołobrzegu (sąsiadującego z gminą Ustronie Morskie granicą administracyjną). Ponadto niewątpliwie jest, że, poza wpływem Koszalina i Kołobrzegu, główną przyczyną presji inwestycyjnej na ten obszar jest silne oddziaływanie turystyki zarówno krajowej, jak i (choć w mniejszym stopniu) zagranicznej. Silny wpływ aktywności turystycznej wynika z faktu, że miejscowość ta razem z innymi nadmorskimi (zarówno w Polsce, jak i na świecie) należy do grona głównych obszarów aktywności turystycznej, co wynika z dominującej roli masowej turystyki wypoczynkowej, gdzie najlepsze warunki posiadają miejscowości nadmorskie [A. Kowalczyk, 2001, s. 287]. Powyższe przyczynia się jednak do wzmożonej presji inwestycyjnej na omawiany obszar. Nieunikniona staje się próba ekspansji na obszary dotychczas niezainwestowane, położone w otoczeniu cennych elementów przyrody, prowadząc do ich doszczętnej degradacji.

Przymorska część Ustronia Morskiego jest obecnie mocno wysyciona inwestycyjnie, w związku z czym pojawia się presja zawłaszczania terenów położonych bardziej na południe, lecz w oderwaniu od istniejącej struktury zabudowy (ryc. 2), generując niekontrolowane, bezplanowe punktowe wypełnianie terenów w tej części sołectwa, ale i sąsiedniego Gwizdu czy Wieniotowa.

Na przestrzeni lat główna – przymorska część Ustronia Morskiego wykształciła się w układzie wydłużonej wielodrożnicy, z ulicówkami o układzie południkowym, a obecnie nowa zabudowa „kroczy” tu w kierunku południowym, próbując wysycić (z różnym skutkiem) kolejne, dotychczas niezagospodarowane części wsi. Analiza stanu zagospodarowania tego obszaru i jego otoczenia pozwala stwierdzić, że mamy tu do czynienia z pewną strukturą zamkniętą, w której wykształciły się wszystkie podstawowe (jakby mogło się wydawać) funkcje wsi posiadające cechy miejskie – tu również, w tym szczególnym przypadku, związane ze zintensyfikowanym (sezonowym) ruchem turystycznym. Dogłębna jednak analiza obecnych kierunków rozwojowych aktualnie aktywizującego się obszaru (tu należy wskazać: w sposób nieuporządkowany i chaotyczny) pozwala stwierdzić, że nie wykształcą się tu struktury funkcjonalno-przestrzenne mogące indywidualnie, a jednocześnie wspólnie z częścią przymorską tworzyć konglomerat terytorialny, co z kolei spowodować może powstanie dwóch funkcjonalnie różnych obszarów. Można przewidzieć, że jeden z tych obszarów – nowo powstający w południowej części będzie stanowił swoistą „sypialnię turystyczną”, gdzie przestrzenie publiczne, funkcje usługowe, w tym usługi publiczne, ale także mieszkaniowe (całoroczne) będą stanowiły znikomą odsetek, co z kolei spowoduje opustoszenie tych terenów poza okresem sezonu turystycznego. Część przymorska z kolei będzie w czasie sezonowym tak intensywnie wykorzystywana, że jej chłonność zostanie znacznie przekroczona, co spowodować może zarówno utratę komfortu przebywających tu turystów, jak i znaczne obniżenie jakości życia mieszkańców, mogąc tym samym doprowadzić do sytuacji, że miejscowość, a w konsekwencji cała gmina, nie będzie już postrzegana jako miejsce atrakcyjne turystycznie i wypoczynkowo, a być może również i mieszkaniowo. Powyższą sytuację potęguje fakt, że przymorska część Ustronia Morskiego nie posiada wykształconej centralnej przestrzeni² mogącej stworzyć swoiste spoiwo między dwoma omawianymi (północną i południową) strefami

¹ K. Barełkowska, R. Barełkowski, L. Chlasta, Ł. Wardęski (2013) poruszyli problematykę potrzeby zachowania przestrzeni otwartych, o wysokich walorach krajobrazowych wskazując plany miejscowe jako narzędzie działań interwencyjnych.



Ryc. 1. Schemat rozproszenia obszarów zainwestowanych w południowej części wsi Rokietnica oraz części wsi Kiekrz; źródło: opr. własne na podstawie map ewidencyjnych udostępnionych w usłudze sieciowej WMS przez Powiatowy Ośrodek Dokumentacji Geodezyjnej i Kartograficznej w Poznaniu

Fig.1. Diagram of dispersion built-up areas in the southern part of the village Rokietnica and part of the village Kiekrz; source: prepared by the author on the basis of cadastral maps available in the network service WMS by the County Documentation Centre of Geodesy and Cartography in Poznań

miejsowości. Powyższa problematyka była przedmiotem zainteresowania autorów Studium Uwarunkowań i Kierunków Zagospodarowania Przestrzennego Gminy Ustronie Morskie^{3,4}.

3. DZIAŁANIA NAPRAWCZE

3.1. Rokietnica

Rokietnica, jako jedna z gmin ościennych Poznania, posiadająca, z uwagi na jej sąsiedztwo, nie-

zaprzeczalne walory terytorialne, może mimo próby ekspansji Poznania wykształcić niezależną przestrzeń, pozwalającą na samodzielne, autonomiczne funkcjonowanie tego głównego ośrodka gminy. Mimo że niewątpliwie wpływ głównego miasta aglomeracyjnego jest nieunikniony, to w przestrzeni Rokietnicy można dostrzec potencjał mogący pozwolić zintegrować wartości miejscowości, generując indywidualną w skali gminy dynamikę integrującą życie społeczne i kulturowe mieszkańców, zarówno tych rdzennych, ale i tych

² Wyjątek stanowi przestrzeń w otoczeniu kościoła, lecz jej skala powoduje, że nie tworzy ona i nie będzie w przyszłości tworzyć miejsca mogącego integrować życie społeczne, kulturalne, czy też sprostać oczekiwaniom przebywających tu turystów.

³ Opracowanie sporządzone przez zespół Armageddon Biuro Projektowe w składzie: Robert Barełkowski, Łukasz Wardęski, Katarzyna Barełkowska, Zbigniew Barełkowski, Leszek Chłasta, Łukasz Szajek, przy współpracy Michała Beygi.

⁴ Autorzy wskazują na problem racjonalnego gospodarowania przestrzenią i problem krystalizacji struktury gminy w strefie przymorskiej.

dotychczas przywiązanych do Rokietnicy wyłącznie z racji miejsca zamieszkania. Ci nie zżyci na chwilę obecną z miejscową tożsamością przestrzenną i lokalnym życiem społecznym mieszkańcy mogliby, obok wykorzystywania miejscowości wyłącznie jako miejsca zamieszkania, przyczynić się do tworzenia, dzięki stosownym zachętom, lokalnej tożsamości kreującej wspólną przestrzeń życiową.

Analizując sytuację przestrzenną i funkcjonalną Rokietnicy, można stwierdzić, że oprócz obszarów, na których w sposób agresywny rozwija się zabudowa mieszkaniowa, w jej zasobach pojawia się potencjał rozwoju inwestycyjnego pozwalający stworzyć centralny ośrodek mogący wygenerować przestrzeń, która to integrując się z ową tkanką mieszkaniową, stanowiłaby wartościową ofertę publicznej strefy, w sposób zadowalający aktywującą społecznie i kulturowo lokalnych mieszkańców. Ten zlokalizowany w Rokietnicy potencjał inwestycyjny stanowi, położony w jej centralnej części zasób terenowy, który dotychczas niezainwestowany, stał się na chwilę obecną nad wyraz wartościową przestrzenią do zagospodarowania.

