

ISSN 2080-9638

Architecturae et Artibus

Quarterly
volume 9
2017

4
no.



Białystok University of Technology, Faculty of Architecture

Politechnika Białostocka
Wydział Architektury

Architecturae et Artibus

Q. 4

vol. 9, no.4 (34)

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:

Agata Szmitkowska

a.szmitkowska@pb.edu.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 ADRESS 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: Volumina.pl Daniel Krzanowski

Na okładce wykorzystano fotografię autorstwa Anny Ciżewskiej-Czarneckiej

Spis treści/Contents

1. **Julianna Ciecuch, Paweł Gołębiewski, Jarosław Szewczyk**
Budownictwo z odpadów ceramicznych na Białostocczyźnie
Część 1. Budynki ze stłuczonych dachówek w Czarnej Wsi Kościelnej
Buildings made of ceramic waste in the region of Białystok
Part 1. Waste tile-made buildings in Czarna Wieś Kościelna..... 5
2. **Anna Mastalerz**
Oblicza transformacji obiektów przemysłowych w kontekście rewitalizacji i ochrony
dziedzictwa kulturowego – na przykładach zespołów pofabrycznych z regionu łódzkiego
Different sides of postindustrial objects' transformation in the context of revitalization and
cultural heritage – using examples of post-industrial complexes from the region of Łódź 27
3. **Tomasz Matusewicz, Bartosz Kaźmierczak, Dominika Pazder**
Sztuka w przestrzeni miasta jako środek kreacji i aktywizacji społecznej
przestrzeni publicznych miasta na przykładzie studialnym Poznania
Art in city space as a means of creation and social activation of public space in the city
illustrated with a study example of Poznań 46
4. **Adam Nadolny**
Przestrzeń architektoniczna w adaptacjach filmowych prozy Jarosława Iwaszkiewicza
w drugiej połowie XX wieku
Architectural space in film adaptations of Jarosław Iwaszkiewicz literary works in the Polish
feature films of the second half of the 20th century..... 57
5. **Sławomir Wojtkiewicz**
Złoty Podział Przestrzeni – unizm, a forma przestrzenna. Systemy projektowania
według Katarzyny Kobro
The Golden Ratio of Space – unism and spatial form. Design systems according
to Katarzyna Kobro 65

BUDOWNICTWO Z ODPADÓW CERAMICZNYCH NA BIAŁOSTOCCZYŹNIE

CZĘŚĆ 1. BUDYNKI ZE STŁUCZONYCH DACHÓWEK

W CZARNEJ WSI KOŚCIELNEJ

Julianna Ciecuch¹, Paweł Gołębiowski¹, Jarosław Szewczyk²

¹ studenci Politechniki Białostockiej, Wydziału Architektury, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok

E-mail: jula2141@wp.pl

E-mail: pgolebiowski@outlook.com

² Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok

E-mail: j.szewczyk@pb.edu.pl

BUILDINGS MADE OF CERAMIC WASTE IN THE REGION OF BIAŁYSTOK

PART 1. WASTE TILE-MADE BUILDINGS IN CZARNA WIEŚ KOŚCIELNA

Abstract

A number of vernacular houses of a unique construction still exist in the vicinity of Czarna Wieś Kościelna in the commune of Czarna Białostocka, region of Białystok (25 km north-east to Białystok), Podlaskie Voivodeship, N-E Poland. They are unique because of their wall construction, as their thick walls have been erected with ceramic waste (tiles or pottery) and clay or lime mortar. They are claimed to represent the specific *local architectural and cultural phenomenon* related to the sphere of vernacular material culture and vernacular architecture, especially. As such, they seem to be worthy of research because of their connections with local traditional ceramic crafts (pottery and tile production center in Czarna Wieś Kościelna), and because of their aesthetic values, construction parameters, etc.

The range and prevalence of such a cultural phenomenon has been the point of the authors' research interest, as the authors got also information about other buildings made of that type of construction, namely, in Białystok and in a few villages in communes Siemiatycze, Milejczyce, Tykocin, Michałowo, Korycin and Turośl Kościelna, with the prospects to find still more examples in the future. Therefore, the issue of range and prevalence of such buildings is also addressed to other researchers in the region.

In the article, which is the first one of a three-part series, the state-of-the-art of that indigenous construction is presented, and the examples of such architecture are listed with more detailed information about two dozen buildings in Czarna Wieś Kościelna. The wider historic and cultural context will also be sketched in the future second part; and the buildings erected with ceramic waste in other parts of the Podlasie region will be recognized and presented in the third part of the series. In total, the basis for the reasoning about history, features and prevalence of that local construction, as well as its impact on vernacular architecture in and outside the vicinity of Czarna Wieś Kościelna (namely, on examples of similar buildings in Czarna Wieś Kościelna, Karczmisko, Białystok, Łomy, Pomigacze, Siemiatycze, Milejczyce, Michałowo, Mierzwin Mały and Tykocin), are more than 20 examples of such buildings which have been surveyed in October, November and December 2016.

Streszczenie

W okolicy Czarnej Wsi Kościelnej położonej w gminie Czarna Białostocka (to jest jakieś 25 kilometrów na północny wschód od Białegostoku) znajdowało się co najmniej kilkanaście budynków o ścianach z odpadów ceramicznych (najczęściej z uszkodzonych dachówek), spajanych glinianą zaprawą strycharską lub zaprawą wapienną. Ich zaistnienie należy wiązać z funkcjonującym tam od końca XVIII wieku ośrodkiem produkcji ludowej ceramiki użytkowej. Autorzy traktują te budynki jako nie tylko interesujące wytwory ludowej kultury budowlanej, godne uwagi badawczej z racji swej specyfiki materiałowo-konstrukcyjnej, ciekawych cech estetycznych i związków z miejscową kulturą rzemieślniczą (w tym związków z lokalnym rzemiosłem ceramicznym), lecz również jako przejaw zaistnienia oryginalnego i unikalnego zjawiska na polu kultury materialnej regionu. Podobne obiekty znajdują się zresztą również w innych częściach Białostocczyzny, włącznie z Bia-

łymstokiem (dotychczas potwierdzono ich występowanie w gminach Siemiatycze, Milejczyce, Tykocin, Korycin i Turośl Kościelna), lecz występują tam sporadycznie.

W pracy podjęto więc temat budownictwa z odpadów ceramicznych jako zjawiska, jako swoistego fenomenu: opisano stan wiedzy na temat owego budownictwa, jego historii, rozpowszechnienia i wpływu na kulturę budowlaną obszarów sąsiednich. Zaprezentowane tu (w opisie i na fotografiach) budynki w gminie Czarna Białostocka zarejestrowano jesienią 2016 roku podczas badań terenowych; wówczas też przeprowadzono wywiady z mieszkańcami, dopełniające zebrany materiał badawczy.

Niniejszy artykuł jest elementem większej, trzyczęściowej rozprawy. O ile celem niniejszej pierwszej części jest przedstawienie budownictwa z odpadów ceramicznych jako spójnego i ciekawego zjawiska historyczno-architektonicznego, które zaistniało i rozwinęło się w okolicach Czarnej Wsi Kościelnej, to w części drugiej zaprezentowane zostaną głębsze związki tego zjawiska ze sferą lokalnej ludowej kultury materialnej (na przykładzie wybranych pracowni garncarskich w Czarnej Wsi Kościelnej i z uwzględnieniem informacji pozyskanych podczas wywiadów), a w trzeciej części zostaną przedstawione także – na prawach kontekstu porównawczego – przykłady podobnego budownictwa z innych obszarów Białostocczyzny, w tym niezwiązanego genetycznie z ośrodkiem garncarskim w Czarnej Wsi Kościelnej. Ten typ budownictwa rozwinął się bowiem na mniejszą skalę również wokół innych ośrodków ludowej ceramiki na Białostocczyźnie (zwłaszcza koło Siemiatycz i Milejczyc), a także sporadycznie występował poza obszarami bezpośredniego oddziaływania takich ośrodków.

Keywords: low-tech architecture; vernacular architecture; earthen architecture; indigenous building materials; architectural ceramics

Słowa kluczowe: architektura *low-tech*; architektura wernakularna; budownictwo z ziemi; miejscowe materiały budowlane; ceramika budowlana

WPROWADZENIE

Wieś podlaska, w tym też podbiałostocka, była od zawsze drewniana, co uważano bądź to za przymiot, bądź za wadę. Przywiązanie Podlasiaków do drewna skutkowało nieraz zabawnymi sytuacjami, na przykład jak ta wspomniana przez Zygmunta Glogera [1907, s. 146], mająca miejsce we wsi Jeżewo pod Tykocinem, gdzie „...gdy Jan Gloger w roku 1859 zniósł pańszczyznę i oczynszował włościan, pobudował im całą wioskę dla bezpieczeństwa ogniowego murowaną. Włościanie jednak nie mogli przywyknąć do mieszkań murowanych i oswoić się z przewiskiem 'kamieniczników', które im sąsiedzi nadawali. Jakoż gdy zostali w roku 1864 w domach murowanych uwłaszczeni, w ciągu lat kilku prawie wszystkie zburzyli i postawili sobie domy drewniane”.

Pomimo cyklicznych zmian (zarówno o charakterze katastrof dziejowych, jak też głębokich przemian ewolucyjnych)¹ podlaska wieś wciąż jeszcze – nawet obecnie, w kolejnej dekadzie XXI wieku – pozostaje w znacznej mierze drewniana. Wiele wsi na wschodniej i południowej Białostocczyźnie po dziś dzień ma zabudowę niemal wyłącznie z tego budulca. Przywią-

zanie do drewna nie wykluczało jednak innych materiałów i technik, również tych nietypowych, rzadko spotykanych. Na Białostocczyźnie stosowano bowiem wiele rozwiązań budowlanych o charakterze tanich substytutów opartych na pomysłowym wykorzystaniu miejscowych budulców.

Niektóre podlaskie wsie znane są głównie z budynków wzniesionych z nietypowych materiałów. Na przykład we wsi Uhowo koło miejscowości gminnej Łapy do dziś ostało się kilkanaście domów z połowy XX wieku mających ściany wzniesione z polan opałowych spajanych zaprawą cementowo-wapienną [M. Kusznerko 2011; M. Kusznerko, J. Szewczyk 2011]. We wsi gminnej Rudka kilkadziesiąt domów (jeszcze przed półwieczem było ich około czterdzieści, a dziś pozostało ponad dwadzieścia) ma konstrukcję strychulcową – z dwuwarstwowej słomianej plecionki pokrytej wapienną zaprawą tynkarską, z zasypką izolacyjną z miazgi z węgla drzewnego. We wsi Tworkowice w gminie Ciechanowiec kilkadziesiąt budynków ma ściany glinobite (często są one „zbrojone” jałowcem); budynki o ścianach ubijanych z ziemi gliniastej

¹Jarosław Szewczyk [2007, s. 119-139] wymienia kilkanaście takich dziejowych przełomów, silnie wpływających na kształt rozplanowań i zabudowy wschodniopodlaskich wsi: (1) tak zwaną *porządę włochną* po 1557 roku, (2) zniszczenia wojenne z lat 1658-1666, (3) zmiany w okresie Oświecenia, (4) osiemnastowieczną działalność gospodarzą Antoniego Tyzenhauza; (5) przemiany ekonomiczne w połowie XIX wieku, (6) uwłaszczenie chłopów w 1864 roku, (7) stopniowe przemiany powłaszczeniowe, (8) emigrację zarobkową, (9) przymusową emigrację z lat 1915-1922, czyli tak zwane *bieżeństwo*, (10) komasację gruntów oraz (11) przemiany ekonomiczne w okresie międzywojennym, (12) powojenną reformę rolną, (13) całokształt późniejszych przemian powojennych (dokończenie prac komasacyjnych, elektryfikacja wsi, typizacja w budownictwie); (14) przerwanie ciągłości rozwoju architektury i tradycyjnego rzemiosła budowlanego w okresie współczesnym.

wznoszono tam po pożarze, który tuż po drugiej wojnie światowej strawił niemal całą wieś [J. Szewczyk 2008]. We wsiach Czepiele i Nowodziel w gminie Kuźnica stoi kilka stodół z surowej cegły (a właściwie z bloczków glinoziemnych), zaś tu i ówdzie w całym województwie spotyka się budynki gospodarcze o ścianach z „lekkiej gliny” (ziemi gliniastej wymieszanej ze słomą, perzem lub wysuszonymi uprzednio łętami ziemniaczanymi). Są też wsie takie jak Kozarze w gminie Ciechanowiec, w których występują niemal wszystkie wyżej wymienione alternatywne konstrukcje domów i budynków gospodarskich.

Alternatywne rozwiązania materiałowe były na podlaskiej wsi propagowane i stosowane od bardzo dawna, mniej więcej od końca XVIII wieku aż do lat sześćdziesiątych XX wieku. Zwłaszcza w połowie XX wieku tanie *biedabudownictwo* „z materiałów miejscowych” promowano tu odgórnie jako remedium na wojenne zniszczenia i pauperyzację wsi, ale też jako alternatywę dla zabudowy drewniano-słomianej, krytykowanej za łatwopalność. Jednak opisów niektórych rodzajów alternatywnych rozwiązań materiałowo-konstrukcyjnych, zastosowanych w zabudowie podbiałostockich wsi, nie znajdziemy ani w piśmiennictwie naukowym, ani nawet w poradnikach budowlanych z tamtego okresu, były one bowiem wytworem pomysłowości miejscowych budowniczych i właściwie po dziś dzień nie zostały dostatecznie (o ile w ogóle) opisane w literaturze.

Jednym z takich rozwiązań było dość pospolite w okolicach Czarnej Wsi Kościelnej budownictwo z odpadów ceramicznych spajanych gliną. Doczekało się ono komentarza w zaledwie jednym artykule naukowym opublikowanym przed pięciu laty [I. Horba, J. Szewczyk 2012]. Jest zaś na tyle ciekawe (pod wieloma zresztą względami) i słabo rozpoznane, a przy tym zagrożone unicestwieniem, że niepodjęcie jego dalszych badań byłoby stratą dla nauki.

Niniejszy artykuł prezentuje wyniki poszukiwań terenowych w gminie Czarna Białostocka, zwłaszcza zaś w okolicach Czarnej Wsi Kościelnej, odległej od Czarnej Białostockiej o zaledwie półtora kilometra. Poszukiwano budynków o ścianach z odpadów ceramicznych spajanych gliną. Ponadto poszukiwano informacji ustnych o tymże budownictwie, o jego historii i związkach z miejscowym ludowym rzemiosłem dachówkarsko-garncarskim². Poszukiwano też informacji o szerszym oddziaływaniu tegoż budownictwa, znajdując kilka budynków mających tę konstrukcję, lecz położonych w innych gminach, w tym w odległym

o 20 km Białymstoku; kilka innych przykładów budownictwa z odpadów ceramicznych znaleziono też w innych częściach województwa. Toteż za przedmiot rozważań przyjęto tu budownictwo z odpadów ceramicznych na całej Białostocczyźnie, aczkolwiek najwięcej przykładów tegoż budownictwa znajduje się właśnie w okolicach Czarnej Wsi Kościelnej.

1. STAN WIEDZY

Omawiany typ budownictwa był raczej pomijany w opracowaniach naukowych. Brak też wzmianek o nim w innych publikacjach z kilkoma wyjątkami – na przykład przed ponad półwieczem Menandr Łukaszewicz [1959, s. 23] zaledwie lakonicznie wzmiankował, iż „*bez deskowania z odpadków produkcji ceramicznej dachówki i garnków we wsi Czarna Wieś Kościelna powiatu białostockiego pobudowano kilkanaście domów mieszkalnych i budynków gospodarczych. Na cokole, na zaprawie średnio tłustej gliny układa się na płask popękaną wichrowatą lub zbitą dachówkę lub czerepy garnków. Grubość ściany stosuje się zwykle około 50 cm. Budynki takie są trwałe, ciepłe i suche*”.

W jedynym opublikowanym dotąd artykule naukowym poświęconym po części tematyce miejscowego budownictwa z odpadów ceramicznych spajanych zaprawą glinoziemną lub ewentualnie cementowo-wapienną Inez Horba i Jarosław Szewczyk [2011] wymieniają 6 budynków mających konstrukcję będącą przedmiotem naszych rozważań.

Dwa budynki mają ściany z odpadów ceramicznych spajanych zaprawą cementowo-wapienną:

- dom w Czarnej Wsi Kościelnej przy ul. Pięknej 29, wzniesiony w 1935 roku;
- dom w Czarnej Wsi Kościelnej przy ul. Pięknej (numeru nie podano), wzniesiony w 1938 roku.

Cztery budynki mają ściany z odpadów ceramicznych spajanych zaprawą glinoziemną:

- dom nr 34 w Karczmisku (brak datowania);
- budynek pracowni garncarskiej Stary Młyn w Czarnej Wsi Kościelnej (brak datowania);
- budynek gospodarczy przy ul. Pięknej 32a w Czarnej Wsi Kościelnej (brak datowania);
- dobudówka domu przy ul. ks. E. Szapela nr 20 w Czarnej Wsi Kościelnej (brak datowania).