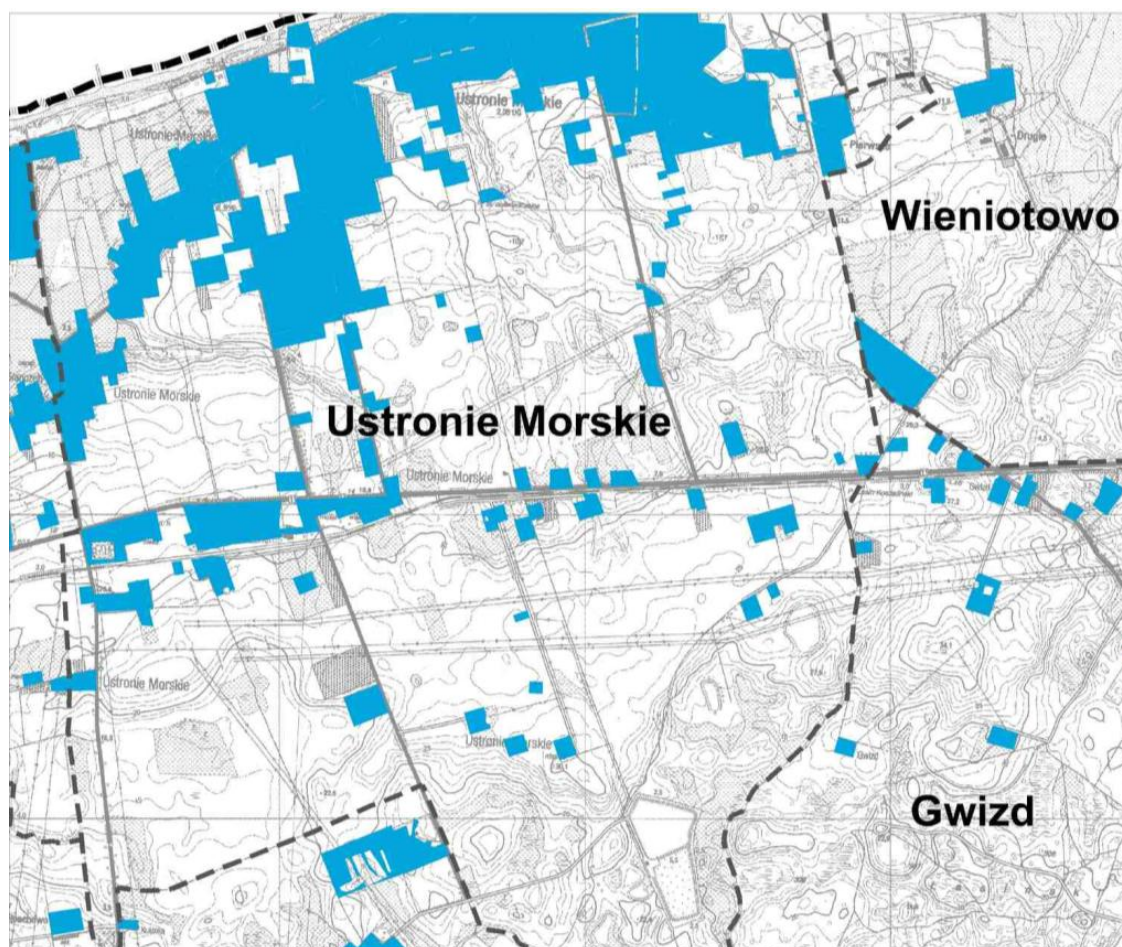
Ustalenia studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego gminy Rokietnica z jednej strony uzupełniają istniejącą tkankę inwestycyjną, wprowadzając przy tym zabiegi przeciwdziałające rozwojowi zabudowy na obszarach peryferyjnych, z drugiej zaś moderują obszar o wysokiej wartości funkcjonalno-przestrzennej poprzez specjalne zabiegi interwencyjne, mające na celu poprawę stanu zagospodarowania przestrzennego, z uwagi na brak obecnie w pełni wykształconej centralnej przestrzeni mieszkowości.

W SUIKZP Gminy Rokietnica omawiane obszary oznaczono autorsko⁵ jako Tereny Strategicznych Rezerw Inwestycyjnych (SRI), dając im jednocześnie status obszarów szczególnych, stanowiących dla rozwoju przestrzennego gminy wysoki potencjał, mogący mieć istotny wpływ na życie społeczno-gospodarcze. Tereny te, jak wskazano w studium, mają za zadanie zapewnić maksymalizację potencjału dynamiki rozwoju, gdzie dla optymalizacji możliwych rozwiązań, wykreowania narzędzi umożliwiających podejmowanie decyzji kierunkujących, zaimplementowano mechanizmy scenariuszowe. Przedmiotowe scenariusze, zwane dalej w studium profilami, umożliwiają wybór rozwiązań przestrzennych realizowanych w ramach procedur planu miejscowego. Teren SRI zlokalizowany w centralnej części Rokietnicy podzielono na trzy podobszary,

z indywidualnie przypisaną symboliką R-01XS, R-02XS oraz R-03XS (ryc. 3), a dla każdego z nich ustalono różne scenariusze rozwojowe.

Dla terenu R-01XS (SRI – Rokietnica Centrum – Północ) przewidziano dwa odmienne profile funkcyjne. Pierwszy z nich (Profil 1 „Centrum”) zakłada umożliwienie wykrystalizowania centrum Rokietnicy przy zintensyfikowaniu zabudowy wielorodzinnej z usługami w parterach budynków oraz usługami stanowiącymi indywidualnie funkcjonujące obiekty, gdzie oprócz podstawowych drobnych usług i handlu upatruje się funkcjonowanie takich usług, jak usługi kultury (UL), służby zdrowia i opieki społecznej (UM), czy też usługi administracyjne, biurowe, socjalne, a także służb miejskich (UA). Dla profilu tego wyznaczono również, z racji strategicznego znaczenia funkcjonalno-przestrzennego, obowiązek realizacji centralnego placu (SP), stanowiącego równocześnie najsilniejszy element kompozycyjny (osie widokowe, dominanty). Dla dopełnienia jakości przestrzeni wyznaczono obowiązek realizacji, w minimum 10% całości terenu, zieleni urządzonej (ZP). Drugi z profili dla terenu R-01XS (Profil 2 „Małe centrum”) zakłada rozwój zabudowy zwartej, gdzie wykorzystanie terenu będzie nieco mniej intensywne, z przewagą zabudowy jednorodzinnej (ale i częściowo wielorodzinnej) z usługami w parterze budynków. Podobnie jednak jak w profilu 1, zakłada się tu wykrystalizowanie centrum Rokietnicy poprzez wprowadzenie szeregu usług i przestrzeni publicznych, w tym również zieleni urządzonej. Dla terenu R-02XS (SRI – Rokietnica Centrum – Wschód) zaplanowano trzy odmienne profile funkcyjne. Pierwszy (Profil 1 „Oś poprzeczna”) zakłada rozwój zabudowy wielorodzinnej uzupełnionej preferencyjnie usługami w parterze, ale także funkcjonującej w zieleni urządzonej i przestrzeni publicznej. Drugi (Profil 2 „Zwarta zabudowa”), podobnie jak w profilu 2 dla terenu R-01XS, zakłada rozwój zabudowy zwartej jednorodzinnej i wielorodzinnej, której towarzyszyć winna zieleni urządzona i ważna przestrzeń publiczna. Trzeci już z kolei profil dla tego obszaru (Profil 3 „Ośrodek usługowy”), jak sama nazwa wskazuje, zakłada kreację ośrodka usługowego z usługami drobnymi, handlu, administracyjnymi, biurowymi, usługami kultury, czy też na przykład służby zdrowia i opieki społecznej. Dla ostatniego już terenu – R-03XS (SRI – Rokietnica Centrum – Południe) przewidziano dwa odmienne profile funkcyjne. Pierwszy (Profil 1 „Oś centralna”) zakłada rozwój zabudowy wielorodzinnej uzupełnionej o zabudowę wielorodzinną z usługami w parterze budyn-

⁵ Opracowanie sporządzone przez zespół Armageddon Biuro Projektowe w składzie: Robert Barełkowski, Łukasz Wardęski, Katarzyna Barełkowska, Zbigniew Barełkowski, Leszek Chlasta, Michał Beyga, Iwona Monkiewicz, Roman Bednarek i inni.