Wspomniani autorzy łączą owe budownictwo z miejscowymi tradycjami garncarskimi oraz piszą, że „...*podawane przez niektórych właścicieli lub ich sąsiadów datowanie kilku domów na koniec XIX wieku budzi pewne wątpliwości, lecz nie można zupełnie wykluczyć*

² Rzemiosło to było tematem jedynie krótkich opracowań etnograficznych [J. Cetera 1995].

prawdziwości takich informacji, toteż miejscowe budownictwo z ceramiki odpadowej, rozumiane jako lokalny fenomen architektoniczno-budowlany, zapewne zamyka się w latach mniej więcej 1880-1965". Na tym właściwie kończy się utrwalona w piśmiennictwie naukowym wiedza o podlaskich budynkach z odpadów ceramicznych. Podsumowując:

- lakonicznie opisano 6 budynków z odpadów ceramicznych, podczas gdy według naszej wiedzy, opartej na wywiadach z mieszkańcami Czarnej Wsi Kościelnej, było ich na Podlasiu (zwłaszcza w gm. Czarna Białostocka) znacznie więcej;
- ich datowanie jest niepewne, potwierdzone jedynie dla dwóch obiektów;
- ich opisy nie zawierają informacji o niuansach materiałowo-konstrukcyjnych;
- brakuje informacji ustnych pozwalających osądzić ten typ budowania w szerszym kontekście społeczno-kulturowym.

2. BUDYNKI O ŚCIANACH ZE STŁUCZONYCH DACHÓWEK W CZARNEJ WSI KOŚCIELNEJ, Z WIDOCZNĄ ORYGINALNĄ KONSTRUKCJĄ

Podczas badań terenowych przeprowadzonych w Czarnej Wsi Kościelnej jesienią 2016 roku odnaleziono kilka budynków pominiętych we wspomnianym artykule, a mających wyżej opisaną konstrukcję, to jest ściany wymurowane z odpadów dachówki lub skorup garncarskich. Oprócz tego uzyskano informacje o trzech budynkach tego typu położonych na dalszych terenach, a także o dwóch budynkach mających ściany wymurowane z pozagatunkowych kafli piecowych (w Milejczycach i w Siemiatyczach), dwóch budynkach mających ściany wymurowane z uszkodzonych rurek drenarskich (we wsi Mierzwin Mały koło Tykocina oraz w Michałowie) i o siemiatyckim budynku gospodarczym z gąsiorów dachówkowych. Łącznie jest to co najmniej 19 obiektów o ścianach wymurowanych z dachówek w Czarnej Wsi Kościelnej, a łącznie z kilkoma spoza miejscowości – ponad 20, co razem z pięcioma mającymi ściany z innych odpadów ceramicznych daje w sumie co najmniej 27 znanych nam obiektów. Informatorzy z gmin Czarna Białostocka, Milejczyce i Siemiatycze wspominali także o innych, nieistniejących już budynkach – zwłaszcza gospodarczych, rzadziej mieszkalnych – mających ściany wykonane z odpadów ceramicznych.

2.1. Dobudówka gospodarcza do domu w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 1

Na posesji na rogu ulic Świętojańskiej i Pięknej na jednej linii z drewnianym domem mieszkalnym

znajduje się niewielka, niska przysadzista dobudówka o konstrukcji żelbetowej słupowej, z wypełnieniem pól między tymi słupami murem z dachówkowych skorup spajanych zaprawą glinianą (część ścian jest wszakże wymurowana z pustaków cementowych). Mur dachówkowy jest bardzo starannie wykonany i pozostaje w znakomitej kondycji technicznej. Cała zaś dobudówka kryta jest również dachówką (esówką), tak iż dachówka stanowi *gros* materiału budulcowego tego obiektu. Nie uzyskano informacji o datowaniu obiektu (prawdopodobnie pochodzi on z drugiej połowy XX wieku).

Wzniesienie takiej ściany musiało być bardzo pracochłonne z uwagi na rozdrobnienie i gęste ułożenie stłuczki dachówkowej, której dokładne spojenie z oczyszczoną glinianą zaprawą garncarską wymagało dużej staranności wykonawczej (przygotowanie takiej zaprawy również jest procesem pracochłonnym). Jednak pomimo upływu kilku dziesięcioleci od powstania obiektu nie widać tu oznak destrukcji, której wszak należałoby się spodziewać choćby dlatego, że dachówki są miejscami ułożone wbrew zasadom naturalnego spływu wód opadowych, mianowicie tak, iż woda opadowa zacieka po skłonach dachówek do wnętrza ściany (por. ryc. 4). Rzeczywiście, w takich partiach zaobserwowano nieco większą nierówność powierzchni ściany, powstałą wskutek zapoczątkowanych procesów erozyjnych (ryc. 3).

2.2. Obiekty pracowni garncarskiej w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 32a

Przy tej samej ulicy Pięknej zarejestrowano jeszcze kilka innych budynków o ścianach wykonanych w całości lub częściowo ze stłuczki dachówkowej spajanej gliną; niektóre – jak dwa obiekty należące do pracowni garncarskiej przy ulicy Pięknej 32a – wydają się dobudówkami (choć nimi nie są) lub obiektami silnie zmodyfikowanymi (choć dziś już trudno jednoznacznie stwierdzić zakres zmian, które przeszły), a przy tym ich obecne usytuowanie w stosunku do pozostałych budynków oraz wykorzystanie jest nieoryginalne, bo jest zapewne efektem bardziej złożonych i zapewne późniejszych, a nieraz wieloetapowych przemian inwestycyjnych na danej działce siedliskowej.

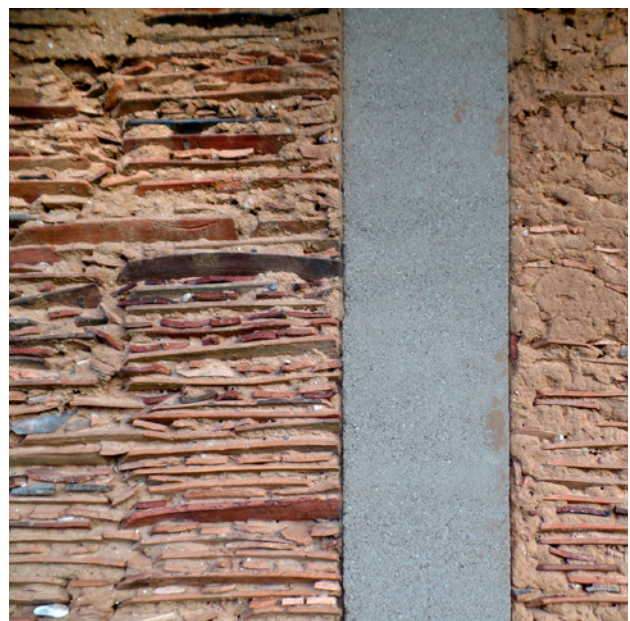
Owe dwa obiekty gospodarcze przy ulicy Pięknej 32a są położone w głębi wąskiej działki siedliskowej. Są to budynki parterowe, nakryte – tak jak w poprzednio omówionym przypadku – dachami dwuspadowymi z pokryciem dachówką esówką lokalnego wyrobu (ryc. od 5 do 9).



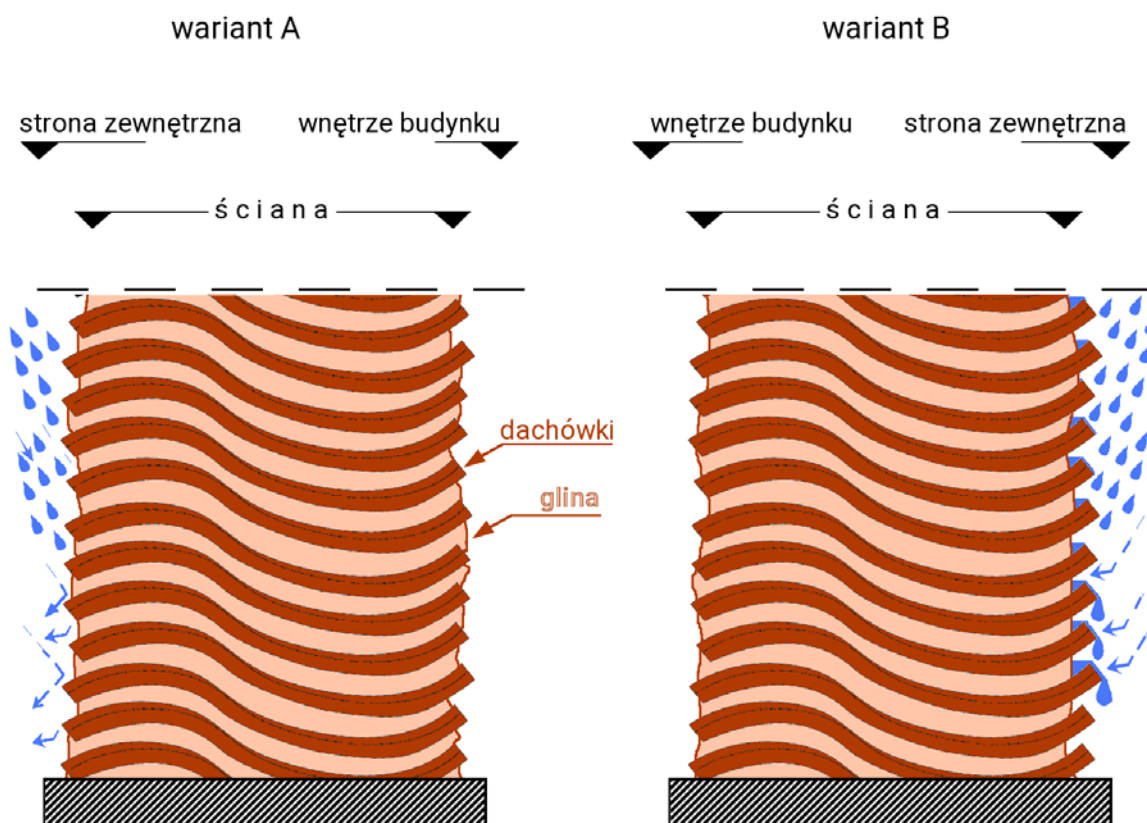
Ryc. 1. Dobudówka gospodarcza do domu w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 1; fot. J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016
Fig. 1. An outhouse in Czarna Wieś Kościelna, 1 Piękna Str.; photo by J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016



Ryc. 2. Dobudówka gospodarcza w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 1; fot. J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016
Fig. 2. An outhouse in Czarna Wieś Kościelna, 1 Piękna Str.; photo by J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016



Ryc. 3. Fragment ściany dobudówki w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 1; fot. J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016
Fig. 3. A piece of wall construction of the outhouse in Czarna Wieś Kościelna, 1 Piękna Str.; photo by J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016



Ryc. 4. Przekrój ściany pokazujący dwa rodzaje ułożenia dachówek: sprzyjające odpływowi wód opadowych (po lewej) i sprzyjające zaciekom (z prawej); źródło: rys. autorzy, 2017

Fig. 4. Two wall sections showing two types of ceramic tile layouts in walls: with tile slopes that enable rainwater drainage (on the left), and causing rainwater absorption (on the right); source: drawing by the authors, 2017

Pierwszy z nich (ryc. 5, 6), położony nieco dalej w głębi działki, ma wszystkie ściany z dachówek spajanych glinianą zaprawą garncarską i wydaje się połączony z nowszym budynkiem z pustaków, od którego jednak jest faktycznie oddzielony trzydziestocentymetrowym prześwitem. Ściany są grube, a dachówka ułożona linią wygięcia wzdłuż osi ściany, tak iż przy powierzchni ścian widać końce dachówek wystające pod kątem prostym, co częściowo neutralizuje problem zaciekania deszczu. W związku z tym dachówki są tu ułożone mniej gęsto niż we wcześniej omawianym budynku, a większą część ściany stanowi surowa glina (ryc. 7). Obiekt należałoby datować na pierwszą połowę XX wieku (prawdopodobnie na lata trzydzieste). O dość dawnej metryce świadczą nie tylko niuanse wykonawczo-konstrukcyjne, lecz także większy niż we wcześniej opisywanym budynku stopień wymycia glinianej zaprawy z lica ścian.

Drugi z budynków przy ulicy Pięknej 32a ma wszystkie ściany z bloczków z betonu komórkowego ze wzmocnieniami betonowymi lub żelbetowymi oraz jedynie kilkoma reliktowymi starszymi partiami muru wykonanymi z dachówek spajanych glinianą zaprawą garncarską, będących pozostałością pierwotnej konstrukcji. Obiekt opiera się na solidnym fundamencie betonowym, którego budulec i kształt pozwalają datować całość (za wyjątkiem późniejszej ściany z pustaków) na połowę XX wieku.

W tym drugim budynku dachówki ułożone są tak, iż na licu ściany nie widać esowatych wygięć, to jest struktura ściany odzwierciedla mniej więcej strukturę zaobserwowaną w budynku przy ulicy Pięknej 1, tyle że układ stłuczki dachówkowej jest tu mniej zwarty: spoiny są tu większe i większy jest proporcjonalny udział zaprawy glinianej w strukturze ściany, zaś sama stłuczka drobniejsza i o bardziej nieregularnych kształtach.



Ryc. 5. Jeden z budynków gospodarczych w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 32a;
fot. J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016

Fig. 5. An outhouse in Czarna Wieś Kościelna, 32a Piękna Str.; photo by J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016



Ryc. 6. Jeden z budynków gospodarczych w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 32a; fot. J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016

Fig. 6. An outhouse in Czarna Wieś Kościelna, 32a Piękna Str.; photo by J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016



Ryc. 7. Fragment ściany budynku gospodarczego w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 32a;
fot. J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016

Fig. 7. A piece of wall construction of the outhouse in Czarna Wieś Kościelna, 32a Piękna Str; photo by J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016



Ryc. 8. Drugi z budynków gospodarczych w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 32a;
fot. J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016

Fig. 8. The second outhouse in Czarna Wieś Kościelna, 32a Piękna Str.; photo by J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016



Ryc. 9. Drugi z budynków gospodarczych w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 32a; fot. J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016

Fig. 9. The second outhouse in Czarna Wieś Kościelna, 32a Piękna Str.; photo by J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016

2.3. Obiekty pracowni garncarskiej w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 29

Przy ulicy Pięknej 29 mieści się pracownia garncarstwa tradycyjnego i ozdobnego, obecnie należąca do Pawła Piechowskiego, faktycznie zaś od kilku pokoleń prowadzona przez ród Piechowskich. Kilka budynków tej pracowni wykonano ze stłuczki dachówkowej spajanej gliną: wszystkie powstały w latach międzywojennych.

Na posesji znajdują się dwa budynki wzniesione jako domy mieszkalne: jeden z nich to obiekt współczesny wzniesiony z cegły, natomiast drugi, stojący tuż przy ulicy, pochodzi z 1935 roku i ma ściany z dachówek i gliny, otynkowane grubą warstwą cementowo-wapiennej zaprawy tynkarskiej, z ozdobnymi boniowaniami i gzymsami wykonanymi w zaprawie (ryc. 10). Tynk po ponad 80 latach użytkowania trzyma się dobrze, bez ubytków, i całkowicie zakrywa oryginalną konstrukcję. Budynek nie pełni obecnie funkcji mieszkalnej, lecz służy za magazyn wyrobów garncarskich.

Za dachówkowym domem stoi również kilka niewielkich budynków warsztatu garncarskiego, w tym jeden to mała dobudówka do pracowni garncarskiej, mieszcząca „galerię ceramiki” (dawniej był to chlew dwukrotnie dłuższy niż obecnie). Owa galeria również ma ściany z dachówek, otynkowane i pobielone (ryc. 11 i 12). W samej zaś pracowni, mającej ściany z cegły silikatowej, znajduje się podpiwniczenie wymurowane z dachówek, mające ściany zagłębione w ziemi i wewnątrz nieotynkowane (ryc. 13).

Dachówkowe ściany galerii i piwnicy pracowni, które różnią się od siebie układem dachówek (por. ryc. 12 i 13), prawdopodobnie wzniesiono w tym samym czasie co stary dom, czyli około 1935 roku, aczkolwiek partie ścian z cegły silikatowej (w pracowni) są późniejsze. Ściany z dachówek pozostają w doskonałym stanie. Na uwagę zasługuje fakt, że wszystkie te obiekty kryte są również dachówką, prawdopodobnie oryginalną (pokrycie nie było zmieniane od czasu powstania budowli, a jedynie doraźnie naprawiane).



Ryc. 10. Pochodzący z 1935 roku dom o ścianach z dachówek w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 29; fot. I. Horba (materiały archiwalne WA PB, 2012)

Fig. 10. A house in Czarna Wieś Kościelna, 29 Piękna Str., dated back to 1935; photo I. Horba (the archive of the Faculty of Architecture, BUT, 2012)



Ryc. 11. Dobudówka (mieszcząca galerię wyrobów garncarskich) w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 29; fot. J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016

Fig. 11. An outhouse (a gallery of hand-made pottery) in Czarna Wieś Kościelna, 29 Piękna Str.; photo by J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016



Ryc. 12. Ściana dobudówki w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 29; fot. I. Horba (materiały archiwalne WA PB, 2012)

Fig. 12. An outhouse in Czarna Wieś Kościelna, 29 Piękna Str.; photo by I. Horba (the archive of the Faculty of Architecture, BUT, 2012)



Ryc. 13 a) i b). Piwnica pracowni garncarskiej w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 29; fot. J. Ciecuch & P. Gołbiewski, 2016

Fig. 13 a) and b). A basement of a potter's workshop in Czarna Wieś Kościelna, 29 Piękna Str.; photo by J. Ciecuch & P. Gołbiewski, 2016

2.4. Piwnica wolno stojąca w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 60

Przy tejże samej ulicy Pięknej, najdłuższej i głównej spośród około dziesięciu ulic w Czarnej Wsi Kościelnej, znajduje się nieco większa, lecz dziś już niemal pusta posesja z jedynym budynkiem, mianowicie z wolno stojącą niewielką piwnicą, której niskie grube ściany wykonane są całkowicie z dachówki esówki układanej na zaprawie glinianej tak, iż płaszczyzna elewacyjna pokryta jest jakby ornamentem esowatych zagięć. W ścianie szczytowej i na części ścian bocznych leży gruby wieniec murlatowy z sosnowego drewna, a na nim wymurowano jeszcze z takich samych dachówek przednią ściankę frontonową, stosując wszakże odmienny układ dachówki, mianowicie wzdłużny, tak iż lico przedniej ściany wydaje się pokryte jakby drobnym horyzontalnym ornamentem; całość jest miła dla oka i sprawia wrażenie przemysłowej kompozycji (ryc. 14). Natomiast tylna ścianka frontonowa nie jest wprawdzie oddzielona drewnianą belką murlatową, ale i ona ma strukturę inną niż ścianki poniżej poziomu okapu (ryc. 15).