Ryc. 2. Graficzny schemat chaotycznego rozmieszczenia obszarów zainwestowanych w środkowej i południowej części wsi Ustronie Morskie oraz w przyległej części wsi Gwizd i Wieniotowo; źródło: opr. własne na podstawie map ewidencyjnych udostępnionych w usłudze sieciowej WMS przez Wydział Geodezji i Gospodarki Nieruchomościami Starostwa Powiatowego w Kołobrzegu

Fig.2. Diagram of dispersion built-up areas in the central and southern part of the village Ustronie Morskie and in the adjacent part of the village Gwizd and Wieniotowo; source: prepared by the author on the basis of cadastral maps available in the network service WMS by the Department of Geodesy and Land Management District Office in Kołobrzeg

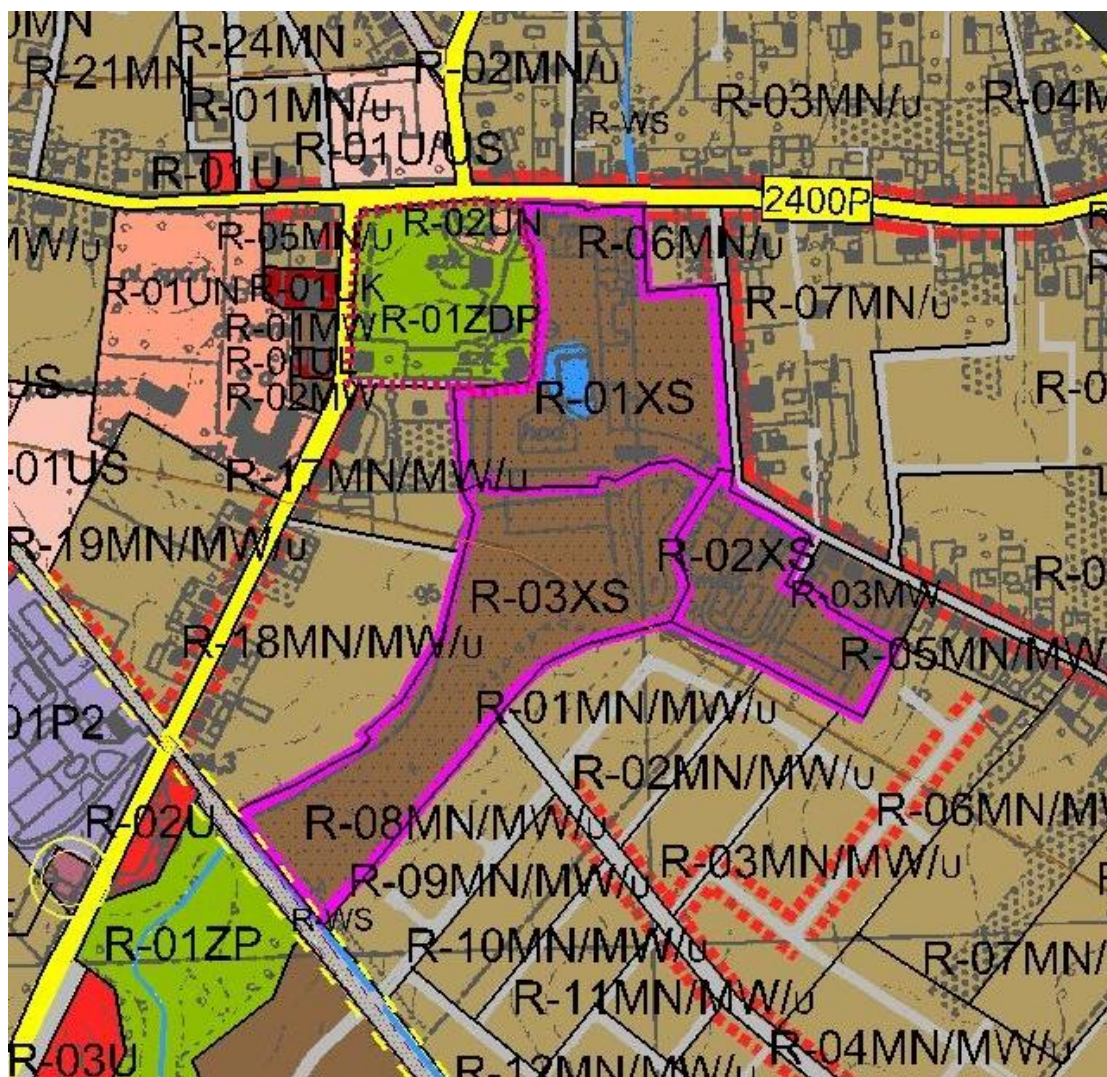
ków, usług wolnostojących, ale częściowo przewiduje też zabudowę jednorodzinną zwartą. Wyznaczono tu obowiązek kształtowania przestrzeni publicznej (plac, rynek, skwer; SP) oraz minimum 10% udział zieleni urządzonej. Z kolei drugi profil (Profil 2 „Zwarta zabudowa”) zakłada rozwój zabudowy zwartej jednorodzinnej z usługami w parterze oraz dopuszcza lokalizowanie funkcji usługowej w osobnych budynkach. Dodatkowo, podobnie jak w powyższych przypadkach, nakłada obowiązek realizacji zieleni urządzonej oraz dopuszcza wykreowanie przestrzeni publicznych.

Powyżej przedstawione założenia (niezależnie od profili) zawarte w studium gminy Rokietnica pokazują, że ustalenia tego dokumentu koncentrują się na potrzebie wykreowania centralnej przestrzeni gminy podmiejskiej o wysokiej intensywności (co zyskuje swoje

uzasadnienie, gdyż konsumowane są zmniejszone zasoby terenów przy racjonalizacji zużycia mediów), z wysokim udziałem przestrzeni publicznej i usług oraz z towarzyszącą zielenią urządzoną. Tym samym stwierdzić można, że działania wykreowane w studium dla tego terenu można by zawrzeć w ciągu:

*centralizacja funkcji -> koncentracja infrastruktury ->
-> jakość przestrzeni podmiejskiej.*

Jakość przestrzeni tego ośrodka ma kluczowe znaczenie dla funkcjonowania całej miejscowości. Wydaje się, że tylko uporządkowane i przemyślane rozwiązania pozwolą na wygenerowanie miejsca mogącego stanowić wizytówkę wartości przestrzennej Rokietnicy, z przestrzenią przyjazną zamieszkanu, która zapewnia



Ryc. 3. Nowe centrum wsi quasi-miejskiej – Rokietnica – wyitek ze Studium Gminy Rokietnica, 2011:

źródło: opr. Armageddon Biuro Projektowe

Fig. 3. The new center of the quasi-urban village – Rokietnica – a part of planning studies of Rokietnica, 2011; source: prepared by Armageddon Design Office

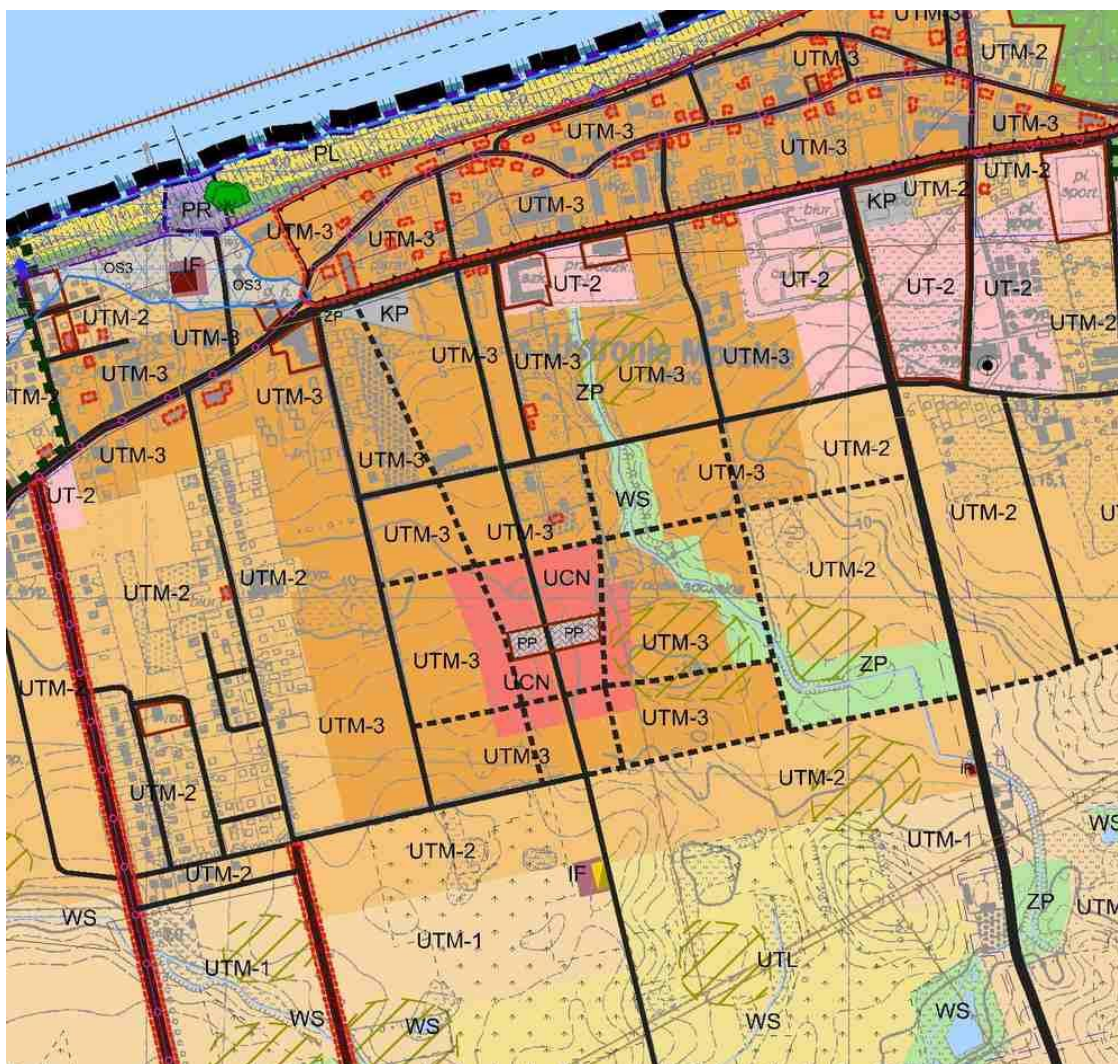
co najmniej podstawowe potrzeby bytowe człowieka, ale też takiej, gdzie lokalna społeczność będzie mogła się integrować i korzystać z kulturowej oferty gminy.

3.2. Ustronie Morskie

Działania interwencyjne ustalone w studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego dla gminy Ustronie Morskie, mające na celu poprawę stanu zagospodarowania przestrzennego, z uwagi na brak obecnie w pełni wykształconej centralnej przestrzeni tej miejscowości, z którą koegzystowałyby nowe obszary rozwojowe, zakłada realizację „nowego centrum” w części południowej, która stanowić będzie główny obszar koncentracji zabudowy usług turystycznych, sportu i rekreacji z naturalnym dopełnieniem

zabudową mieszkaniową jedno- i wielorodzinną oraz funkcjami towarzyszącymi, takimi jak usługi publiczne.

Przedstawiony na rycinie 4 wyjątek ze Studium Gminy Ustronie Morskie (co również modelowo przedstawiono na ryc. 5) wykazuje, że największa intensyfikacja tych funkcji przewidziana jest na południe od środkowej części przymorskiego pasa miejscowości, gdzie zakłada się lokalizację głównych usług centrowych (UCN) otaczających przestrzeń publiczną – rynki, place (PP) oraz zabudowy mieszkaniowej, usług turystycznych, sportu i rekreacji o największej intensywności (UTM-3). Funkcjonowanie tego obszaru bazuje na powiązaniu z obecnymi już terenami zainwestowanymi, zatem, co należy uznać za racjonalne, kontynuuje rozwój miejscowości, a nie dopuszcza do



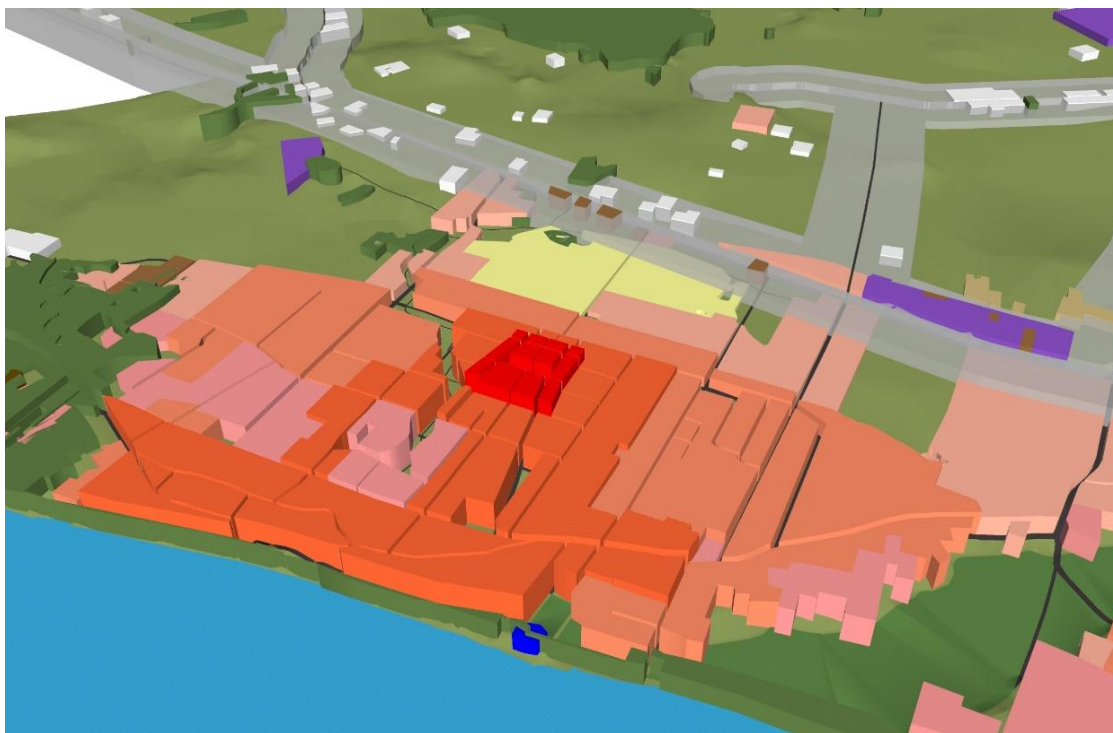
Ryc. 4. Nowe centrum wsi nadmorskiej – Ustronie Morskie – wyjątek ze Studium Gminy Ustronie Morskie, 2014; źródło: opr. Armageddon Biuro Projektowe

Fig. 4. The new center of the village seaside – Ustronie Morskie – an exception to planning studies the Ustronie Morskie, 2014; source: prepared by Armageddon Design Office

powstawania nowych tworów, oderwanych od istniejących struktur. Z kolei w dalszych obszarach, otaczających planowane centrum miejscowości, w kierunku południowym, zachodnim i wschodnim zakłada się stopniowe zmniejszanie intensywności zabudowy usług turystycznych, mieszkaniowych, sportu i rekreacji (co w szczególności odzwierciedlają ujęte na rysunku studium tereny UTM-1, UTM-2, UTM-3, gdzie UTM-3 stanowi zabudowę – jak wskazano wcześniej – o największej intensyfikacji, zaś UTM-1 o najmniejszej).