Ponieważ dwuspadowy dach piwnicy również pokryty jest dachówką, ceramika dachówkowa sta-

nowi główny budulec całego budynku, tym bardziej że w ścianach dachówkę ułożono dość gęsto i bardzo starannie, z zamiarem zarówno nadania budynkowi odpowiedniej trwałości, jak też osiągnięcia efektów artystycznych (światłocieniowo-fakturalnych oraz barwnych). Wydaje się zatem, że już w pierwotnym zamierzeniu budynek nie miał być otynkowany i taki pozostaje po dziś dzień (ryc. 16).

Piwnicę tę wzniesiono w okresie międzywojennym, zapewne w latach trzydziestych XX wieku, a staranność wykonania i celowość jej konstrukcji wskazuje, że już wówczas technika murowania z dachówkowych odpadów spajanych zaprawą garncarską była dobrze rozwinięta, zatem zapewne stosowana tu nawet znacznie wcześniej, może od XIX wieku.

Omawiana piwnica jest jednym z niewielu obiektów tego typu (o ile nie jedynym), które nie zostały przekształcone: po dziś dzień – być może po 70 lub 80 latach od jej wzniesienia – prezentuje ona swą oryginalną zamierzoną formę, nieskażoną przeróbkami. Obiekt wydaje się więc godny formalnej ochrony lub przynajmniej wart pozakonserwatorskich starań o jego zachowanie. Jest to zresztą, jak już wspomniano, jedyny obiekt na tej działce.



Ryc. 14. Piwnica gospodarcza wolno stojąca w Czarnej Wsi Kościelnej, ul. Piękna 60; fot. J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016
Fig. 14. A detached storage cellar in Czarna Wieś Kościelna, 60 Piękna Str.; photo by J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016



Ryc. 15. Piwnica gospodarcza w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 60; fot. J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016
Fig. 15. A detached storage cellar in Czarna Wieś Kościelna, 60 Piękna Str.; photo by J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016



Ryc. 16. Piwnica gospodarcza w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 60; fot. J. Ciecuch & P. Gołębiowski, 2016

Fig. 16. A detached storage cellar in Czarna Wieś Kościelna, 60 Piękna Str.; photo by J. Ciecuch & P. Gołębiowski, 2016

2.5. Dobudówka przy ulicy Wesołej 14

O niewielkiej dobudówce, mającej większe fragmenty ścian starannie wykonane z odpadów dachówkowych spajanych glinianą zaprawą garncarską (być może zawierającą niewielką domieszkę cementu), uzupełnione fragmentami z cegły spajanej zaprawą murarską, niewiele nam wiadomo: nieznany jest nam czas powstania obiektu ani jego historia. Ciekawy jest jednak pewien szczegół konstrukcyjny, mianowicie wzmocnienie murowanych ścian drewnianymi słupami (ryc. 17).

2.6. Dom przy ulicy Szkolnej 6

Również o tym domu niewiele wiemy. Prawdopodobnie wzniesiono go w latach trzydziestych XX wieku. Ma on częściowo widoczną dachówkową fakturę na partiach ścian poza boniowaniami i gzymsami, które są otynkowane i pobielone (ryc. 18). Dachówkowe ściany zatarto na gładko zaprawą glinianą, toteż są one niemal gładkie, w odróżnieniu od obiektów omówionych powyżej. Dom jest nadal użytkowany, zamieszkały i pozostaje w dobrym stanie technicznym. Zarówno sam obiekt, jak i działka są bardzo zadbane, stale poddawane zabiegom konserwacyjnym.

Ryc. 17. Fragment ściany dobudówki w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Wesołej 14; fot. J. Ciecuch & P. Gołębiowski, 2016

Fig. 17. Wall construction of the outhouse in Czarna Wieś Kościelna, 14 Wesoła Str.; photo by J. Ciecuch & P. Gołębiowski, 2016





Ryc. 18. Pochodzący z lat trzydziestych XX wieku dom o ścianach z dachówek w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Szkolnej 6; fot. J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016

Fig. 18. A house in Czarna Wieś Kościelna, 6 Szkolna Str., dated back to the 1930s; photo J. Ciecuch, P. Gołębiewski, 2016



Ryc. 19. Drewniany dom w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy E. Chapela 20, z dobudówką z dachówek; fot. J. Szewczyk, 2012

Fig. 19. A wooden house in Czarna Wieś Kościelna, 20 Chapela Str., with its outbuilding made of roof tiles; photo by J. Szewczyk, 2012

2.7. Dobudówka do domu przy ulicy Edwarda Chapela 20

Dobrze zachowany i utrzymany drewniany dom przy ulicy Chapela ma z tyłu niewielką dobudówkę gospodarczą o ścianach wymurowanych z dachówek (ryc. 19 i 20). Obie części, to jest drewniany dom i jego przybudówka, pokryte są dachówką esówką. Właściciele pomalowali całość (ściany drewniane i ściany dachówkowe oraz drzwi drewniane przybudówki, lecz także frontowe ogrodzenie i studnię), nadając im kolor ceglano-brązowy, przypominający naturalną barwę gliny. Jest to więc przykład neutralnych działań restauracyjno-konserwatorskich, nieszkodzących budynkowi i niepowodujących utraty jego spójności estetycznej.

2.8. Budynek gospodarczy przy ulicy Pięknej 56

Niewielki niski budynek gospodarczy w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 56, o ścianach z dachówek i również kryty dachówką (z dachem dwuspadowym), pozostaje w dobrym stanie technicznym. Datowanie i szczegóły konstrukcji są podobne jak w innych tego typu obiektach.

2.9. Obiekty o niepewnej lokalizacji

Materiał ikonograficzny przechowywany w archiwum Pracowni Urbanistyki i Planowania Przestrzennego Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej zawiera wykonane przez studentów zdjęcia kilku innych budynków o ścianach z dachówek. Są to bądź budynki o niepewnej lokalizacji (niekiedy wiadomo tylko, że znajdują się w Czarnej Wsi Kościelnej – ryc. 21 i 22), bądź też są to pochodzące sprzed kilku lat ruiny obiektów, które dziś już nie istnieją (ryc. 23).

Podsumowując, w materiałach ikonograficznych własnych (zebranych przez nas podczas badań terenowych w roku 2016) oraz archiwalnych (zgromadzonych wcześniej przez studentów Wydziału Architektury PB) zarejestrowano w Czarnej Wsi Kościelnej trzynaście obiektów mających ściany z dachówki ceramicznej spajanej zaprawą garncarską lub niekiedy może glinocementową, których konstrukcja jest weryfikowalna, bo pozostaje widoczna całkowicie lub na fragmentach ścian. Są to:

- jeden obiekt przy ulicy Pięknej 1,
- trzy obiekty przy ul. Pięknej 29,
- dwa obiekty przy ul. Pięknej 32a,
- jeden obiekt przy ul. Pięknej 56,
- jeden obiekt przy ul. Pięknej 60,
- jeden obiekt przy ul. Wesolej 14,
- jeden obiekt przy ul. Szkolnej 6,
- jeden obiekt przy ul. Chapela 20,
- co najmniej dwa obiekty o nieustalonej lokalizacji.



Ryc. 20. Dobudówka w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy ks. Edwarda Chapela 20; fot. J. Szewczyk, 2012

Fig. 20. An outbuilding in Czarna Wieś Kościelna, 20 Chapela Str.; photo by J. Szewczyk, 2012



Ryc. 21. Dobudówka w Czarnej Wsi Kościelnej; dokładna lokalizacja nieznana; fot. I. Horba (materiały archiwalne WA PB, 2012)

Fig. 21. An outbuilding in Czarna Wieś Kościelna; photo by I. Horba (the archive of the Faculty of Architecture, BUT, 2012)



Ryc. 22. Dobudówka w Czarnej Wsi Kościelnej; dokładna lokalizacja nieznana; fot. archiwalna z zasobów WA PB
Fig. 22. An outbuilding in Czarna Wieś Kościelna (source: the archive of the Faculty of Architecture, BUT)



Ryc. 23. Ruiny budynku w Czarnej Wsi Kościelnej; dokładna lokalizacja nieznana; fot. archiwalna z zasobów WA PB
Fig. 23. Remnants of a tile-constructed building in Czarna Wieś Kościelna (source: the archive of the Faculty of Architecture, BUT)

Większość spośród powyższych budynków wzniesiono w latach trzydziestych XX wieku, lecz w przypadku niektórych (ryc. 23) można podejrzewać późniejszą datę powstania. Konstrukcja dachówkowa bywała sporadycznie łączona z elementami szkieletu drewnianego (ryc. 17) lub wtórnie z konstrukcją żelbetową (ryc. 1-3, 8, 8 i 23), lub też murem z pustaków (ryc. 8 i 9) albo z cegieł silikatowych.

3. BUDYNKI O ŚCIANACH ZE STŁUCZONYCH DACHÓWEK W CZARNEJ WSI KOŚCIELNEJ, Z ZAKRYTĄ ORYGINALNĄ KONSTRUKCJĄ

Odkryte fragmenty konstrukcji pozwalają na przybliżone datowanie oraz niekiedy na wnioskowanie o okolicznościach towarzyszących powstaniu obiektu na podstawie oględzin nawet wówczas, kiedy nie ma możliwości uzyskania wywiadu z właścicielami obiektu lub kiedy obecnie właściciele nie znają okoliczności powstania danego budynku.

Natomiast spore trudności badawcze pojawiają się w przypadku budynków otynkowanych, kiedy to ich konstrukcja jest zupełnie niewidoczna. Wówczas bowiem trudno jest oszacować czas powstania i szczegóły konstrukcji danego obiektu, a poza tym dyskusyjne jest samo oszacowanie liczby takich budynków, bo jedynym źródłem informacji o tym, które budynki wykonano z dachówek, są ustne przekazy uzyskane od właścicieli lub sąsiadów, często niepewne. Tym niemniej uzyskano ustne informacje o pięciu otynkowanych budynkach, głównie mieszkalnych, które według respondentów mają dachówkową konstrukcję ścian. Również w przypadku tej grupy wiadomo, że większość z nich wzniesiono w latach trzydziestych XX wieku (często datowanie oparto na inskrypcjach elewacyjnych wykonanych w tynku).

3.1. Dom przy ulicy Wesołej 2

Dobrze zachowany i starannie utrzymany dom przy ulicy Wesołej 2 wzniesiono w latach trzydziestych XX wieku, prawdopodobnie tuż przed drugą wojną światową (ryc. 24). Ma on starannie otynkowane ściany z narożnymi boniowaniami, które w okresie powojennym odrestaurowano i ponownie pofakturowano. W stosunku do wersji pierwotnej zmieniono też (przed kilkudziesięciu laty) pokrycie dachu oraz balustradę nad wejściową werandą, tym niemniej zasadniczo budynek nie doznał poważniejszego uszczerbku, jeśli chodzi o jego oryginalną formę. Dom jest stale zamieszkały.

3.2. Dom przy ulicy Pięknej 76

Podobną do wyżej opisanego formę i zapewne też konstrukcję ma dom przy ulicy Pięknej 76



Ryc. 24. Pochodzący z końca lat trzydziestych XX wieku dom o ścianach z dachówek w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Wesołej 2; fot. J. Ciecuch & P. Gołębiowski, 2016

Fig. 24. A house in Czarna Wieś Kościelna, 2 Wesoła Str., built in the 1930s; photo by J. Ciecuch & P. Gołębiowski, 2016



Ryc. 25. Dom o ścianach z dachówek w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Pięknej 76; fot. J. Ciecuch & P. Gołębiowski, 2016

Fig. 25. A house in Czarna Wieś Kościelna, 20 Piękna Str., built in 1938; photo by J. Ciecuch & P. Gołębiowski, 2016

(ryc. 25), na którego facjacie wykonano w tynku inskrypcję z datowaniem obiektu – otóż wzniesiono go w roku 1938. Dom ma drewnianą dobudówkę i takąż frontową werandę, lecz jego zasadnicza część jest wykonana z dachówek, zapewne – jak w większości obiektów lub może nawet we wszystkich – spajanych glinianą zaprawą zduńską zawierającą niewielką domieszkę cementu. Pod pewnymi względami jego podobieństwo do omówionego wcześniej budynku przy ulicy Wesołej jest wręcz uderzające – facjata nad werandą ma szczytową ścianę z dachówek, a bocz-

ne z drewna; oba budynki miały boniowane naroża (w omawianym przypadku elewację poddano jednak wtórnej termomodernizacji), w obu frontowa weranda wspiera niewielki balkon.

Omawiany obiekt wzmiankują też Inez Horba i Jarosław Szewczyk [2012, s. 25], nie podając jednak dokładniejszych informacji poza tą, że spoiwem ścian jest zaprawa wapienna, co jednak, jak wspomniano, wydaje się dyskusyjne. Ponadto obiekt ten przeszedł szereg zmian modernizacyjnych: zmieniono częściowo stolarkę okienną oraz przekształcono addycje, takie jak weranda z tarasem.

3.3. Dom przy ulicy Szkolnej 8

Według informacji uzyskanych od mieszkańców dom przy ulicy Szkolnej 8 wzniesiono (podobnie jak sąsiedni budynek przy ulicy Szkolnej 6, omówiony wcześniej i mający odkrytą konstrukcję ścian) w latach trzydziestych XX wieku. Obiekt jest niewielki i podobny do wspomnianego już sąsiedniego domu, tyle że całkowicie otynkowany (być może wtórnie). Ponadto w stosunku do stanu pierwotnego zmieniono w nim między innymi pokrycie dachu, system grzewczy z kominem oraz stolarkę okienną. Brak jednak o nim bardziej szczegółowych informacji.

3.4. Dom przy ulicy Pięknej 65

Niewielki dom wzniesiony w latach trzydziestych XX wieku został ostatnimi laty poddany licznym zabiegom renowacyjno-remontowym, w tym termomodernizacji, wymianie pokrycia na blachę dachówkową; podniesiono też jedną ze ścianek kolankowych, zwiększając powierzchnię poddasza, dodano ganek i boczne wejście z daszkiem, wymieniono system grzewczy oraz komin, wymieniono stolarkę okienną itd. Ściany są ocieplone i otynkowane, toteż ich dachówkowa konstrukcja nie jest bezpośrednio widoczna – wiemy o niej jedynie z informacji przekazanych przez respondentów.

3.5. Inne obiekty

W archiwalnych zasobach fotografii (w archiwum Pracowni Urbanistyki i Planowania Przestrzennego w ramach Zakładu Architektury Mieszkaniowej na Wydziale Architektury Politechniki Białostockiej) przechowywane są wykonane przez studentów WA PB fotografie przedstawiające inne obiekty, być może wykonane z dachówek. O jednym z nich wiadomo, że na pewno ma tę konstrukcję (ryc. 26). Lokalizacji nie podano.

4. BUDYNKI, CO DO KTÓRYCH ISTNIEJĄ PODEJ- RZENIA, ŻE SĄ WYKONANE Z DACHÓWEK

Niewielka liczba budynków może jeszcze okrywać pod tynkiem konstrukcję omawianego tu typu. Cechami sugerującymi tę możliwość jest znaczna grubość ścian, nierówność tynku i kształt podobny do tych budynków, o których wiadomo, że mają ściany z dachówek. Obecnie wiemy o jednym obiekcie, który z dużym prawdopodobieństwem można uznać za mający omawiany tu typ konstrukcji ścian.

4.1. Dom przy ulicy Pięknej 56

Nie uzyskano pewnych informacji o konstrukcji tego budynku, lecz jego kształt i niuanse formy (w tym uderzające podobieństwo do budynków przy ulicy Pięknej 76 i Wesołej 2) uzasadniają przypuszczenia, że obiekt ten wzniesiono pod koniec lat trzydziestych XX wieku z dachówek ceramicznych. Nie jest to jednak pewne, bo niedaleko znajduje się bardzo podobny dom (nr 55) o ścianach z pustaków cementowych.

5. PODSUMOWANIE I WNIOSKI

19 obiektów o ścianach wymurowanych z dachówek w Czarnej Wsi Kościelnej pozwala na wnioskowanie (na prawach hipotez) odnośnie do samego zjawiska, jakim było budownictwo z odpadów dachówkowych, jak i do specyfiki tej konstrukcji.

5.1. Podsumowanie

Wyniki poszukiwań terenowych budynków o ścianach wymurowanych z dachówek w Czarnej Wsi Kościelnej podsumowano w tabeli 1. Wśród zarejestrowanych budynków mających tę konstrukcję jest osiem domów mieszkalnych, dwie piwnice wolno stojące, osiem niewielkich budynków gospodarczo-warsztatowych i jedno podpiwniczenie budynku mającego inną konstrukcję. Większość spośród tych dziewiętnastu obiektów, jeśli nie wszystkie, wzniesiono w latach trzydziestych XX wieku.