Wskazać należy, że studium, przedstawiając tak szczegółowe rozwiązania, analizuje również, szczególnie ważne w przypadku planowanego rozwoju o dużej intensywności wykorzystania terenów, kwestie konkretnych rozwiązań infrastrukturalnych, a w szczególności

infrastruktury komunikacyjnej, przechodząc przy tym poprzez proces analizy powiązań zewnętrznych – droga krajowa nr 11, (planowana) droga ekspresowa S-6 czy drogi powiatowe, poprzez wewnętrzne powiązania gminnego układu komunikacyjnego, skończywszy na procesie planowania nowych powiązań drogowych (z uwzględnieniem ich parametryzacji), których realizacja okaże się niezbędna w związku z planowanym w studium rozwojem inwestycyjnym. Wskazane zatem na etapie tego dokumentu konkretne rozwiązania pozwolą przyczynić się do uniknięcia zwyrodnienia rozwoju przestrzennego miejscowości, gdzie pojawianie się nowej, rozproszonej zabudowy wymuszałoby rozwój wysoce rozbudowanego i nieuzasadnionego systemu infrastrukturalnego.



Ryc. 5. Symulacyjny model trójwymiarowy „nowego centrum” Ustronia Morskiego, 2014;
źródło: opr. Armageddon Biuro Projektowe

Fig. 5. Three-dimensional simulation model of the „new center” Ustronie Morskie, 2014; source: prepared by Armageddon Design Office

Dla Ustronia Morskiego, przy założeniach zawartych w SUIKZP, ogólne działania docelowe służące poprawie jakości przestrzeni można by zawrzeć w ciągu:

- odciążenie obecnego centrum ->*
- > oddech dla otoczenia i domknięcie przestrzeni ->*
- > jakość infrastruktury turystycznej.*

Odciążenie obecnego centrum, poprzez wytworzenie intensywniejszej tkanki urbanistycznej na południe od istniejącej, ma na celu poprawę jakości tej przestrzeni, uwolnienie od nadmiernej penetracji turystycznej, „rozrzedzenie” intensyfikacji wykorzystania terenów. Stworzenie nowej, uporządkowanej oferty terenowej, z czytelnie wyznaczonymi przestrzeniami publicznymi, ale i czytelnymi granicami, będąc zachętą dla koncentracji inwestycji, ma pomóc w uwolnieniu od presji na tereny otwarte o charakterze rolnym czy leśnym, w tym o cennych wartościach przyrodniczych i kulturowych. Powyższe działania mają za zadanie podnieść jakość podstawowej oferty gminy, jaką jest turystyka.

PODSUMOWANIE

Nadmierne rozproszenie zabudowy i jej dywersyfikacja przestrzenna przyczyniają się do pojawienia lub też umocnienia dotychczasowego chaosu urbanistycznego. Skutki wadliwego planowania i częstych przyzwoleń inwestycyjnych powodują nie rzadko bezpowrotne zatrącenie realnych możliwości uporządkowania danej przestrzeni, bądź też możliwości skutecznego utrzymania wartości przyrodniczych i kulturowych w niezmienionym stanie. Z nieefektywnym gospodarowaniem przestrzennym wiążą się niekorzystne konsekwencje społeczne, w tym narastające konflikty, ale także wysokie straty gospodarcze. Gminy, z uwagi na nadpodaż wyznaczonych terenów inwestycyjnych, ponoszą wysokie koszty związane z wykupem gruntów pod drogi czy w związku z koniecznością realizacji infrastruktury technicznej na terenach, które mogą nigdy nie być zabudowane, w konsekwencji również ponosząc koszty związane z obsługą tej infrastruktury oraz koszty związane chociażby z odśnieżaniem sieci ulicznej. Wysokie rozproszenie zabudowy generuje także konieczność nieracjonalnego rozmieszczania infrastruktury społecznej (szkoły, ośrodki zdrowia),

powodując również zwiększone koszty z dowożeniem dzieci do placówek oświatowych. Zwiększone koszty dojazdów dotyczą także samych mieszkańców, odległe miejsca lokalizacji domostw powodują zwiększenie czasu przejazdu pomiędzy poszczególnymi miejscami docelowymi, co ma też negatywny wpływ na jakość środowiska. Ponadto nadmierne rozmiary terenów zaplanowanych pod zabudowę tworzą „wirtualny” rynek nieruchomości i w opinii ekonomistów swoistą „bańkę spekulacyjną” [Fundacja Rozwoju Demokracji Lokalnej, Instytut Geografii i Przestrzennego Zagospodarowania im. S. Leszczyckiego PAN, 2013, s. 5].

Bezspornie zatem, nie tylko na podstawie badanych przypadków Rokietnicy i Ustronia Morskiego (ale być może i w innych przypadkach), w celu uniknięcia niekontrolowanego i rozproszonego rozwoju zabudowy podejmowane decyzje przestrzenne powinny skupić się na koncentracji i centralizacji planowanych obszarów inwestycyjnych, z wygenerowaniem przestrzeni przydatnej i przyjaznej życiu człowieka, ale i całemu środowisku, krajobrazowi przyrodniczemu i kulturowemu. Tworzona przestrzeń – centrum – powinna cechować się tym, że jest to jak najlepiej dostępny komunikacyjny obszar, wyróżniający się formą urbanistyczną, zintegrowaniem funkcjonalnym oraz atrakcyjnością przestrzeni publicznych, w którym koncentrują się różnorodne aktywności: gospodarcze, społeczne i kulturowe [S. Juchnowicz, 1971], [D. Ogrodnik, 2011, s. 146].

LITERATURA

1. **Barełkowska K., Barełkowski R., Chlasta L., Wardęski Ł. (2013),** *Plany ochronne – narzędzie*

zachowania walorów krajobrazowych, [w:] Przestrzeń a człowiek. Harmonizowanie przestrzeni, Perspektywy, studia i interwencje, Wyd. Exemplum, Poznań.

2. **Barełkowski R. (2012),** *The edge of the [dis]order, The Sustainable City VII*, “Urban Regeneration and Sustainability WIT, Transactions on Ecology and the Environment” vol. 2, Italy.
3. **Fundacja Rozwoju Demokracji Lokalnej, Instytut Geografii i Przestrzennego Zagospodarowania im. S. Leszczyckiego PAN (2013),** *Raport o ekonomicznych stratach i społecznych kosztach niekontrolowanej urbanizacji w Polsce*, Warszawa.
4. **Hall C.M., Page S.J. (2006),** *The Geography of tourism and recreation: Environment, Place and Space*, London.
5. **Juchnowicz S. (1971),** *Śródmieścia miast polskich (Studia nad kształtowaniem i rozwojem centrów)*, Ossolineum, Wrocław.
6. **Kamieniecki K. (2002),** *Rozprzestrzenianie się miast – współczesny problem, niezależnie od stopnia kontroli zjawiska*, Raport. Miasto za miastem, INRE, Warszawa.
7. **Kowalczyk A. (2001),** *Geografia turystyki*, PWN, Warszawa.
8. **Ogrodnik D. (2011),** *Miejskie centra metropolii jako obszary strategicznej interwencji – przykład krakowski*, „Architektura. Czasopismo Techniczne”, 1-A, z 10, r. 108, Kraków.
9. **Zimnicka A., Czernik L. (2007),** *Kształtowanie przestrzeni wsi podmiejskiej na przykładzie obszaru oddziaływania miasta Szczecin*, Wyd. Hogben, Szczecin.

NETOGRAFIA

1. <http://wms.epodgik.pl/cgi-bin/poznanski>, dostęp w dniu 11 lipca 2016 roku.
2. <https://kolobrzski.webewid.pl/is2/iEwid>, dostęp w dniu 11 lipca 2016 roku

POLICHROMIA W KAPLICY KOŚCIOŁA PW. BOŻEGO CIAŁA W SZCZECINIE JAKO OBRAZ STATYCZNY I RUCHOMY

Elżbieta Wasyłyk

Akademia Sztuki w Szczecinie, Wydział Sztuk Wizualnych, Pl. Orła Białego 2, 70-562 Szczecin
E-mail: elzbieta.wasylyk@akademiasztuki.eu

POLYCHROMY IN THE CHAPEL OF CORPUS CHRISTI CHURCH IN SZCZECIN AS A STATIC AND MOBILE PAINTING

Abstract

The polychromy in the chapel of The Corpus Christi Catholic Church in Szczecin is thematically and esthetically a fully authorial entirety. Its general colouristic presumption results from two facts: mystical, that Jesus Christ is the light of the world and physical, that colour is a phenomenon present only in the light environment. Therefore, the images of persons who are in Christ's communion are indicated by colour, and the rest, who did not learn from Christ yet, by a dark drawing. The author intended to express the movement based on spiritual interaction, Christocentric process of personalisation, purity – transparency of persons through the contents of the pictorial-teological polychromy. According to priest Józef Tischner, chastity *"is nothing else than the inner logic of love (...)"*. One of the general assumptions of this accomplishment was to obtain the feeling of pictorial substance in the actual space of the chapel, as well as through some compositional measures on walls and pilars-pilaster strips. I was bearing in mind the relations between the specific pictorial phrases placed on them and the onlooker moving around. The moving viewpoint, which I was continually experiencing during my work, obliged me not only to think about a suitable expression of forms of nodal points for the whole, but also to emphasise the dynamics of the space through introducing the images of persons on pilars in a way, that they cover all the surface and, through distortion, link them thematically and esthetically with the walls to create a film narration rather than picture narration, which can be experienced while moving around. Individual images of persons are mainly shaped by picture drawing, as a border between different quality of splashes and also by a colourful drawing, which by emphasizing the form, is not only its contour, but also, diversified in value and chromatically, a line of different width, which smoothly enters the value-chromatic borders, and concentrated, builds up the structure of colour. The obtained "artistic fabric" is esthetically a different quality than the patch, which informs about the surface, the outside. It creates a greater possibility to express the spaciousness of a person, their spirituality and light, as it can be observed in the presentation of blessed Pier Giorgio Frassati (ryc. 5). It constitutes a kind of author's painted definition of the follower of Jesus. The morphology of colour building his image, and resulting from drawing, shows the structure of a person who, by the power of Christ's Spirit, becomes the light of the world.

Streszczenie

Polichromia w kaplicy kościoła rzymskokatolickiego pw. Bożego Ciała w Szczecinie jest w pełni autorską tematycznie i estetycznie całością. Jej ogólne założenie kolorystyczne wynika z dwóch faktów: mistycznego, że Jezus Chrystus jest światłością świata, oraz z fizycznego, że kolor jest zjawiskiem istniejącym tylko w środowisku światła. Zatem wizerunki osób będących we wspólnocie z Chrystusem wyznaczone są kolorem, a pozostałych, do których nauka Chrystusa jeszcze nie dotarła – ciemnym rysunkiem. Celem tematycznym realizacji było stworzenie narracji, która wyraziłaby ruch oparty na duchowej interakcji związanej z chrystocentrycznym procesem personalizacji, z aktywnością czystego serca, o którym mówił Jezus Chrystus w Kazaniu na Górze. Czystość według ks. Józefa Tischnera to *„nic innego jak wewnętrzna logika miłości (...)”*. Głównym celem artystycznym było uzyskanie poczucia substancji malarskiej i dynamiki form w rzeczywistej, fizycznej przestrzeni kaplicy. Ruchomy punkt widzenia nieustannie doświadczany w trakcie realizacji, zobowiązywał autorkę nie tylko do myślenia o odpowiedniej ekspresji form wizerunków węzłowych dla całości, ale również do wzmocnienia ogólnej dynamiki przestrzeni poprzez wprowadzenie wizerunków postaci na lizeny – w taki sposób, aby każdy pokrywał

sobą wszystkie płaszczyzny. Zastosowane w nich deformacje łączą je tematycznie i estetycznie ze ścianami, aby w trakcie przemieszczania się oglądającego zaistniała bardziej narracja filmowa niż zdjęciowa.

Poszczególne wizerunki osób ukształtowane są w znacznej części rysunkiem malarskim – zarówno jako granicą między różnymi jakościowo plamami, jak również kolorowym rysunkiem, który uwypatniając formę, nie tylko jest jej konturem w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale też zróżnicowaną walorowo i chromatycznie linią różnorodnej szerokości, która płynnie wchodzi w pogranicza chromatyczno-walorowe i w ten sposób zagęszczona buduje strukturę koloru, jego morfologię. Uzyskana tkanka malarska jest jakością inną estetycznie niż plama informująca o powierzchni, o zewnątrz. Stwarza większą możliwość wyrażenia przestrzenności osoby, jej duchowości i ewentualnej świetlistości, jak to ma miejsce w przedstawieniu bł. Pier'a Giorgi'a Frassati (ryc. 5). Stanowi ono rodzaj odautorskiej, malarskiej definicji ucznia Jezusa. Morfologia koloru budującego jego wizerunek, a wynikająca z rysowania, ukazuje strukturę osoby, która mocą chrystusowego Ducha jest światłem świata.

Keywords: wall painting; polichromy; personalism in art; sacred art; Corpus Christi; the chapel in Szczecin

Słowa kluczowe: malarstwo ścienne; polichromia; personalizm w sztuce; sztuka sakralna; Boże Ciało; kaplica w Szczecinie

WPROWADZENIE

Polichromia w kaplicy kościoła rzymskokatolickiego pw. Bożego Ciała w Szczecinie, zrealizowana przez autorkę w 2010 roku, została pomyślana jako tematyczna i estetyczna całość będąca wyrazem artystycznego poszukiwania wizualnego języka dla nowej formy ewangelizacji, do której zachęcał Ojciec Św. Jan Paweł II. Dzięki decyzji proboszcza, ks. Prałata Zdzisława Garbicz, w obu tych warstwach jest ona w pełni autorską realizacją malarską o powierzchni osiemnastu metrów kwadratowych. Dopełniona jest krzyżem procesyjnym malarsko-rzeźbiarskim, dwoma witrażami z motywem gołębi, mensą ołtarzową, amboną i naczyniami liturgicznymi, wykonanymi również według autorskiego projektu. Celem realizacji było stworzenie narracji malarsko-teologicznej, która wyraziłaby ruch oparty na duchowej interakcji związanej z chrystocentrycznym procesem personalizacji, z aktywnością czystego serca, o którym mówił Jezus Chrystus w Kazaniu na Górze. Czystość według ks. Józefa Tischnera to „*nic innego jak wewnętrzna logika miłości (...). Miłość czysta to miłość, która ma w sobie podwójny dynamizm: dynamizm łączenia i dynamizm jednoczenia ku niebu. Miłość czysta nie tylko łączy ludzi między sobą, ale łączy także tych ludzi z Bogiem*” [J. Tischner, 2009, s. 326]. Dlatego nie przypadkiem *vis a vis* wizerunku Chrystusa pojawili się małżonkowie, a tuż obok św. Franciszek i św. Klara jako wizualizacja koncepcji nowej ascezy według Teilharda de Chardina, zawartej w jego *Zarysie wszechświata personalistycznego*. Głównym celem artystycznym było uzyskanie poczucia substancji malarskiej i dynamiki form w rzeczywistej, fizycznej przestrzeni kaplicy.