Wszystkie obiekty wykonano z dachówek esówek. Połowa spośród wymienionych tu obiektów ma układ dachówek w ścianie taki, iż linia wygięcia jest widoczna na elewacji, zaś druga połowa budynków ma dachówki wygięte poprzecznie do powierzchni ściany; w tym drugim przypadku układ dachówek bywa na ogół ściślejszy i staranniejszy, a ściana lepiej zachowana. Jeden obiekt ma oba układy zastosowane w różnych partiach ścian, ponadto dwa lub trzy obiekty mają krzyżowy układ dachówek w narożach.



Ryc. 26. Dom o ścianach z dachówek w Czarnej Wsi Kościelnej przy ulicy Szkolnej 8; fot. J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016
Fig. 26. A house in Czarna Wieś Kościelna, 8 Szkolna Str., built in 1938; photo by J. Ciecuch & P. Gołębiewski, 2016



Ryc. 27. Dom o ścianach z dachówek w Czarnej Wsi Kościelnej; fot. archiwalna z zasobów WA PB
Fig. 27. A house in Czarna Wieś Kościelna (source: the archive of the Faculty of Architecture, BUT)

5.2. Spostrzeżenia i refleksje

Budowlane wykorzystanie odpadowych skorup ceramicznych (zwłaszcza uszkodzonych dachówek) rozwinęło się w okolicach Czarnej Wsi Kościelnej w latach międzywojennych jako tania alternatywa materiałowo-konstrukcyjna i okazało się tak udanym pomysłem, że domy o tej konstrukcji zaczęto wznosić także w kilku innych gminach, choć robiono to sporadycznie. Prawdopodobnie upowszechnieniu tego pomysłu pośrednio sprzyjała lokalna popularność (w tym samym okresie) także innych rodzajów konstrukcji budowlanych wykorzystujących odpady, na przykład techniki wznoszenia ścian z odpadów tartacznych (tak zwane *budownictwo drzewogliniane* i *drzewowapienne*).

Ponieważ budynki o ścianach ze skorup ceramicznych, czyli zwykle ułomków dachówek, spajanych zaprawą glinianą powstawały najczęściej (choć, jak wspomniano, nie było to niepodważalną regułą) w sąsiedztwie ośrodków produkcji dachówki ceramicznej, więc obfitość dachówki powodowała, że budynki te również pokrywano dachówką. Ponadto niekiedy miały one też „dachówkowe” fundamenty (choć częściej betonowe) i także urządzenia ogniowe (piece, kominy), wskutek czego stanowiły przykład architektury wykorzystującej właściwie tylko jeden podstawowy uniwersalny budulec, jakim była łamana lub pełna dachówka. Były to więc budynki immanentnie dachówkowe. Zatem takie „dachówkowe domy” stanowią interesujące zjawisko na polu miejscowej rodzimej kultury budowlanej zarówno z uwagi na nietypowość samej konstrukcji, jak też na konsekwencję w stosowaniu podstawowego dla niej budulca, czyli dachówki: wysokogatunkowej do dachów, a odpadowej do pozostałych części budowli.

Omawiany typ konstrukcji budzi też zainteresowanie z jeszcze jednego powodu. Otóż wyróżnikiem budynków ze skorup dachówkowych spajanych glinianą zaprawą garncarską i tynkowanych zaprawą tynkarską (wapienną lub cementowo-wapienną) było dobre łączenie się tynku wapiennego z glinoceramicznym rdzeniem ściany. Dawne poradniki taniego budownictwa postrzegały bowiem tynkowanie wszelkich budynków, zwłaszcza zaś glinoziemnych i glinianych, jako problem techniczny trudny do rozwiązania, wskazując na odpadanie tynku wskutek braku dobrego przylegania do ścian, i zalecały całą paletę rozmaitych ku temu rozwiązań, to jest umożliwiających trwałe otynkowanie ścian glino- i ziemiobitych: przed tynkowaniem fakturowano je, dziurawiono, nabijano skorupami, listwowano i tak dalej, albowiem bez tych zabiegów wapienny tynk nie trzymał się gładkiej glinoziemnej powierzchni. Natomiast omawiany tu rodzaj ścian wiązał się moc-

no i trwale z tynkiem poprzez wystające końce skorup ceramicznych i pod tym względem był podobny do ścian drzewoglinianych, których tynkowanie również nie sprawiało problemu, gdyż tynk trzymał się wystających końców polan opałowowych lub odpadów drzewnych.

Sześć lub więcej dekad, które upłynęły od wzniesienia glinodachówkowych budynków, pozwala także na wnioskowanie o ich trwałości. O ile chroni się je przed zamakaniem, pozostają one w dobrej kondycji: nie widać pęknięć, brak też wyboczeń i nierówności.

5.3. Prognoza zjawiska

Miejscowe budownictwo z odpadów dachówkowych w Czarnej Wsi Kościelnej było zjawiskiem o ściśle określonych ramach czasowych, jako że *gros* dachówkowych budynków (lub może nawet wszystkie) wzniesiono w latach trzydziestych XX wieku. Obecnie, po upływie około osiemdziesięciu lat, większość takich budynków wciąż pozostaje w dobrym stanie technicznym, aczkolwiek w przypadku kilku budynków gospodarczych wymieniono część oryginalnej dachówkowej struktury ściany na ścianę z pustaków lub cegieł, zaś w przypadku domów mieszkalnych podejmowane były różne działania modernizacyjne, niekiedy szeroko zakrojone. Tym niemniej nie wydaje się, by wytwory omawianego zjawiska na polu miejscowej kultury budowlanej, czyli budynki o dachówkowych ścianach i pokryciach, były fizycznie zagrożone; niektóre z nich są nawet bardzo zadbane i raczej nie zagraża im całkowity zanik: właściciele na ogół ani myślą je rozbierać.

Brak natomiast kontynuacji tego budownictwa – przynajmniej od półwiecza nie powstawały już tu kolejne budynki o ścianach z dachówek. Należy to przypisać pracochłonności ich wykonania, którą ewentualnie mogłoby zmniejszyć użycie zwykłej zaprawy murarskiej (łatwej do wykonania przez indywidualnego inwestora; wiele osób posiada tu niewielkie betoniarki), która wymaga znacznie mniejszego nakładu pracy niż przygotowanie glinianej zaprawy garncarskiej lub zduńskiej. Paradoksalnie, zaprawa murarska jest dziś – odwrotnie niż to było przed półwieczem lub dawniej – tańsza od zaprawy glinianej.

Czy realne jest przywrócenie tu tradycji budowania z dachówek? Nie wiemy. Dlaczego jednak byłoby to pożądane? Z dwóch powodów: po pierwsze – jako wyraz szacunku dla dziedzictwa miejscowej kultury budowlanej, a po drugie – z uwagi na wyrazistość estetyczną takich obiektów, których istnienie mogłoby przyciągnąć turystów i stać się szerzej znanym wyróżnikiem tych okolic.

Tab. 1. Budynki z dachówek w Czarnej Wsi Kościelnej
Tab. 1. Buildings made of roof tiles, in Czarna Wieś Kościelna

lp.	lokalizacja	funkcja pierwotna	datowa- nie	stan tech- niczny	układ dachó- wek*	uwagi
1	ul. Piękna 1	budynek gospodarczy	b.d.	dobry	<i>b</i>	słupy żelbetowe
2	ul. Piękna 29	dom	1935	dobry	?	otynkowany
3	ul. Piękna 29	budynek gospodarczy	I. 1930-te	średni	<i>b</i>	otynkowany od zewnątrz
4	ul. Piękna 29	podpiwniczenie budynku gosp.	I. 1930-te	dobry	<i>a</i>	nakryte stropem żelbetowym
5	ul. Piękna 32a	bud. gospodarczy (pracownia)	I. 1930-te	średni	<i>a</i>	wysoki fundament betonowy
6	ul. Piękna 32a	budynek gospodarczy	I. 1930-te	średni	<i>b</i>	słupy żelbetowe, część ścian z pustaków
7	ul. Piękna 56	dom	I. 1930-te	dobry	?	konstrukcja niepotwierdzona
8	ul. Piękna 58	piwnica wolno stojąca	I. 1930-te	średni	?	ściany otynkowane
9	ul. Piękna 60	piwnica wolno stojąca	I. 1930-te	b. dobry	<i>a, b</i>	zachowana w stanie pierwotnym
10	ul. Piękna 65	dom	I. 1930-te	b. dobry	?	po licznych zabiegach modernizacyjnych
11	ul. Piękna 76	dom	1938	b. dobry	?	po licznych zabiegach modernizacyjnych
12	ul. Szkolna 6	dom	I. 1930-te	b. dobry	<i>a</i>	po zabiegach modernizacyjnych
13	ul. Szkolna 8	dom	I. 1930-te	dobry	?	po zabiegach modernizacyjnych
14	ul. Wesola 2	dom	I. 1930-te	b. dobry	?	zachowany w stanie pierwotnym
15	ul. Wesola 14	budynek gospodarczy	I. 1930-te	średni	<i>b</i>	słupy drewniane, część ścian z cegły
16	ul. Chapela 20	budynek gospodarczy	b.d.	b. dobry	<i>b</i>	wysoka podmurówka betonowa
17	b.d.	dom	I. 1930-te	dobry	?	zachowany w stanie pierwotnym
18	b.d.	budynek gospodarczy	I. 1930-te	dobry	<i>b</i>	zachowany w stanie pierwotnym
19	b.d.	budynek gospodarczy	I. 1930-te	ruina	<i>b</i>	szkielet żelbetowy

* Układ dachówek: (a) linia wygięcia widoczna na elewacji; (b) wygięcie prostopadłe do elewacji

Jest też trzeci powód, pokrewny obu powyższym, a szerzej rozważony w przyszłym drugim odcinku niniejszej trzyczęściowej serii, mianowicie związek budownictwa z odpadów dachówkowych i garncarskich z miejscową ludową tradycją garncarską, jako że Czarna Wieś Kościelna od ponad dwustu lat pozostaje znanym ośrodkiem ludowego garncarstwa. Wyrób dachówek, mis i garnków, w tym tradycyjnych tak zwanych *siwaków*, jest elementem unikalnej kulturowej tożsamości Czarnej Wsi Kościelnej i stanowi część jej historii, zaś widoczność w miejscowym krajobrazie

budynków o ścianach ze skorup ceramicznych tę historię i tę tożsamość potwierdza i udowadnia.

5.4. Uwagi konserwatorskie

Uważamy za pożądane objęcie wsparciem działań zachowawczo-restauracyjnych (w razie potrzeby) i promocyjnych w stosunku do miejscowych budynków o ścianach z dachówek, zwłaszcza zaś w odniesieniu do obiektów najlepiej zachowanych, lecz o widocznej konstrukcji, w szczególności zaś wymienionych w tabeli 1 w rzędach nr 1, 9 i 16.

LITERATURA

1. **Cetera J. (1995)**, *Ośrodek garncarski w Czarnej Wsi Kościelnej*, Wyd. Dom Kultury w Czarnej Białostockiej, Czarna Białostocka.
2. **Gloger Z. (1907)**, *Budownictwo drzewne i wyroby z drzewa w dawnej Polsce*, t. 1, druk Władysława Łazarskiego, Warszawa.
3. **Horba I., Szewczyk J. (2012)**, *Ceramika zastosowana w budownictwie ludowym jako cenne dziedzictwo kultury materialnej w podlaskiej gminie Czarna Białostocka*, „Architecturae et Artibus” nr 3, vol. 4.
4. **Kusznierko M. (2011)**, *Nowo odkryta grupa 12 budynków z drewna opałowego we wsi Uhowo*, „Ciechanowiecki Rocznik Muzealny” t. VII, zeszyt 1, Muzeum Rolnictwa im. ks. K. Kluka w Ciechanowcu, Ciechanowiec.
5. **Kusznierko M., Szewczyk J. (2011)**, *Budownictwo z polan opałowych w Uhowie na Podlasiu*, „Architecturae et Artibus” nr 2 (8), vol. 3.
6. **Łukaszewicz M. (1959)**, *Budownictwo wiejskie z gliny w województwie białostockim*, „Budownictwo Wiejskie” nr 8.
7. **Szewczyk J. (2007)**, *Dyskurs o ewolucji podlaskiego budownictwa ludowego*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Białostockiej. Architektura”, z. 20.
8. **Szewczyk J. (2008)**, *Zastosowanie gliny w konstrukcji ścian wiejskich domów na Podlasiu*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Białostockiej. Architektura”, z. 21.
9. **Szewczyk J. (2010)**, *Budownictwo z polan opałowych – cordwood masonry albo stackwall*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, Białystok.
10. **Szewczyk J. (2011)**, *Piec i komin w tradycyjnym budownictwie ludowym Podlasia*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, Białystok.
11. **Szewczyk J. (2015)**, *Nietypowe budulce w architekturze. Tom 3: Ceramika budowlana*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, Białystok.

Badania zostały zrealizowane w ramach pracy statutowej Pracowni Urbanistyki i Planowania Przestrzennego WA PB (nr S/WA/1/17) i sfinansowane ze środków na naukę MNiSW.

OBLICZA TRANSFORMACJI OBIEKTÓW PRZEMYSŁOWYCH W KONTEKŚCIE REWITALIZACJI I OCHRONY DZIEDZICTWA KULTUROWEGO – NA PRZYKŁADACH ZESPOŁÓW POFABRYCZNYCH Z REGIONU ŁÓDZKIEGO

Anna Mastalerz

Politechnika Łódzka, Instytut Architektury i Urbanistyki, al. Politechniki 6, 90-001 Łódź
E-mail: anna.mastalerz@dokt.p.lodz.pl

DIFFERENT SIDES OF POSTINDUSTRIAL OBJECTS' TRANSFORMATION IN THE CONTEXT OF REVITALIZATION
AND CULTURAL HERITAGE – USING EXAMPLES OF POST-INDUSTRIAL COMPLEXES FROM THE REGION OF ŁÓDŹ

Abstract

Although it has been some four decades since the industrial heritage campaign began, it still seems to be a battle to gain acceptance for historical factories as a part of heritage. The demolition of such structures is still often seen as the simplest way of dealing with them. Lately, good examples of revitalization provide needed help with obtaining approval for post-industrial legacy. However, there are risks associated with the ubiquitous trend of revitalizing and commercializing postindustrial objects.

This paper addresses the above – mentioned issues with regards to revitalisation and adaptation processes of old textile factories being turned into shopping centres, using examples from Łódź and Tomaszów Mazowiecki.

Streszczenie

Choć minęły już dziesięciolecia od rozpoczęcia działań na rzecz dziedzictwa poprzemysłowego, nie wszyscy jeszcze są świadomi jego istnienia i wagi. Do niedawna najpopularniejszą i najłatwiejszą drogą była rozbiórka starych fabryk. Coraz częściej jednak prace adaptacyjne i rewitalizacyjne, które na przestrzeni ostatnich lat przywróciły do życia i prosperity obiekty i obszary poprzemysłowe, pokazują, jak można wykorzystać potencjał ukryty w opuszczonych fabrycznych murach. Istnieją jednak pewne ryzyka związane z wszechobecnym trendem rewitalizacji i komercjalizacji postindustrialnych obiektów.

W niniejszym artykule, na wybranych przykładach (transformacji zespołów pofabrycznych z Łodzi i Tomaszowa Mazowieckiego w centra handlowe), poddano ocenie powyższe aspekty ochrony dziedzictwa poprzemysłowego, a w rezultacie rozpoznano związane z tym zagrożenia, zwłaszcza takie jak: zwulgaryzowane postrzeganie „rewitalizacji” dawnych fabryk, lekceważenie ich roli w kształtowaniu tożsamości miasta, uleganie dyktatowi konsumpcjonizmu w sposobie postrzegania kultury.

Keywords: cultural heritage; postindustrial heritage; revitalization; postindustrial transformation; postindustrial buildings

Słowa kluczowe: dziedzictwo kulturowe; dziedzictwo przemysłowe; transformacja obiektów poprzemysłowych; obiekty poprzemysłowe

WPROWADZENIE

Dziedzictwo poprzemysłowe jest relatywnie nową częścią dziedzictwa kulturowego. Świadome rozpoznanie wartości obiektów i elementów związanych z przemysłem, możliwe stało się dzięki zmianie

spojrzenia na historię i jej fizyczne pozostałości – nie tylko przez pryzmat antyku, klasyki obecnej i podziwianej wszędzie, ale również w kontekście lokalnym, związanym z tradycjami i cechami krajowymi/regionalnymi.

Akceptacja dziedzictwa kulturowego staje się jednak problematyczna w przypadku budynków poprzemysłowych.

Industrializacja niezaprzeczalnie przyczyniła się do urbanizacji oraz w istotny sposób wpłynęła na kształtowanie miejsc i regionów związanych z przemysłem. W konsekwencji na długi czas określiła ich tożsamość kulturową i przestrzenną [Sz. Opania 2012], a jej spuścizna odgrywa istotną rolę w kształtowaniu się poglądów na temat dziedzictwa poprzemysłowego.

Wartości będące świadectwem w rozumieniu historycznym, naukowym i artystycznym są najczęściej przysławiane przez aspekty wizualne – obiekty i miejsca oceniane są przez pryzmat ich wyglądu, piękna/brzydoty. Czynniki wizualne były i ciągle jest głównym wyznacznikiem tej oceny. Rezultatem takiego podejścia jest obecna sytuacja, gdzie atrakcyjne, tradycyjne i przyjemne dla oka miejsca są zdecydowanie bardziej doceniane niż nudne na pierwszy rzut oka obiekty poprzemysłowe.

1. DZIEDZICTWO KULTUROWE, W TYM POPRZEMYSŁOWE, A POZOSTAŁE ZABYTKI

1.1. Geneza zjawiska

Pomysł rozważenia XIX-wiecznych fabryk jako części dziedzictwa kulturowego jest stosunkowo nowy. Pierwsze działania w kierunku ochrony spuścizny przemysłu XIX i XX wieku miały miejsce w Anglii, w latach pięćdziesiątych XX w. Powstały w 1959 roku, brytyjski Committee for Industrial Archaeology był pierwszą na świecie organizacją zajmującą się tym tematem, co zapoczątkowało wiodącą rolę Wielkiej Brytanii, jeśli chodzi o dziedzictwo poprzemysłowe. W latach siedemdziesiątych XX wieku świadomość w tej dziedzinie rozszerzyła się na resztę Europy - rok 1975 ochrzczono Europejskim Rokiem Zabytków, a 3 lata później, w 1978 założono Międzynarodowy Komitet Ochrony i Konserwacji Dziedzictwa Przemysłowego¹.

Dopiero w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku praktyki rewitalizacyjne i renowacyjne obiektów poprzemysłowych rozpowszechniły się w całej Europie².

1.2. Sytuacja w Polsce

W Polsce świadoma ochrona zabytków techniki pojawiła się w latach dwudziestych i trzydziestych XX stulecia [J. Jasiuk 1965, s. 3-12]. W okresie międzywojennym powstało w Warszawie Muzeum Techniki i Przemysłu³. Był to także okres tworzenia zrębów metodyki ochrony zabytków przemysłowych. Po okresie II wojny światowej powrócono do idei ochrony dóbr przemysłu, określanych wówczas mianem kultury materialnej. W 1962 roku Ustawa o ochronie dóbr kultury zrównała prawną ochronę zabytków techniki i przemysłu z ochroną innych kategorii dóbr kultury. Kolejne lata przyniosły starania o zachowanie niektórych obiektów przemysłowych i opracowywanie specjalnych programów ochrony zabytków techniki, jednocześnie był to czas, kiedy wraz z modernizacją przemysłu niszczone cenną schedę przemysłową [E. Wojtoń 2010, s. 157-172].

Dopiero transformacja ustrojowa w 1989 roku umożliwiła zmianę na większą skalę. Po upadku przemysłu regiony takie jak Łódźki, gdzie siłą napędową było włókiennictwo, musiały na nowo znaleźć swoją drogę rozwoju.

Obecnie w Polsce widać wzrost zainteresowania dziedzictwem przemysłowym. Przyczyniła się do tego zarówno turystyka industrialna, jak i nowe źródła finansowania⁴.

Szanse na lepszą przyszłość zabytkom epoki industrialnej dają działania podejmowane na szczeblach rządowych i międzynarodowych⁵, nakazujące dbałość i troskę o dobra poprzemysłowe. Dodatkowym bodźcem do działania może być także to, że coraz większa liczba mieszkańców regionów postindustrialnych wyraża zainteresowanie najbliższym otoczeniem jako wyznacznikiem własnej tożsamości, której zdefiniowanie i zrozumienie może być trudne, jeżeli nie przetrwają obiekty i tereny, które obecnie są jej nieodzownym elementem.

Proces deindustrializacji stał się wyraźnie widoczny szczególnie w obrębie miast i regionów o przemysłowym rodowodzie. Likwidacja nieekonomicznych gałęzi produkcji spowodowała znaczne spowolnienie, a nawet upadek gospodarczy wielu miejscowości wy-

¹ The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage, w skrócie: TICCIH.

² Jednymi z ostatnich i najbardziej znaczących są działania w Zagłębiu Ruhry oraz IBA Emscher Park na terenie Niemiec.

³ Muzeum Techniki i Przemysłu w Warszawie zostało założone w 1929 roku. Było kontynuatorem dzieła Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie. Po II wojnie światowej działalność Muzeum Techniki wznowiono w 1952 roku.

⁴ Głównie fundusze dostępne z Unii Europejskiej.

⁵ W roku 1990 Rada Europy w Rekomendacji 20(90) wskazała na konieczność konserwacji dzieł przemysłu jako istotnego składnika zasobów dziedzictwa kulturowego. Dodatkowo uznała owe dzieła za ważny element krajobrazu kulturowego, [za:] W.J. Affelt, 2007, s. 43 – 51.

rosłych w okresie przemian rewolucji przemysłowej. Dziedziny przemysłu, niegdyś decydujące o rozwoju, jak włókiennictwo w Łodzi lub na Dolnym Śląsku, przestały istnieć.

Wynikiem wszechobecnego zamykania fabryk jest postindustrialny krajobraz miejski oraz związane z upadkiem przemysłu problemy – zarówno przestrzenne, jak i ekonomiczne. Przyczyniło się to znacząco do negatywnego postrzegania obszarów poprzemysłowych przez społeczeństwo. Koniecznością stało się poszukiwanie nowych rozwiązań ekonomiczno-gospodarczych oraz społecznych.

Mimo że od rozpoczęcia działań na rzecz ochrony dziedzictwa poprzemysłowego upłynęło już ponad pół wieku, nie wszyscy jeszcze są świadomi jego istnienia i wagi – cały czas istnieje potrzeba stałego uświadamiania i udowadniania wartości spuścizny poprzemysłowej jako integralnej i równorzędnej części dziedzictwa kulturowego.

Wartości emocjonalne i estetyczne, które zwykle wspomagają i motywują potrzebę ochrony, w przypadku obiektów poprzemysłowych nie zawsze istnieją. Już na początku XIX wieku „piękno” przestało być nadrzędnym kryterium przy wyborze obiektów do ochrony, ciągle jednak tradycyjne cechy wyglądu wydają się mieć znaczący wpływ na postrzeganie wartości obiektu. Podczas gdy katedry, wille, a nawet miejskie kamienice bez wątplenia przywodzą na myśl piękno, dziedzictwo – fabryki i inne obiekty poprzemysłowe wciąż jeszcze postrzegane są przez wielu jako symbol lat wyzysku i zanieczyszczenia.

To wyjaśnia, przynajmniej po części, ogólną niechęć, obojętność na przemysłową przeszłość i jej spuściznę. Z pomocą przychodzą definicje, które wskazują, że nie tylko budynki odznaczające się pięknem, ale również te posiadające inne niż wizualne wartości współtworzą całość dziedzictwa kulturowego. Spuścizna poprzemysłowa jest jego istotną częścią⁶.

2. DZIEDZICTWO KULTUROWE I JEGO DEFINICJE W ODNIESIENIU DO OBIEKTÓW POPRZEMYSŁOWYCH

Kultura przyjmowała różne formy w zależności od epoki i miejsca, dlatego też obecnie tak trudno

jest sformułować precyzyjną definicję dziedzictwa kulturowego. W związku z niezliczoną ilością aspektów, wspomniana definicja ciągle ewoluuje. Ta zaakceptowana przez UNESCO (wspomniana powyżej) wydaje się obecnie najtrafniejsza:

- „Za ‘dziedzictwo kulturalne’ uważane są:
- zabytki: dzieła architektury, dzieła monumentalnej rzeźby i malarstwa, elementy i budowle o charakterze archeologicznym, napisy, groty i zgromadzenia tych elementów, mające wyjątkową powszechną wartość z punktu widzenia historii, sztuki lub nauki;
 - zespoły: budowli oddzielnych lub łącznych, które ze względu na swą architekturę, jednolitość lub zespolenie z krajobrazem mają wyjątkową powszechną wartość z punktu widzenia historii, sztuki lub nauki,
 - miejsca zabytkowe: dzieła człowieka lub wspólne dzieła człowieka i przyrody, jak również strefy, a także stanowiska archeologiczne, mające wyjątkową powszechną wartość z punktu widzenia historycznego, estetycznego, etnologicznego lub antropologicznego”⁷.

The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH)⁸ określa dziedzictwo przemysłowe jako tę część dziedzictwa kulturowego, która „składa się z pozostałości kultury przemysłowej, które posiadają wartości historyczne, technologiczne, społeczne, architektoniczne i naukowe. Na te pozostałości składają się budynki, maszyny, warsztaty, fabryki, kopalnie oraz miejsca do przerobu i oczyszczania, magazyny i składy, miejsca wytwarzania, przesyłu i użycia energii, transport i cała jego infrastruktura, a ponadto miejsca związane z działalnością społeczną związaną z przemysłem, takimi jak mieszkalnictwo, praktyki religijne czy edukacja”.

Powyższe definicje wskazują na wielość aspektów, branych pod uwagę w przypadku dziedzictwa – aspekty historyczne, estetyczne, naukowe, etnologiczne, antropologiczne i socjologiczno-psychologiczne [B.M. Walczak 2005, s. 311-318]. Tworzą one podstawy do oceny potencjalnego zabytku, który przejść musi niezwykle dokładny proces ewaluacji jako całość, ale także jako część otoczenia, w którym się znajduje. Rozpoznanie i uznanie war-

⁶ Na podstawie dokumentu: Dz.U.76.32.190 Konwencja w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego, przyjęta w Paryżu dnia 16 listopada 1972 roku przez Konferencję Generalną Organizacji Narodów Zjednoczonych dla Wychowania, Nauki i Kultury na jej siedemnastej sesji (Dz. U. z dnia 30 września 1976 r.).

⁷ Definicja na podstawie dokumentu: Dz.U.76.32.190 Konwencja w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego, przyjęta w Paryżu 16 listopada 1972 roku przez Konferencję Generalną Organizacji Narodów Zjednoczonych dla Wychowania, Nauki i Kultury na jej siedemnastej sesji (Dz. U. z 30 września 1976 r.).

⁸ Definicja na podstawie dokumentu: *The Nizhny Tagil Charter for the Industrial Heritage* The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH), 17 July 2003.

tości obiektu to początek drogi do uzyskania decyzji o ochronie i/lub renowacji. Obiekt zostaje uznany za część dziedzictwa kulturowego tylko i wyłącznie wtedy, gdy posiada niewątpliwą wartość kulturową oraz uznany został za źródło wiedzy historycznej oraz zasób wzbogacający czasy obecne. Istotne są również przesłanki ekologiczne oraz ekonomiczne.

Dziedzictwo przemysłowe to część dziedzictwa kultury obejmująca ślady kultury przemysłowej o wartościach historycznych, społecznych, architektonicznych, urbanistycznych, technologicznych bądź naukowych, ale także wartości estetyczne, artystyczne, unikatowości, autentyczności, integralności i inne. Dziedzictwem przemysłowym może być obiekt poprodukcyjny, ekonomika dziedzictwa, a także obiekty i tereny pełniące funkcje uzupełniające przemysł, także funkcje społeczne⁹.

Mimo że dla niektórych opuszczone postindustrialne tereny wydają się fascynujące i wartościowe, społeczeństwo zdaje się postrzegać je jako miejsca niebezpieczne i niepożądane.

Jednym z elementów rozwiązania tej sytuacji jest konieczność przybliżenia sytuacji dziedzictwa poprzemysłowego w wymiarze zarówno fizycznym, jak i emocjonalnym szerszej grupie społeczeństwa, a następnie rozważne pokierowanie procesem regeneracji tych obszarów, odnalezienia poprzemysłowego, pozytywnego wizerunku.

Zabytki dziedzictwa kulturowego stanowią niezastąpione, bezpośrednie źródło wiedzy historycznej. Swoją autentycznością tworzą, wzbogacają i dopełniają tożsamość miejsca, regionu, a nawet całego kraju. Przyczyniają się do umocnienia wizerunku, charakteru miejsca, a także rozwoju edukacyjno-kulturowego. Dlatego też dziedzictwo kulturowe powinno być chronione, umacniane i przekazywane kolejnym pokoleniom jako symbol przemian, doświadczeń i aspiracji.

Interesującym przykładem zmian społecznych w stosunku do obiektów postindustrialnych może być to, jak w latach siedemdziesiątych XX wieku brytyjskie firmy preferowały lokalizację swoich siedzib w nowych budynkach, podczas gdy już w następnym dziesięcioleciu najbardziej popularne i prestiżowe stały się obiekty odnowione/adaptowane [P.J. Larkham 1999, s. 105-122].

Podejście społeczeństwa do dziedzictwa kulturowego jest nierozzerwalnie związane z problemem jego identyfikacji z otoczeniem. Dotyczy to zarówno fizycz-

nych, jak i kulturowych elementów danej przestrzeni. Jest to swoista wartość, pozwalająca odróżnić jedno miejsce od innego, świadcząca o jego tożsamości, spójności.

Integralną częścią ochrony dziedzictwa kulturowego są aspekty finansowe, które w znacznej mierze kształtowały pierwsze postawy w tej dziedzinie (takie jak promowanie ponownego użytku istniejących obiektów). Obecnie uznaje się, że przynajmniej częściowo działania takie mogą przynosić korzyści materialne. Przykładem może być tutaj wzrost popularności turystyki związanej z dziedzictwem kulturowym oraz inne działalności profitujące w oparciu lub z użyciem obiektów chronionych. Należy jednak mieć na uwadze ryzyko, jakie niesie ze sobą ingerencja w historyczne dziedzictwo kulturowe – ryzyko utraty autentyczności na rzecz zysku.

W dobie wszechobecnej globalizacji, której niezmienne towarzyszy konkurencja pomiędzy miastami i regionami, tożsamość staje się pojęciem kluczowym.

Aby zwrócić uwagę i przyciągnąć inwestorów, turystów, organizatorów prestiżowych wydarzeń, miasta stają przed wyzwaniem stworzenia unikalnego, interesującego wizerunku [N. Meijmans 2005, s. 94].

W wyniku rewolucji przemysłowej w XIX wieku pojawiło się na mapach wiele nowych ośrodków przemysłowych. Wyzwaniem XXI wieku – po upadku przemysłu – jest adaptacja i przystosowanie tych miast do nowej sytuacji ekonomiczno-gospodarczej oraz przestrzennej. Dobrze znane są przyczyny upadku przemysłu, lecz skutecznych rozwiązań postindustrialnego kryzysu jest jeszcze wciąż za mało.

Nadszedł czas, aby zwrócić szczególną uwagę na stopniowo, a jednocześnie zastraszająco szybko zanikające elementy dziedzictwa kulturowego – szczególnie obiekty poprzemysłowe. Ich utrata równa się lub prowadzi do zaniku spójności, zatracenia lokalnej tożsamości i charakteru.

Poprzemysłowa spuścizna stanowi esencję ośrodków – takich jak Łódź czy Tomaszów Mazowiecki – powinna być więc chroniona. Z drugiej strony miasto to organizm, w którym zachodzą ciągłe zmiany. Jakiegolwiek ewolucje nie powinny jednak prowadzić do utraty lokalnej tożsamości i charakteru miasta, który jest do pewnego stopnia czynnikiem je spajającym. Konsensus i równowaga osiągnięte mogą być jedynie za pomocą ostrożnego i przemyślanego postępowania.

⁹ Definicja na podstawie tekstu dokumentu: Konwencja w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego, przyjęta w Paryżu 16 listopada 1972 roku przez Konferencję Generalną Organizacji Narodów Zjednoczonych dla Wychowania, Nauki i Kultury na jej siedemnastej sesji (Dz. U. z 30 września 1976 r.).

nia, które na celu ma zjednoczenie i ochronę dziedzictwa i wszystkich jego wartości.

3. DOBRE PRZYKŁADY – BUDOWA RENOMY REWITALIZACJI TERENÓW I OBIEKTÓW POSTINDUSTRIALNYCH

3.1. Handel wielkopowierzchniowy na terenach oraz w obiektach poprzemysłowych

Przemysł i obiekty z nim związane przyczyniły się do powstawania i prosperity regionu łódzkiego w XIX wieku. Obecnie dziedzictwo poprzemysłowe ma potencjał, aby pomóc w jego przemianie i odrodzeniu. Jest to jednak dynamiczny, złożony proces, który musi być na bieżąco monitorowany i dostosowywany do warunków ekonomicznych oraz potrzeb społecznych.

W przypadku obiektów poprzemysłowych najbardziej efektywnym i uzasadnionym rozwiązaniem jest adaptacja i przywrócenie do użytkowania poprzez nadanie nowej funkcji – począwszy od tych z sektora publicznego (tj. muzea, galerie, szkoły), aż po sektor prywatny – funkcje handlowe, biurowe oraz mieszkaniowe¹⁰.

Najłatwiejsze wydaje się być adaptowanie obiektów przemysłowych na potrzeby centrów handlowych. Taka funkcja wymaga sprawnej komunikacji, dostępności i dobrej lokalizacji (w centrach miast) oraz dużej przestrzeni – zwykle obiekty poprzemysłowe spełniają wszystkie wymienione kryteria.

Jedne z ciekawszych, polskich przykładów takich adaptacji to m.in. Stary Browar w Poznaniu oraz Manufaktura w Łodzi czy Centrum Silesia w Katowicach lub Park Handlowy Zakopanka w dawnych Krakowskich Zakładach Sódowych Solvay¹¹.