1. WARSTWA MERYTORYCZNA

Polichromia przedstawia wspólnotę Kościoła: osób jednego ducha, ale różnych stanów, wieku, funkcji i kondycji duchowo-fizycznej, których centrum stanowi Osoba Jezusa Chrystusa Zmartwychwstałego. Orientują ją osiowo dwa ewangeliczne wezwania. Pierwsze wypowiedziane przez Chrystusa: „*Łazarzu, mówię ci, wstań*” oraz drugie, wypowiedziane przez przyjaciół Marii i Marty z Betanii: „*Nauczyciel jest i woła ciebie*”. Wizerunki Adama i Ewy stanowią symbol małżeństwa. Błękitne dłonie w tonie matki symbolizują obecność poczętego życia (ryc. 2). Wizerunki małżonków łączą się ze sceną przedstawiającą rodzenie z Betanii. W ten sposób ukazana została rodzina. Motyw wielu dłoni między nimi symbolizuje zarówno relacje między dziećmi i rodzicami, jak również konieczność opuszczenia matki i ojca, aby móc odkryć własną drogę. Łazarz, Marta i Maria - przyjaciele Jezusa symbolizują kondycję duchowo-fizyczną nie tylko chrześcijan potrzebujących wskreszenia, uzdrowienia, re-kreacji (ryc. 4). Jan Paweł II został ukazany jako obrońca życia od poczęcia do naturalnej śmierci. Prawą dłonią błogosławi osobę u schyłku życia, a lewą poczęte dziecko będące w objęciach swojego ojca, który uobecnia mężczyzn podejmujących zadanie małżeństwa i ojcostwa poprzez aktywną rodzinną codzienność (ryc.4). W środkowej części kaplicy, wyznaczonej słupami-lizenami, znajdują się wizerunki, które nie przywołują historycznych osób, ale ukazują osoby adorujące Boga. Są to: ewangeliczne panny roztropne i osoby kontemplujące. Inspiracją dla tych ostatnich była *Ekstaza świętej Teresy* Berniniego (ryc. 6). Na ścianie przeciwległej do ściany ukazującej współczesnych pielgrzymów: Jana Pawła II i Matkę Teresę z Kalkuty przedstawieni zostali



Ryc. 1. Od lewej: Trzy Marie, Jezus, św. Franciszek i Klara – fragment autorskiej polichromii w kaplicy Bożego Ciała w Szczecinie; fot. A. Biegowski, H. Król

Fig. 1. From the left: the three Maries, Jesus, St. Francis and Clare, fragments of the polychromy by the author in The Corpus Christi Chapel in Szczecin; photo by A. Biegowski, H. Król



Ryc. 2. Celbatariusze i małżeństwo, w tle oczekujący na Ewangelię – fragment autorskiej polichromii w kaplicy Bożego Ciała w Szczecinie; fot. A. Biegowski, H. Król

Fig. 2. Celibates and a married couple, in the background people awaiting the gospel of polychromy by the author in The Corpus Christi Chapel in Szczecin; photo by A. Biegowski, H. Król



Ryc. 3. Od lewej: Św. Teresa od Jezusa, Andre Frosatti, św. Elżbieta Węgierska, bł. Aniela Salawa, św. Edyta Stein, bł. Alfons Mazurek, mężczyzna, matka z chorym dzieckiem, modlący się wstawienniczo św. Jerzy Popiełuszko – fragment autorskiej polichromii w kaplicy Bożego Ciała w Szczecinie; fot. A. Biegowski, H. Król

Fig. 3. From the left: St. Teresa, Andre Frosatti, St. Elisabeth, Aniela Salawa, św. Edyta Stein, Alfons Mazurek, man, mother with a sick child, priest Jerzy Popiełuszko praying for intercession; photo by A. Biegowski, H. Król



Ryc. 4. Małżeństwo, wskrzeszenie Łazarza, Jan Paweł II obrońca życia od poczęcia do naturalnej śmierci, ojciec z dzieckiem poczętym, św. Matka Teresa z Kalkuty, dzieci i osoby kontemplujące; fot. A. Biegowski, H. Król

Fig. 4. Married couple, resurrection of Lazarus, John Paul II defender of life from conception to natural death, father with a conceived baby, St. Mother Teresa of Calcutta, children and contemplating people; photo by A. Biegowski, H. Król



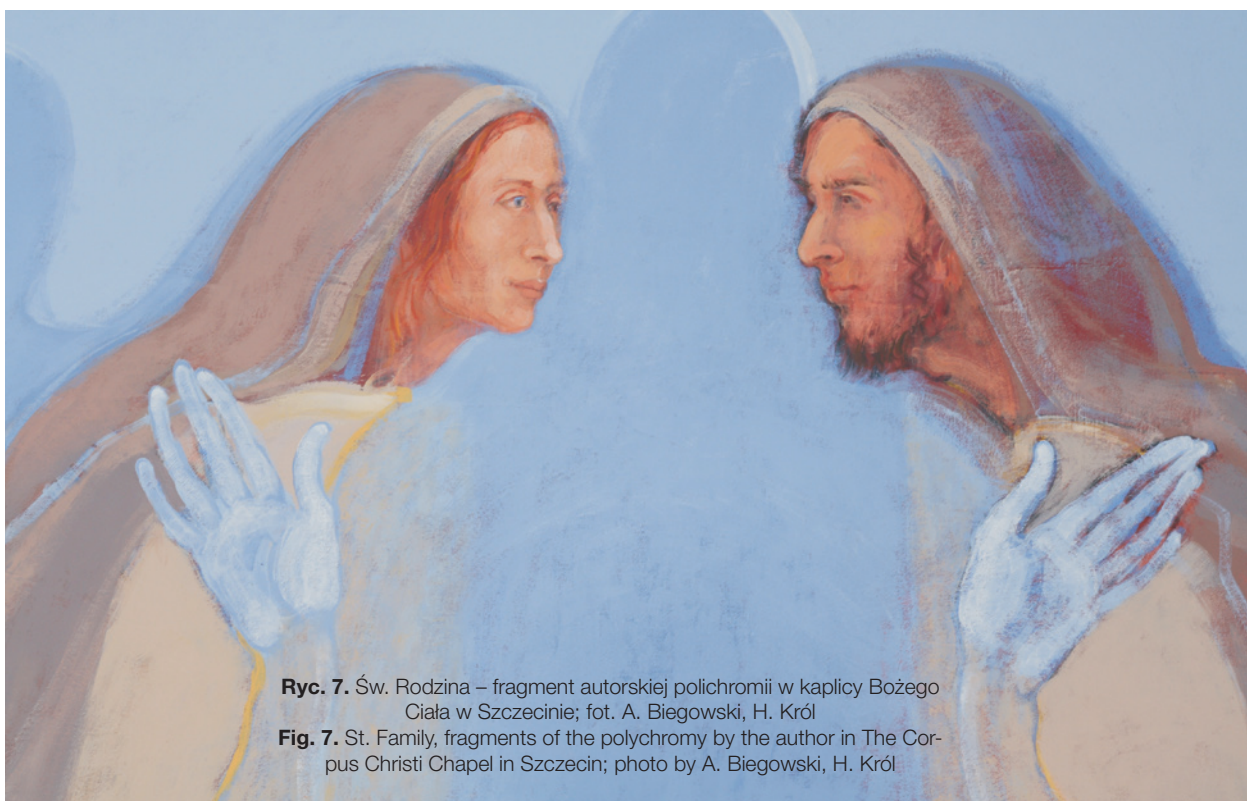
Ryc. 5. Pier Giorgio Frassati, fragment autorskiej polichromii w kaplicy Bożego Ciała w Szczecinie; fot. A. Biegowski, H. Król

Fig. 5. Andre Frosatti, fragments of the polychromy by the author in The Corpus Christi Chapel in Szczecin; photo by A. Biegowski, H. Król



Ryc. 6. Św. Józef, św. Teresa – fragment autorskiej polichromii w kaplicy Bożego Ciała w Szczecinie; fot. A. Biegowski, H. Król

Fig. 6. St. Josef, St. Teresa, fragments of the polychromy by the author in The Corpus Christi Chapel in Szczecin;
photo by A. Biegowski, H. Król