Przemiany gospodarcze i społeczne, których jesteśmy świadkami od końca XX w. w ośrodkach dawnych regionów przemysłowych, mają decydujący wpływ na ich wizerunek. Zmiana negatywnych trendów (depopulacja, degradacja przestrzeni postindustrialnych) może mieć znaczący wpływ na gospodarczy rozwój regionu i poprawę jego wizerunku. Zachowanie i odpowiednie wyeksponowanie walorów kulturowych, w tym przemy-

słowych tradycji, ma ogromne znaczenie dla przywrócenia miastom ich niepowtarzalnego charakteru.

Analizując przytoczone w niniejszym artykule przykłady, należy pamiętać, że adaptacja może stanowić część procesów rewitalizacyjnych, pojęcie to jednak nie może być stosowane jako synonim rewitalizacji. Błąd w postaci nadużywania określeń, tj. „rewitalizacja”, „zrewitalizowane” etc., popełniają liczni inwestorzy przeprowadzający jedynie adaptacje obiektów, a nie ich rewitalizację.

Zgodnie z Ustawą o rewitalizacji z dnia 9 października 2015 r., rozdz. 1, art. 2.1: „*Rewitalizacja stanowi proces wyprowadzania ze stanu kryzysowego obszarów zdegradowanych, prowadzony w sposób kompleksowy, poprzez zintegrowane działania na rzecz lokalnej społeczności, przestrzeni i gospodarki, skoncentrowane terytorialnie, prowadzone przez interesariuszy rewitalizacji na podstawie gminnego programu rewitalizacji*”.

Natomiast „*Adaptacja to przekształcenie obiektu polegające na przystosowaniu go do odmiennych celów niż te, którym służył dotychczas*” [W. Borusiewicz 1971]¹².

3.2. Łódzka Manufaktura

Dla Łodzi przełomową okazała się inwestycja na terenie dawnych zakładów Izraela Poznańskiego. Ten ogromny kompleks przemysłowej metropolii (30 hektarów w pobliżu centrum miasta) wykupiony został przez francuską firmę deweloperską, która w 2006 roku ukończyła przemianę całości w centrum handlowo-usługowe.

W 1871 Izrael Poznański zakupił pierwsze parcele po zachodniej stronie Nowego Miasta wzdłuż ulicy Ogrodowej, na których zbudował swoje „imperium bawełniane”, oraz osiedle 4-kondygnacyjnych domów robotniczych (ryc. 1). Pierwsza tkalnia powstała już rok później, a wkrótce potem (1877-1878) największy budynek kompleksu, 5-kondygnacyjna tkalnia na 50000 wrzecion (obecnie mieści się tam Andel's Hotel). Osiemdziesiąte lata XIX wieku to kolejne rozbudowy łódzkiego imperium¹³.

¹⁰ Adaptacja często stanowi część procesów rewitalizacyjnych, sama nie może jednak być stosowana jako zamiennik „rewitalizacji”. Błąd w postaci nadużywania pojęcia „rewitalizacja” popełniają liczni inwestorzy przeprowadzający jedynie adaptacje obiektów, a nie ich rewitalizację.

¹¹ Park handlowy powstał w 1998 r. w wyniku adaptacji byłych Krakowskich Zakładów Sódowych Solvay. Ze względu na postępujące zanieczyszczenie środowiska likwidacja zakładów była konieczna. Liczne wyburzenia spowodowały odzyskanie terenów, które zostały planowo zagospodarowane i stanowiły swego czasu pierwszy w Krakowie pozytywny przykład przekształcenia szkodliwego zakładu w dochodowe i ekologicznie nieuciążliwe przedsięwzięcie gospodarcze. Część budynków zabytkowych, po przeprowadzeniu remontu, została włączona w powstające tam centrum kultury i rozrywki.

¹² Ustawa z dnia 7 lipca 1994 r. Prawo budowlane nie zawiera pojęć „modernizacja” i „adaptacja”, zatem należy rozpatrywać je w ramach przepisów dotyczących remontu [W.J. Affelt 2009].

¹³ W 1888 roku Poznański przeniósł nawet na teren przy ul. Ogrodowej (w sąsiedztwie domów robotniczych) drewniany kościół staromiejski z Placu Kościelnego przy ul. Zgierskiej.



Ryc. 1. Fabryka Poznańskiego na litografii z 1899 roku; źródło: <http://baedekerlodz.blogspot.com/2013/09/sen-o-wielkiej-odzi-druga-poowa-xix.html> (dostęp: 01.08.2017)

Fig. 1. Poznański's factory in lithography from 1899; source: <http://baedekerlodz.blogspot.com/2013/09/sen-o-wielkiej-odzi-druga-poowa-xix.html> (accessed: 01.08.2017)

W roku 1889 przekształcono firmę I.K. Poznańskiego w rodzinne przedsiębiorstwo w postaci Towarzystwa Akcyjnego Wyrobów Bawełnianych I.K. Poznańskiego. W toku dalszej rozbudowy wzniesiono między innymi tzw. tkalnię wysoką (1895, budynek przeznaczony obecnie na Muzeum Sztuki). Na przełomie wieków Poznański zaliczany był do grona najzamożniejszych przemysłowców Królestwa, a zatrudnienie w jego zakładach przed I wojną światową wynosiło aż 7000 pracowników.

Okres I wojny światowej, a następnie lata międzywojenne to czas niepowodzeń finansowych Zakładów Poznańskiego¹⁴.

W czasie II wojny światowej okupant niemiecki przejął wszystkie akcje spółki i ich właścicielem uczynił spółkę Speidel Weber Corporation¹⁵.

Po zakończeniu wojny znacjonalizowane dawne Zakłady Bawełniane I.K. Poznańskiego przybrały najpierw nazwę Zakłady Przemysłu Bawełnianego Nr 2, a następnie Zakłady Przemysłu Bawełnianego im. Juliana Marchlewskiego, a w 1970 roku uzupeł-

nione branżową nazwą „Poltex” [A. Stasiak 2005, s. 215–220].

W styczniu 1971 roku, obwieszczeniem Konserwatora Miasta Łodzi, unikalny zespół budownictwa przemysłowego dawnych Zakładów I.K. Poznańskiego wraz z przyległym pałacem zaliczony został do czterech najcenniejszych zabytków przemysłowych Łodzi¹⁶.

Poczynając od lat osiemdziesiątych XX wieku, systematyczny spadek zatrudnienia oraz produkcji przyczynił się do upadku zakładów. Transformacja gospodarki polskiej na system rynkowy i równoczesna utrata głównego rynku radzieckiego dla produktów tekstylnych spowodowały kryzys finansowy przedsiębiorstwa. W 1991 roku rozpoczął się proces upadłościowy ZPB „Poltex”.

Dawna fabryka Poznańskiego to 30 hektarów, 22 budynki i bocznicą kolejowa. Nawet potencjalni inwestorzy z Manchesteru, miasta, które od lat porównywano z Łodzią (monokultura przemysłowa, upadek przemysłu lekkiego, bezrobocie i pozostawiona sama sobie infrastruktura fabryczna), po obejrzeniu fabryki

¹⁴ Zamknięcie rynku radzieckiego po 1920 roku dla produktów włókienniczych, a następnie światowy kryzys gospodarczy doprowadziły do zadłużenia firmy w bankach zagranicznych, wskutek czego kierowanie zakładem w latach 30. XX wieku przejął przedstawiciel włoskiego Banca Commerciale Italiana, a Poznańscy nie odzyskali już liczącej się pozycji w spółce.

¹⁵ W zakładach Poznańskiego produkowano wówczas tkaniny dla wojska niemieckiego oraz m.in. podzespoły do samolotów.

¹⁶ Kolejne wpisy do rejestru zabytków miały miejsce w latach 1971–1993 oraz na pocz. XXI wieku.

powiedzieli: „Z czymś tak wielkim nie mieliśmy jeszcze do czynienia”. I odjechali¹⁷.

Po prywatyzacji w 1998 roku ostatecznie cały kompleks znalazł się w rękach firmy Apsys Polska. W latach 1999-2002 miały miejsce wyburzenia wszystkich naniesień na tym terenie niemających wartości użytkowej (głównie tych z 2 poł. XX wieku).

W 2003 roku rozpoczęły się prace związane z realizacją największego przedsięwzięcia rewitalizacyjnego pod nazwą Centrum Manufaktura (Ryc. 2)¹⁸.

W centralnej części terenu postawiono nowy olbrzymi gmach – galerię handlową (ryc. 3). Obok niej wytyczono plac. W odrestaurowanych budynkach powstały sklepy, lokale usługowe, restauracje itp. Manufakturę w kolejnych latach uzupełniły Muzeum Sztuki i hotel, które ulokowały się w monumentalnych budynkach tkalni i przędzalni wzdłuż ulicy Ogrodowej (ryc. 4).

Oficjalne otwarcie miało miejsce 17 maja 2006 roku. Dziś można stwierdzić, że stała się ona kamieniem milowym dla Łodzi – miasta, które na nowo chce być „ziemią obiecaną”.

Rezultaty przewyższyły najśmielsze oczekiwania. Z jednej strony inwestycja otworzyła nowe możliwości dla lokalnych przedsiębiorców, z drugiej zaś przybliżyła postindustrialne dziedzictwo miasta jego mieszkańcom, którzy mogli oswoić się z poprzemysłową częścią miasta w sposób nieinwazyjny, podczas zwykłych, codziennych czynności, tj. zakupy, wyjście do kina czy na kolację¹⁹.

Inni właściciele poprzemysłowych zabudowań podążyli za tym przykładem. Niektórzy zdecydowali się nawet na odbudowę poprzednio zniszczonych obiektów pofabrycznych.

Odbudowa jest pojęciem bardzo istotnym przy omawianiu kolejnego przykładu, a mianowicie nowego centrum handlowego „Sukcesja”, które powstało w pobliżu centrum Łodzi, w miejscu dawnej Manufaktury Bawełnianej Gampe i Albrecht.

4. REWITALIZACJA OBIEKTÓW DZIEDZICTWA POPRZEMYSŁOWEGO JAKO ELEMENT STRATEGII MARKETINGOWEJ

4.1. Manufaktura Bawełniana Gampe&Albrecht w Łodzi – C.H. Sukcesja

Firmę założyło w 1878 roku dwóch mistrzów tkackich – Juliusz Albrecht i Józef Gampe. Początkowo

zabudowania mieściły się przy ulicy Piotrkowskiej, jednak kształt działki, typowy dla tej części miasta – wąska i bardzo głęboka nieruchomości, stanowił przeszkodę rozwojową. Rozbudowę podjęto więc na ówczesnych obrzeżach miasta, przy skrzyżowaniu ulicy Pańskiej (Żeromskiego) i Nowo-Radwańskiej (Rembielińskiego). Uruchomienie produkcji w nowej fabryce miało miejsce w roku 1894.

Budynek składał się z 3 pięter zwieńczonych dwiema wieżami, w których mieściły się klatki schodowe ze zbiornikami wody na górze (ryc. 5). Wraz z szybkim rozwojem i wzrostem produkcji fabrykę na bieżąco rozbudowywano – w roku 1898 i 1911.

Po śmierci właścicieli, w latach 1907-12, bardzo dobrze prosperującą firmę przekształcono w spółkę akcyjną. Manufaktura Bawełniana Gampe i Albrecht S.A. swoje magazyny miała między innymi w Petersburgu, Moskwie, Odessie i Rostowie. Fabryka przetrwała czasy I wojny światowej i powojenny kryzys.

Po II wojnie światowej, zważywszy na zupełnie inne warunki gospodarczo-polityczne, fabryka przeszła pod kontrolę państwa, a następnie uległa nacjonalizacji. Kolejnym krokiem było włączenie dziedzictwa Albrechta i Gampego w skład Zakładów Przemysłu Bawełnianego nr 6 im. S. Kunickiego „Maltext”.

Po roku 1989 fabryka wróciła na rynek prywatny, a jej zabudowania przeznaczono w większości na funkcje magazynowe (ryc. 6). Ostatecznie zabudowania przy ul. Rembielińskiego i al. Politechniki zburzono w 2008 roku (ryc. 7). Wkrótce ogłoszono, że na ich miejscu powstać ma (kolejne już) nowe centrum handlowe. Plany szybkiej budowy pokrzyżowała sytuacja ekonomiczno-społeczna.

W tym czasie zakończono prace we wspomnianej wcześniej Manufakturze. Inwestycja okazała się ogromnym sukcesem, który w dużej mierze przyczynił się do zmiany postrzegania poprzemysłowego dziedzictwa Łodzi przez jej mieszkańców.

Nic dziwnego, że inni inwestorzy postanowili obrać podobną drogę. Pojawiły się kolejne propozycje i plany przekształcenia łódzkich poprzemysłowych nieruchomości w analogiczny sposób. Adaptacje i przywracanie do użytku dawnych fabryk i zabudowań przemysłu włókienniczego stały się znakiem rozpoznawczym Łodzi. Nie znaczy to jednak, że wszystkie przeprowadzone w tym zakresie działania są dobrymi przykładami.

¹⁷ Więcej na: <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,44788,20100405,historia-lodzi-od-imperium-poznanskiego-do-manufaktury.html> dostęp: 24.06.2017.

¹⁸ Więcej o historii Zakładów I.K. Poznańskiego na: <http://www.manufaktura.com/21/historia>, dostęp: 24.06.2017.



Ryc. 2. Działaliniec wewnętrzný – rynek Manufaktury; fot.: autorka
Fig. 2. Manufaktura's main courtyard; photo: by the author

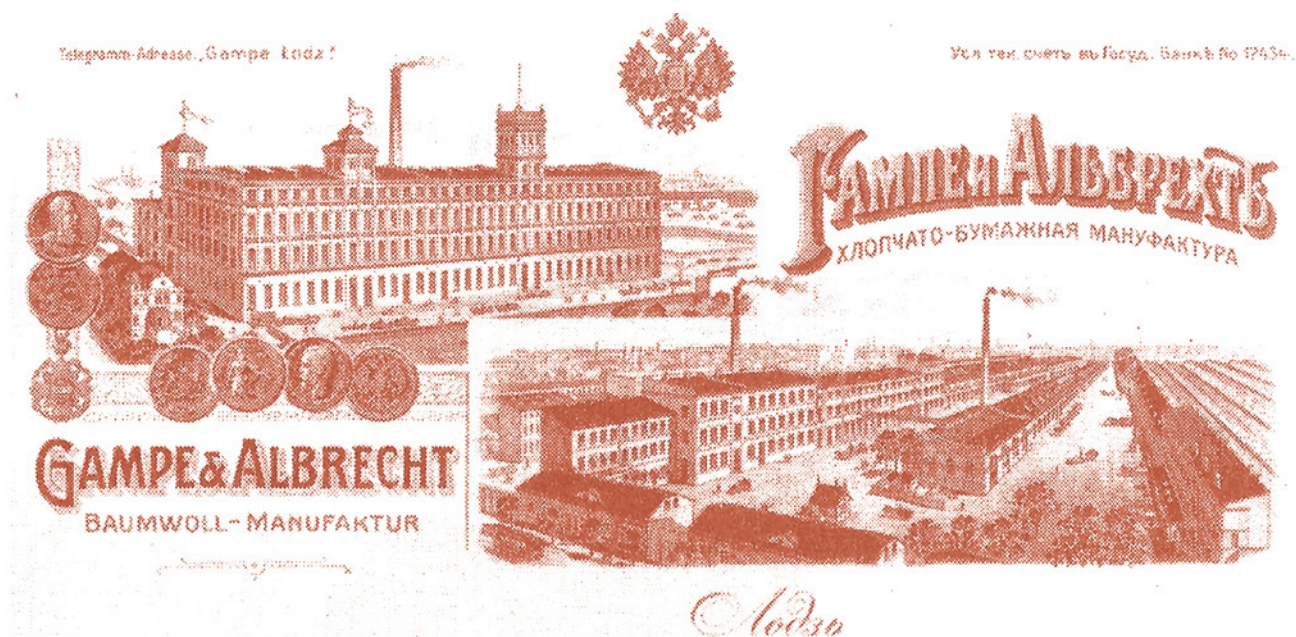


Ryc. 3. Manufaktura – działaliniec wewnętrzný miedzy galerią handlową a Muzeum Sztuki ms2; fot.: autorka
Fig. 3. Manufaktura – inner courtyard between the new shopping centre building and The ms2 Art Museum; photo: by the author



Ryc. 4. Muzeum Sztuki ms2 w Tkalni Wysokiej i Andel's Hotel w przędzalni przy ul. Ogrodowej; fot. autorka

Fig. 4. The ms2 Art Museum with andel's hotel alongside Ogrodowa street; photo: by the author



Ryc. 5. Winieta Zakładów Gampe&Albrecht; źródło: nagłówek papeterii zakładów z przełomu XIX i XX wieku

Fig. 5. The Gampe&Albrecht factory; source: The company's letterhead from the turn of XIX and XX wieku.