Ryc. 7. Św. Rodzina – fragment autorskiej polichromii w kaplicy Bożego Ciała w Szczecinie; fot. A. Biegowski, H. Król

Fig. 7. St. Family, fragments of the polychromy by the author in The Corpus Christi Chapel in Szczecin; photo by A. Biegowski, H. Król

współcześni święci, którzy oddali swoje życie, broniąc prawdy i wolności, tj. św. Benedykta od Krzyża (Edyta Stein) i św. ks. Jerzy Popiełuszko (ryc. 3). Dwie postaci: mężczyzny i kobiety ze ściany wejściowej, które symbolizują osoby samotne i żyjące w celibacie, nawiązując formą do wczesnochrześcijańskiego motywu orantek (ryc. 2). Ks. J. Popiełuszko prawą dłonią błogosławi obejmowane przez matkę chore dziecko. Mężczyzna towarzyszący tej scenie nie przypadkiem został wycięty jasną linią z tła symbolizującego niebo, bo przypomina wszystkich miłosiernych. W kaplicy przywołane zostały wizerunki wielu świętych, naznaczonych różnymi charyzmatami, tj.: bł. Anieli Salawy, św. Elżbiety Węgierskiej (z Turynii), bł. Alfonsa Mazurka, bł. Pier'a Giorgi'a Frassati i św. Pawła. Nad wizerunkiem św. Teresy od Dzieciątka Jezus unosi się symbol Ducha Świętego i w ten sposób całość polichromii uzyskała dynamikę Wiercznika w czasie Pięćdziesiątnicy (ryc. 6). Święta Rodzina z Nazaretu wprowadza w tę część kaplicy, w której znajdują się wizerunki osób współczesnych Jezusowi i osób z Jego przypowieści. Przestrzeń między Maryją i Józefem jest spersonalizowana – naznaczona obecnością Jezusa, który jednocześnie jest przedstawiony jako druga Osoba Trójcy Świętej (ryc. 7).

2. WARSTWA ARTYSTYCZNA: FORMA, PRZESTRZEŃ I ILUZJA

Ogólne założenie kolorystyczne polichromii, której część została wykonana ciemnym rysunkiem, związana jest z mistyczną treścią ukazującą Jezusa Chrystusa jako światłość świata. Kolor jest zjawiskiem występującym tylko w środowisku światła. W związku z tym, że Jezus jest światłością świata, wizerunki osób będących we wspólnocie z Chrystusem są wyrażone kolorami. Pozostałe, do których nauka Chrystusa jeszcze nie dotarła – ciemnym rysunkiem na szarości, której odcień przypomina spowitą mgłą zakrzepłą krew wytoczoną z wszystkich ludzkich ran zawinionych i niezawinionych (ryc. 2). Polichromia oparta jest na triadzie chromatycznej: czerwieni, ultramarynowym błękicie i ochrze oraz bieli. Dwudziestowieczny teoretyk koloru Wassili Kandinsky stwierdził, że „*głęboki błękit ciągnie człowieka w nieskończoność, budzi w nim żądzę czystości i pragnienia metafizyczne. Jest to kolor nieba i ukazuje się nam natychmiast, gdy usłyszymy słowo 'niebo'. (...) Uspokaja, działa kojąco i skupiająco*” [M. Rzepińska, 1983, s. 544].

Forma polichromii jest efektem naturalnej ekspresji artystycznej wyrosłej z doświadczenia wartości estetycznych realizmu, ikony i kierunków awangardowych dwudziestego wieku. Poszczególne wizerunki osób ukształtowane są w znacznej części rysunkiem

malarskim – zarówno jako granicą między różnymi jakościowo plamami, jak również kolorowym rysunkiem, który uwydatniając formę, nie tylko jest jej konturem w ścisłym tego słowa znaczeniu, ale też zróżnicowaną walorowo i chromatycznie linią różnorodnej szerokości, która płynnie wchodzi w pogranicza chromatyczno-walorowe, a zagęszczona buduje strukturę koloru. Uzyskana w ten sposób tkanka malarska jest jakością inną estetycznie niż plama informująca o powierzchni, o zewnątrz. Stwarza większą możliwość wyrażenia przestrzenności osoby, jej duchowości i świetlistości, jak to ma miejsce w przedstawieniu bł. Pier'a Giorgi'a Frassati. Stanowi ono rodzaj odautorskiej, malarskiej definicji ucznia Jezusa. Morfologia koloru jako efektu rysowania barwą kształtuje wizerunek błogosławionego, ukazując tym samym strukturę osoby jako światła w świecie (ryc. 5). Problem rysunku w malarstwie przez kilka stuleci budził burzliwe dysputy. Pytanie o to, czy ważniejszy jest on od koloru, do tej pory pobudza do dyskusji. Interesujące rozwiązanie daje malarstwo Vincenta van Gogha, które w tej kwestii było zwiastunem nowoczesnego kompromisu. Współcześnie nadal rysunek łączony jest z aktywnością intelektualną, a kolor z dziedzina zmysłów. Rysunek malarski łączący aktywność kognitywną i zmysłową w przypadku szczecińskiej polichromii stanowi również zapis refleksji nad fenomenem ducha chrześcijańskiego, wyrażającego się dbałością o całego człowieka, o równowagę między jego cielesnością i najgłębiej pojmowanymi: amabilnością i inteligibilnością.

Układ postaci na poszczególnych ścianach jest prosty, niemal izokefaliczny (ryc. 3). Ich modelunki, podobnie jak w ikonie, są bez głębszego światłocienia. Głównym celem artystycznym było uzyskanie poczucia substancji malarskiej i dynamiki form w rzeczywistej, fizycznej przestrzeni kaplicy. Ruchomy punkt widzenia, który autorka nieustannie doświadczała w trakcie realizacji, zobowiązywał nie tylko do myślenia o odpowiedniej ekspresji form wizerunków węzłowych dla całości, ale również do wzmocnienia ogólnej dynamiki przestrzeni poprzez wprowadzenie wizerunków postaci na lizeny – w taki sposób, aby każdy pokrywał sobą wszystkie płaszczyzny. Zastosowane w nich deformacje łączą je tematycznie i estetycznie ze ścianami, aby w trakcie przemieszczania się oglądającego zaistniała bardziej narracja filmowa niż zdjęciowa (ryc. 4 oraz 6).

Autorka usunęła dwa przyściennie rzędy mocno wyrazistych kasetonów i na uzyskaną powierzchnię przeniosła błękit ze ścian (ryc. 4). Pozostałe dwa środkowe rzędy, zarówno przed prezbiterium, jak i nad wyjściem, podczas prac opatrzone łukami koloru wynikającego z tła, aby poprzez iluzję uzyskać namiastkę konstrukcji bazylikowej (z jedną nawą wyższą i dwiema

bocznymi) i w ten sposób optycznie zwiększyć wysokość pomieszczenia. W części prezbiterium kasetony również zostały zastąpione zwielokrotnionym jasnym łukiem błękitu. Dzięki temu wizerunek Chrystusa, który dotyka prawie sufitu, stanowi istotnie dominantę nie tylko znaczeniową, ale również optyczną, bez wrażenia defektu kompozycyjnego (ryc. 1).

PODSUMOWANIE

W kontekście wielu realizacji malarskich w przestrzeniach sakralnych, również tych współczesnych, kaplica Bożego Ciała w Szczecinie stanowi zwartą ca-

łość ikonograficzną symbolizującą wspólnotę kościoła. Brak w niej podziału na poszczególne sceny. Ten fakt wizualny jest niezwykle istotny i w związku z nim istnieje możliwość, że oglądający stanie się nie tylko widzem wizualnej narracji, ale odniesie wrażenie bycia we wspólnocie lub zaproszenia do uczestnictwa w niej.

LITERATURA

1. **Rzepińska M. (1983)**, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Arkady, Warszawa.
2. **Tischner J. (2009)**, *Wiara ze słuchania: kazania starosądeckie 1980-1992*, Znak, Kraków.