Ryc. 6. Zakłady „Maltek” na początku XXI wieku – widok od wschodu, z al. Politechniki; źródło: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maltek_old_factorie_Lodz.JPG (dostęp: 01.08.2017)

Fig. 6. „Maltek” AT the beginning of the 21 century – view from the east, from Politechnika Ave.; source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maltek_old_factorie_Lodz.JPG (accessed: 01.08.2017)



Ryc. 7. Stan z 2009 roku, po wyburzeniu obiektów „Malteku” – widok od strony południowo-wschodniej; źródło: <http://lodz.naszemiasto.pl/artikul/przy-alei-politechniki-postanie-nowa-galeria-handlowa,314616,artgal,t,id,tm.html> (dostęp: 01.08.2017)

Fig. 7. Year 2009 - after the demolition of “Maltek” – view from the south-east side; source: <http://lodz.naszemiasto.pl/artikul/przy-alei-politechniki-postanie-nowa-galeria-handlowa,314616,artgal,t,id,tm.html> (accessed: 01.08.2017)

W przypadku fabryki Albrechta i Gampego nawet brak zabudowy nie stanął na przeszkodzie przeprowadzenia jej „rewitalizacji”. Przy odpowiedniej interpretacji definicji i pojęć, projekt pod nazwą „Rewitalizacja obiektów pofabrycznych na Centrum biznesowo-handlowo-rozrywkowe SUKCESJA” zakwalifikowany został jako Projekt Kluczowy Regionalnego Programu Operacyjnego i uzyskał dofinansowanie w wysokości 8 mln zł²⁰.

Podstawą do użycia określenia „rewitalizacja” w tytule projektu stało się założenie odbudowy zburzonych obiektów pofabrycznych. Jednak już od samego początku widoczne było, że powstający budynek znacząco odbiega od tego, którego miał być odbudową²¹.

Efekt końcowy budowy „Sukcesji” może wydawać się nieco dezorientujący. Nowy budynek zajmuje całą działkę, co nie miało miejsca w przypadku oryginalnych zabudowań. Wygląd zewnętrzny budynku to mieszanka stylistyczna – elewację frontową stylizowaną na ceglaną ścianę fabryki wieńczy parametryczna struktura na kształt attyki, a okna to jedynie atrapy (ryc. 8-9).

Prawdziwy problem leży jednak gdzie indziej. Uznanie dla takiej drogi budowy „Sukcesji”, wyrażone w postaci europejskiego dofinansowania, może w dużej mierze przyczynić się do powstawania w oczach społeczeństwa fałszywego przekonania na temat tego, czym jest rewitalizacja oraz jak powinno się obchodzić z poprzemysłowym dziedzictwem miasta [A. Kępczyńska-Walczyk 2015; s. 39-48].

4.2. Zakłady Przemysłu Wełnianego Mazovia w Tomaszowie Mazowieckim – C. H. Tomaszów

W ośrodkach poprzemysłowych przy tworzeniu nowego obiektu często pojawia się pokusa nawiązania do industrialnego charakteru okolicy. Nie jest to w swojej istocie rzecz naganna. Problemy pojawiają się jednak w momencie, gdy nowy budynek z założenia imituje zabudowania historyczne i wprowadza w błąd co do swojego pochodzenia.

Kolejnym przykładem tego typu praktyk może być wybudowana zaledwie w 2016 roku nowa Galeria Tomaszów w Tomaszowie Mazowieckim. Wybudo-

wana została na miejscu dawnych Zakładów Mazovia, których historia sięga początków przemysłu włókienniczego w Tomaszowie Mazowieckim. Kompleks przy ulicy Barlickiego, obecnie identyfikowany jako główna część zakładów Mazovia, został stworzony z połączenia fabryki Maurycego Piescha oraz Tomaszowskiej Przędzalni Wełny Czesankowej, wcześniej zakładów Jakuba Halperna.

Jakub Halpern rozpoczął działalność w 1853 roku, a jego zakłady odegrały znaczącą rolę w przemyśle miasta w 2 poł. XIX wieku – w 1885 roku była to największa fabryka w Tomaszowie²². Po pożarze głównego budynku w 1910 roku rodzina Halpernów zdecydowała się odbudować przedsiębiorstwo, jednocześnie zmieniając profil fabryki na produkcję wełny czesankowej [A. Wróbel 2013, s. 71-89].

Moritz Piesch pierwszą fabrykę – farbiarnię i wykańczalnię postawił w rok po przybyciu do Tomaszowa Mazowieckiego – w 1874 roku. Dobra koniunktura sprawiła, że zakład szybko się rozrastał – na początku XX wieku tomaszowska wykańczalnia stała się jednym z największych przedsiębiorstw tego typu w całej Europie [J. Góral, R. Kotewicz 1992, s. 138]. Firma M. Piescha przekształcona została w spółkę akcyjną dopiero w 1914 roku. W roku 1925 ten największy zakład przemysłu włókienniczego Tomaszowa przeszedł całkowicie w ręce kapitału francuskiego [J. Góral, R. Kotewicz 1992, s. 227].

Po II wojnie światowej, w wyniku upaństwowienia obu kompleksów (Halperna i Piescha), powstały Państwowe Zakłady Przemysłu Wełnianego nr 28, które w 1950 roku przyjęły nazwę Tomaszowskich Zakładów Wełnianych. Z dniem 1 stycznia 1964 roku, w wyniku połączenia wspomnianych Zakładów nr 28 z Zakładami nr 27, powstało przedsiębiorstwo Mazowieckie Zakłady Przemysłu Wełnianego Mazovia. Jeszcze w latach osiemdziesiątych XX wieku tomaszowska fabryka działała prężnie, wytwarzając około 9% krajowej produkcji tkanin wełnianych i wełnopodobnych [J. Góral, R. Kotewicz 1992, s. 494].

Zmiany ustrojowe i ekonomiczne końca XX wieku doprowadziły do zakończenia działalności Mazovii – upadłość ogłoszono w 2008 roku.

¹⁹ Należy jednak podkreślić, że sukces Manufaktury to sukces przede wszystkim w kategorii ekonomicznej – gospodarczej. Z perspektywy konserwacji i ochrony zabytków wydaje się być jednak kwestią sporną – z jednej strony rewitalizacja Zakładów Poznańskich doprowadziła do ożywienia dużego obszaru miasta, z drugiej – przyczyniła się do znacznego regresu ul. Piotrkowskiej, która dopiero w ostatnim czasie zaczęła odradzać się jako popularne miejsce rozkwitu życia społecznego, którym była przed laty.

²⁰ Więcej informacji na: <http://kupacegiel.blogspot.com/2012/12/ostatnio-przesza-przez-lokalne-media.html> (dostęp: 24.06.2017).

²¹ Przeprowadzenie inwestycji ułatwił też fakt, że obiekty dawnej manufaktury Gampe&Albrecht nie były wpisane do Rejestru Zabytków ani też do Gminnej Ewidencji Zabytków.

²² W 1885 r. była to największa fabryka w mieście, [za:] J. Góral, R. Kotewicz, *Dwa wieki Tomaszowa Mazowieckiego, zarys dziejów miasta 1788-1990*, Wyd. Grafbis, Tomaszów Mazowiecki 1992, s.141.



Ryc. 8. Galeria handlowa „Sukcesja” – widok od strony południowo-wschodniej; fot.: autorka
Fig. 8. Shopping centre „Sukcesja” – view from the south-east side; photo: by the author



Ryc. 9. Galeria handlowa „Sukcesja” – widok od strony północno-wschodniej; fot.: autorka
Fig. 9. Shopping centre „Sukcesja” – view from the north-east side; photo: by the author



Ryc. 10. Zabudowania z 1872 roku w obrębie fabryki Moritza Piescha w roku 2015; źródło: <https://get.google.com/albu marche-ve/118108717285897621921/album> (dostęp: 08.06.2017)

Fig. 10. Buildings erected in 1872 as a part of Moritza Piesch's factory – in 2015; source: <https://get.google.com/albumarchive/118108717285897621921/album> (accessed: 08.06.2017)



Ryc. 11. Budowa nowej galerii handlowej przy ul. Barlickiego, rok 2016; źródło: <http://tomaszowmazowiecki.naszemiasto.pl/artykul/zdjecia/budowa-galerii-tomaszow-uroczystosc-wmurowana-ka mienia,3645744,artgal,18975596,t,id,tm,zid.html> (dostęp: 01.08.2017)

Ryc. 11. Construction of a new shopping gallery at Barlickiego street In 2016; source: <http://tomaszowmazowiecki.naszemiasto.pl/artykul/zdjecia/budowa-galeriiitomaszow-uroczystosc-wmurowaniakamienia,3645744,artgal,18975596,t,id,tm,zid.html> (accessed: 01.08.2017)



Ryc. 12. Projekt nowej galerii handlowej przy ul. Barlickiego; źródło: <http://tomaszowmazowiecki.naszemiasto.pl/artukul/zdjeci/a/budowa-galerii-tomaszow-ruszy-la-ma-byc-gotowa-na-koniec,3565186,artgal,17871812,t,id,tm,zid.html> (dostęp: 01.08.2017)

Fig. 12. Design of the new shopping centre by Barlickiego street, source: <http://tomaszowmazowiecki.naszemiasto.pl/artukul/zdjeci/a/budowa-galerii-tomaszow-ruszy-la-ma-byc-gotowa-na-koniec,3565186,artgal,17871812,t,id,tm,zid.html> (accessed: 01.08.2017)

Kilka lat temu pojawił się plan adaptacji niszczących zabudowań wzdłuż ulicy Barlickiego (ryc. 10) na nową galerię handlową (ryc. 12, 13). Mimo faktu, że obiekty dawnej fabryki M. Piescha²³ widniały w Gminnej ewidencji zabytków, pomysł ich adaptacji ustąpił miejsca decyzji o rozbiórce. Starostwo Powiatowe po długich konsultacjach z konserwatorem zabytków zdecydowało o pozbyciu się przemysłowych zabudowań z terenu pomiędzy ulicami Barlickiego a Wolbórką (ryc. 11).

Wznoszenie budynku nowej galerii rozpoczęło się wiosną 2016 roku, wielkie otwarcie miało miejsce w październiku. Zgodnie z nakazem konserwatora zabytków zrekonstruowano budynek dawnej przędzalni przy zachowanym kominie (ryc. 14).

Przypadek tomaszowskiej Mazovii, o którym tak głośno w lokalnych mediach, ma zapewne uzasadnienie gospodarczo-ekonomiczne, natomiast nasuwa się pytanie: czy wyburzenie autentycznej zabudowy przemysłowej, a następnie rekonstrukcja historycznych fragmentów to rzeczywiście najlepsze rozwiązanie?

W oparciu o przemysłową lokalizację i charakter miejsca, jednak bez namacanego śladu w postaci autentycznej zabudowy, idea przyświecająca budowie „Sukcesji” czy Galerii Tomaszów obnażona zostaje jedynie jako intratne posunięcie marketingowe,

zerujące na sentymencie społeczeństwa i dobrej reputacji prawdziwych rewitalizacji. Buduje to w oczach społeczeństwa złudny obraz dziedzictwa przemysłowego, a w związku z licznymi sukcesami w dziedzinie rewitalizacji w regionie istnieje ryzyko, że wiele osób nieświadomie „pomyli” nowy obiekt z wartościową adaptacją historycznych zabudowań.

5. PODSUMOWANIE PRZYKŁADÓW

Omówione w niniejszym artykule przykłady pokazują różne podejścia do transformacji obiektów przemysłowych. Mimo że dzielą wiele wspólnych elementów:

- transformacja dotyczyła obiektów przemysłowych z XIX wieku,
- obiekty te ulegały podobnym procesom związanym ze zmianami historycznymi,
- wszystkie przekształcone zostały w centra handlowe w podobnym okresie, to jednak efekty końcowe tych transformacji są zróżnicowane.

Oprócz powyższych podobieństw, między omawianymi obiektami występują znaczne różnice, zobrazowane w tabeli 1, gdzie zestawione zostały podstawowe informacje na temat omawianych obiektów. Szczególną uwagę należy zwrócić na:

- powierzchnie objęte przekształceniami – widoczna jest znaczna różnica wielkości pomiędzy ogromnymi terenami Manufaktury a pozostałymi dwoma obszarami; powierzchnie zsumowanych terenów przeznaczonych pod „Sukcesję” i Galerię Tomaszów stanowią ułamek obszarów zajmowanych przez Manufakturę; taka różnica wielkości wynika bezpośrednio z różnic w rozmiarach zespołów fabrycznych znajdujących się na omawianych terenach;
- formę ochrony konserwatorskiej w kontekście liczby zachowanych obiektów – opierając się na przykładzie Galerii Tomaszów, można stwierdzić, że istnienie ochrony konserwatorskiej [tutaj – wpis do Gminnej Ewidencji Zabytków] nie zawsze ma wpływ na rzeczywistą ochronę obiektów zabytkowych; powtarzającym się zjawiskiem są wyburzenia – umożliwiające korzystniejszą finansowo budowę nowych obiektów zamiast renowacji i adaptacji tkanki oryginalnej.

Szczegółowy przebieg kształtowania się i funkcjonowania zabudowy omawianych obiektów na prze-

²³ Nowa galeria stanęła we wschodniej części dawnej Mazovii, a więc w miejscu zabudowań należących głównie do fabryki M. Piescha.



Ryc. 13. Projekt nowej galerii handlowej przy ul. Barlickiego; źródło: <http://tomaszowmazowiecki.naszemiesto.pl/artukul/budowa-galerii-tomaszowruszy-la-ma-byc-gotowa-nakoniec,3565186,artgal,t,id,tm.html> (dostęp: 01.08.2017)

Fig. 13. Design of the new shopping centre alongside Barlickiego street; source: <http://tomaszowmazowiecki.naszemiesto.pl/artukul/budowa-galerii-tomaszowruszy-la-ma-byc-gotowa-nakoniec,3565186,artgal,t,id,tm.html> (accessed: 01.08.2017)



Ryc. 14. Galeria Tomaszów w 2017 roku; fot. autorka
Fig. 14. Galeria Tomaszów mall in 2017; photo by the author

strzeni ponad 150 lat – od momentu powstania do współczesności – pokazuje poniższy wykres (ryc. 15). Na osi poziomej oznaczone chronologicznie zostały ważniejsze wydarzenia dotyczące omawianych obiektów. Oś pionowa to próba oceny ogólnie pojętego stanu obiektów, bazująca na liczbie budynków oraz sposobie ich funkcjonowania. Punktem granicznym jest poziom pomiędzy 1 a 2, który odzwierciedla moment transformacji, między innymi zmiany/nadania funkcji, np. w momencie rozpoczynania lub finalizowania produkcji, rozpoczynania nowej inwestycji. Oznaczenia poniżej tego poziomu wskazują na kryzys w zakresie funkcjonowania i/lub stanu oraz ilości istniejących budynków w odniesieniu do poprzedzających lat. Oznaczenia powyżej poziomu 2 odzwierciedlają prosperitę działalności znajdującej się w omawianych obiektach. Sukcesy i upadki poszczególnych zespołów odnajdują potwierdzenie w rozmiarze i stanie zabudowy oraz ilości produkcji/dochodów. Podkreślić należy wszelkie podobieństwa dotyczące kolejnych zdarzeń i tendencji w funkcjonowaniu omawianych obiektów – z niewielkimi rozbieżnościami fabryki powstały, rozwijały się i upadały w podobnym czasie.

Na dokładniejszą analizę zasługują jednak wydarzenia lat ostatnich, a w szczególności relacje pomiędzy działaniami podejmowanymi w poszczególnych obiektach:

1. Prace adaptacyjno-rewitalizacyjne w Manufakturze trwały w latach 2002-2006 – już po kilku miesiącach wiadomo było, że przedsięwzięcie zakończyło się sukcesem na niespotykaną skalę. Wyburzenie zabudowań Manufaktury Gampe&Albrecht to rok 2008. Już wtedy pojawiały się pierwsze wzmianki dotyczące stworzenia nowego centrum handlowego w miejscu dawnego „Maltexu”. Zniszczenie istniejących obiektów historycznych wskazuje na możliwość, że inwestor obrał łatwiejszą drogę do sukcesu/Sukcesji – zamiast pracochłonnej adaptacji zabudowy istniejącej zdecydowano się pozbyć kosztownego ciężaru i „odbudować” nowy obiekt.

2. Ogromny sukces Manufaktury niewątpliwie przyczynił się do pośpiechu przy powstawaniu „Sukcesji”, niestety warunki ekonomiczne opóźniły budowę trwającą od 2012 roku – wielkie otwarcie miało miejsce 26.09.2015 roku. Od tego czasu minął ponad rok – niestety, „Sukcesji” daleko do sukcesu Manufaktury²⁴.

3. Wzmianki o adaptacji Tomaszowskiej Mazovii na centrum handlowe pojawiły się kilka lat temu – w tym przypadku inwestor postawił na cierpliwość. Odpowiednio długi okres oczekiwania (2008-2014) umożliwił „naturalne” pogorszenie stanu fabryk (pożary, kradzieże, dewastacja), tak że w końcu konserwator miał wystarczająco dużo przesłanek, aby wydać zgodę na rozbiórkę.

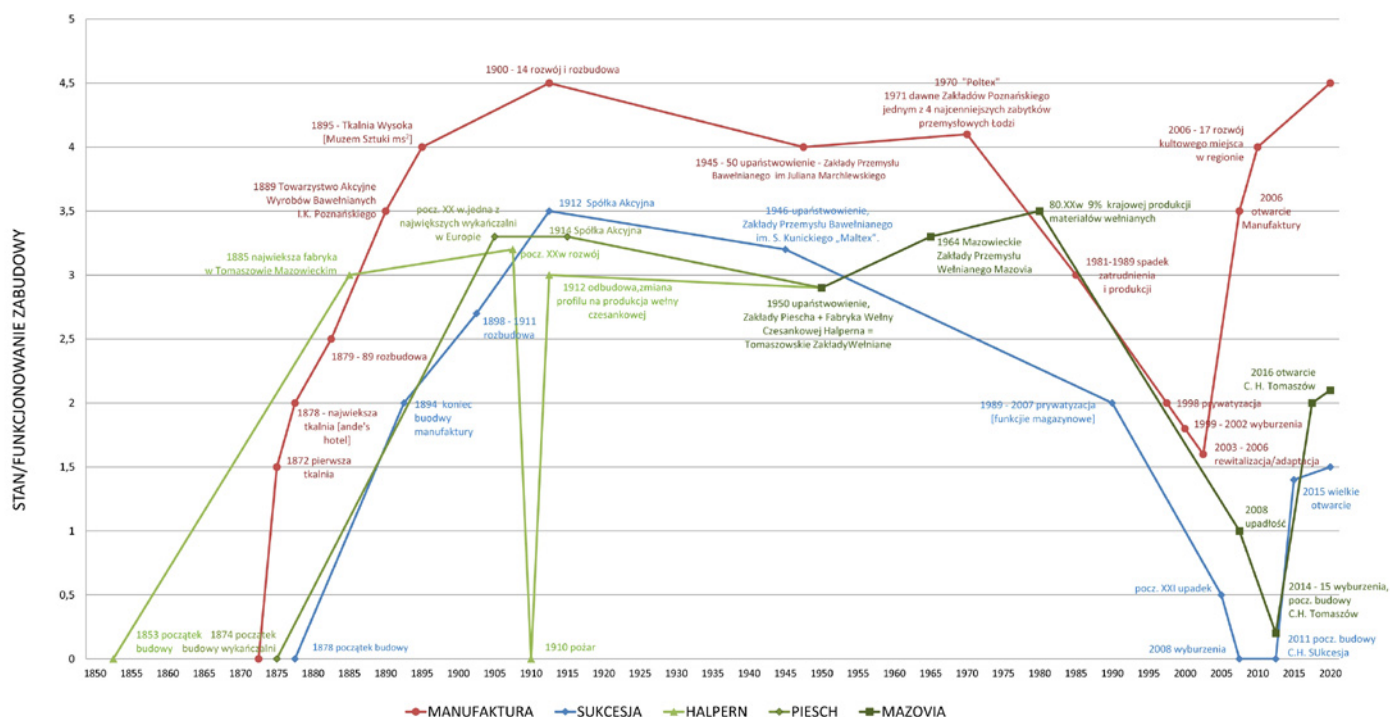
Tab. 1. Tabela z zestawieniem podstawowych informacji na temat omawianych obiektów; źródło: opr. własne

Tab. 1. A table with a summary of basic information about the factories mentioned in this paper; source: prepared by the Author

obiekt [nazwa pierwotna]		adres	data powsta- nia	rodzaj ochrony konserwa- torskiej	zachowa- ne obiekty	stan obecny		
						funkcja/ nazwa	pow. terenu	data prze- kształ- cenia
1.	Zakłady I. Po- znańskiego	Łódź, ul. Drewnowska 58	1872	Woj. Rejestr Zabytków	13 [12 bud. + brama wjazd.]	C.H. Manu- faktura	ok. 0,25 km ²	2006
2.	Manufaktura Gampe& Al- brecht	Łódź, al. Politechniki 5	1878	brak	0	C. H. Suk- cesja	ok. 0,03 km ²	2015
3.	Wykańczalnia M. Piescha, cz. fabryki Halperna	Tomaszów Maz., ul. Bar- lickiego 23	1874	Gminna Ewidencja Zabytków	1 [komin + rekontr. przędzalni]	C.H. Gale- ria Toma- szów	ok. 0,04 km ²	2016

²⁴ Problem „Sukcesji” wiąże się zapewne nie tylko z charakterem architektonicznym obiektu, ale również z faktem nasycenia rynku funkcją handlową. Jednak architektura „Sukcesji” nie jest wabikiem dla potencjalnych klientów i odwiedzających w takim stopniu, jak atmosfera i autentyczny charakter Manufaktury.

DZIEJE ZABUDOWY PRZEMYSŁOWEJ I JEJ FUNKCJONOWANIA - MANUFATURA, SUKCESJA, MAZOVIA



Ryc. 15. Wykres przedstawiający stan i funkcjonowanie zabudowań fabryk od ich powstania do czasów obecnych; źródło: opr. własne
Fig. 15. A diagram depicting the state and functionality of factories mentioned in this paper – from their erection to the present; source: prepared by the Author

4. Nowy obiekt powstał w niespełna rok – pierwsze wyburzenia miały miejsce wiosną 2016 roku, a wielkie otwarcie zorganizowano już w grudniu tego samego roku.

Wykres przedstawiony na rycinie 16 pokazuje lawinowy charakter działań związanych z transformacją omawianych obiektów. Pierwszy ogromny sukces, jakim była adaptacja zakładów Poznańskiego na Manufakturę, dał do myślenia innym inwestorom. Odpowiedzialni za powstanie „Sukcesji” i Galerii Tomaszów obrali jednak odmienną drogę (wyburzenie oryginalnej zabudowy i wniesienie nowych obiektów), której celem w założeniu miał być sukces na wzór Manufaktury. Tak się jednak nie stało – nowo powstałych obiektów, chociaż stylizowanych na pofabryczne, nie cechuje autentyczność, co z pewnością rzutuje na ich odbiór. Na wymierne wyniki inwestycji Galerii Tomaszów trzeba jeszcze trochę poczekać, jednak już po kilkunastu miesiącach funkcjonowania łódzkiej „Sukcesji” widać, jak bardzo różni się ona od Manufaktury – puste korytarze i przestrzeń handlowa do wynajęcia to nienajlepszy dowód. „Sukcesji” brak magnetyzmu, jaki bije od autentycznych zabudowań Manufaktury. Niewiele wskazuje na to, że powtórzy ona w przyszłości sukces Manufaktury.

WNIOSKI

Jedną z wielu konsekwencji transformacji ekonomiczno-gospodarczej w Polsce są zmiany społeczno-socjalne. Zaowocowały one między innymi wszechobecnym konsumpcjonizmem, który zaobserwować można również w sposobie postrzegania kultury.

Przykład „Sukcesji” i Galerii Tomaszów pokazuje, że komercjalizacja dziedzictwa to ryzykowna, ale popularna gra. Jej efektem jest fałszywy obraz „rewitalizowanych” obszarów poprzemysłowych, któremu społeczeństwo bezrefleksyjnie wierzy bez większych zastrzeżeń, szczególnie mając do dyspozycji inne, tym razem autentyczne przykłady poprzemysłowych zabudowań przywróconych do życia.

W pogoni za zerwaniem z negatywnym wizerunkiem miast, takich jak poprzemysłowa Łódź i Tomaszów, łatwo zapomnieć, że bez średniowiecznego zamku czy chociażby tradycyjnego starego miasta horyzont przecinany sylwetami kominów i wysokiego procentu śródmiejskiej zabudowy poprzemysłowej to cecha nadająca miastu znamiona unikalności, odróżniająca je od setek innych ośrodków. Autentycz-

ność i związane z tym wartości należy zabezpieczać i chronić.

Sytuacja zasobów dziedzictwa kulturowego (w tym przemysłowego) na rynku nieruchomości jest złożona i wymaga odpowiedniego podejścia – powiązania klasycznych metod wyceny wartości rynkowej nieruchomości (w jej aspekcie użytkowym) z próbą oszacowania wartości nieużytkowych w odniesieniu do specyfiki obiektu będącego częścią dziedzictwa [M. Bogdani 2015, s. 9-24].

Z przedsięwzięć takich jak rewitalizacja Manufaktury wynika, że zespoły i obiekty pofabryczne powinny być priorytetem w zakresie ochrony dziedzictwa kulturowego, a ich oryginalny i nietuzinkowy charakter jest nieoceniony w tworzeniu nowego, pozytywnego wizerunku miasta. Procesy towarzyszące powstaniu „Sukcesji” i Galerii Tomaszów ujawniają zupełnie inne oblicze, rzekomo pozytywnej transformacji obiektów przemysłowych.

Takie działania nie tylko są karykaturą właściwego podejścia do ochrony dziedzictwa, ale przede wszystkim kreują niebezpieczeństwo ze względu na ich dalekosiężny wpływ – rozpowszechniają błędne rozumienie, czym naprawdę powinna być odnowa cennych kulturowo zespołów i terenów przemysłowych.

Wydawać się może, że batalia pomiędzy względami ekonomicznymi a wartościami niematerialnymi dziedzictwa kulturowego to problem czasów dzisiejszych, jednak w kontekście opisywanych w niniejszym artykule przykładów można śmiało przytoczyć fragment z pracy *Opieka nad zabytkami i ich konserwacja* wydanej niemalże 100 lat temu, bo w 1920 roku:

„Często bowiem zdarza się, iż tędzy nawet artyści i szczerzy, zdawałoby się, znawcy i miłośnicy zabytków są nimi tylko dopóty, dopóki nie przyjdzie klient z propozycją nowej budowy” [*Opieka nad zabytkami i ich konserwacja*, 1920, s. 12].

LITERATURA

- Affelt W.J. (2007)**, *Wartość dziedzictwa techniki jako zbiór argumentów na rzecz jego zachowania dla przyszłych pokoleń*, w: T. Burzyński (red.), *Materiały pokonferencyjne z IV Międzynarodowej Konferencji Naukowo – Praktycznej „Dziedzictwo przemysłowe jako strategia rozwoju innowacyjnej gospodarki”*, Wyd. Agencja Artystyczna PARA, Katowice.
- Affelt W.J. (2009)**, *Estetyka zabytku budownictwa jako wyzwanie dla jego adaptacji*, w: B. Szmygin (red.) *Adaptacja obiektów zabytkowych do współczesnych funkcji użytkowych*, Wyd. Politechniki Lubelskiej, Warszawa – Lublin.
- Borusiewicz W. (1971)**, *Konserwacja zabytków budownictwa murowanego*, Arkady, Warszawa.
- Bogdani M. (2015)**, *Wartość zabytku – spojrzenie z perspektywy rynku nieruchomości*, w: B. Szmygin (red.), *Systemy wartościowania dziedzictwa. Stan badań i problemy*, Polski Komitet Narodowy Międzynarodowej Rady Ochrony Zabytków ICOMOS, Lublin – Warszawa.
- Góral J., Kotewicz R. (1992)**, *Dwa wieki Tomaszowa Mazowieckiego, zarys dziejów miasta 1788-1990*, Wyd. Grafbis, Tomaszów Mazowiecki.
- Jasiuk J. (1965)**, *Problemy ochrony zabytków techniki w Polsce*, „Ochrona Zabytków” t.18, nr 3(70), Narodowy Instytut Dziedzictwa.
- Kępczyńska-Walczak A. (2015)**, *Industrial heritage revitalisation as a wordplay*, w: A. Kępczyńska-Walczak (red.) *Envisioning Architecture: Image, Perception and Communication of Heritage*, Lodz University of Technology.
- Larkham P.J. (1999)**, *Preservation, conservation and heritage: developing concepts and applications*, w: B. Cullingworth (red.), *British Planning: 50 Years of Urban and Regional Policy*, Athlone, Londyn.
- Meijsmans N. (2005)**, *Developing an urban identity from the spatial context's permanence*, w: *Life in the Urban Landscape – International Conference for Integrating Urban Knowledge & Practice*, Gothenburg, Szwecja, 29 – 3.06.2005, Sztokholm, Formas.
- Opania S. (2012)**, *Tożsamość a wizerunek obszarów przemysłowych. Przykład aglomeracji górnośląskiej*, Politechnika Śląska, Gliwice.
- Stasiak A. (2005)**, *Centrum handlowo-rozrywkowe Manufaktura jako nowa atrakcja turystyczna Łodzi*, w: *Dziedzictwo przemysłowe jako atrakcyjny produkt dla turystyki i rekreacji. Doświadczenia krajowe i zagraniczne, II Konferencja Międzynarodowa, Zabrze, 12-13.05.2005 r.*, Górnośląska Wyższa Szkoła Handlowa im. W. Korfanteo, Urząd Miejski w Zabrzu, Katowice.
- Wojtoń E. (2010)**, *Dziedzictwo przemysłowe – szansa czy balast? Problemy Sosnowca na tle aglomeracji katowickiej*, w: „*Ekonomika dziedzictwa*” nr 1-4 (248/251), Narodowy Instytut Dziedzictwa
- Wróbel A. (2013)**, *Przemysł w Tomaszowie Mazowieckim na początku XX w. (do 1918 r.)*, „*Piotrkowskie Zeszyty Historyczne*” t.14, Wyd. Instytut Historii, UJK, Filia w Piotrkowie Trybunalskim.
- Walczak B.M. (2005)**, *The Importance of Industrial Heritage for Cultural Landscape of Lodz and its Local Identity*, w: E. Wittbrodt, W.J. Affelt (red.), *International Conference Heritage of Technology – Gdańsk Outlook 4 Proceedings*, Politechnika Gdańska, Gdańsk.
- The Nizhny Tagil Charter for the Industrial Heritage** – The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH), 17 July 2003.
- Konwencja w sprawie ochrony światowego dziedzictwa kulturalnego i naturalnego, przyjęta w Paryżu dnia 16 listopada 1972 r. przez Konferencję Generalną Organizacji Narodów Zjednoczonych dla Wychowania, Nauki i Kultury na jej siedemnastej sesji (Dz. U. z dnia 30 września 1976 r.).

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. <http://baedekerlodz.blogspot.com/2013/09/sen-o-wielkiej-odzi-druga-poowa-xix.html> – ryc. 1 (dostęp: 01.08.2017)
2. <http://www.skyscrapercity.com> – fot. 1 (dostęp: 10.07.2017)
3. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maltex_old_factorie_Lodz.JPG – fot. 5 (dostęp: 01.08.2017)
4. <http://lodz.naszemiasto.pl/artykul/zdjecia/przy-alei-politechniki-postanie-nowa-galeria-handlowa,314616,artgal,319080,t,id,tm,zid.html> – fot. 6 (dostęp: 01.08.2017)
5. <https://get.google.com/albumarchive/118108717285897621921/album> - fot. 9 (dostęp: 08.06.2017)
6. <http://tomaszowmazowiecki.naszemiasto.pl/artykul/zdjecia/budowa-galerii-tomaszow-ruszyla-ma-byc-gotowa-na-koniec,3565186,artgal,17871812,t,id,tm,zid.html> – ryc. 3 (dostęp: 01.08.2017)
7. <http://tomaszowmazowiecki.naszemiasto.pl/artykul/zdjecia/budowa-galerii-tomaszow-uroczystosc-wmurowana-kamienia,3645744,artgal,18975596,t,id,tm,zid.html> – fot. 10 (dostęp: 01.08.2017)
8. <http://tomaszowmazowiecki.naszemiasto.pl/artykul/budowa-galerii-tomaszowruszyla-ma-byc-gotowa-nakoniec,3565186,artgal,t,id,tm.html> – ryc. 4 (dostęp: 01.08.2017)

SZTUKA W PRZESTRZENI MIASTA JAKO ŚRODEK KREACJI I AKTYWIZACJI SPOŁECZNEJ PRZESTRZENI PUBLICZNYCH MIASTA NA PRZYKŁADZIE STUDIALNYM POZNANIA

Tomasz Matusewicz¹, Bartosz Kaźmierczak², Dominika Pazder³

Politechnika Poznańska, Wydział Architektury, ul. Nieszawska 13c, 61-021 Poznań

E-mail: tomasz.matusewicz@put.poznan.pl

E-mail: bartosz.kazmierczak@put.poznan.pl

E-mail: dominika.pazder@put.poznan.pl

ART IN CITY SPACE AS A MEANS OF CREATION AND SOCIAL ACTIVATION OF PUBLIC SPACE IN
THE CITY ILLUSTRATED WITH A STUDY EXAMPLE OF POZNAŃ

Abstract

The paper concerns the presentation of research conducted at the Faculty of Architecture of the Poznań University of Technology in the field of creating high quality public space by complementing and expanding the existing functional and spatial offer to include new elements connected with art. The research focuses on the identification and classification of existing spaces with regard to the implementation of interactive forms of urban interiors. An assessment of the attractiveness of public spaces in the downtown area of Poznań with respect to the semantic layer, social activity and aesthetic and visual qualities has been conducted. The main research objective is to analyze the influence of art on the creation of high quality public space in the area of the historic center and downtown of Poznań.

Streszczenie

Praca dotyczy prezentacji badań prowadzonych na Wydziale Architektury Politechniki Poznańskiej w zakresie kreacji wysokiej jakości przestrzeni publicznej poprzez uzupełnianie i rozszerzanie istniejącej oferty funkcjonalno-przestrzennej o nowe elementy związane ze sztuką. Badania koncentrują się na identyfikacji i klasyfikacji istniejących przestrzeni pod kątem implementacji interaktywnych form wyposażenia wnętrz urbanistycznych. Przeprowadzona została ocena atrakcyjności przestrzeni publicznych śródmieścia Poznania pod kątem warstwy semantycznej, aktywności społecznej oraz walorów estetyczno-wizualnych. Głównym celem badawczym jest analiza wpływu sztuki na kreację wysokiej jakości przestrzeni publicznej w obszarze historycznego centrum i śródmieścia Poznania.

Keywords: activation of downtown public space; interactive urban furniture in public space

Słowa kluczowe: aktywizacja przestrzeni publicznej śródmieścia; interaktywne meble miejskie w przestrzeni publicznej

WPROWADZENIE

Prezentowane w artykule badania dotyczą śródmieścia Poznania i poświęcone są zagadnieniom sztuki w mieście. Poruszają tematykę kreacji wysokiej jakości

przestrzeni publicznej poprzez uzupełnianie i rozszerzanie istniejącej oferty funkcjonalno-przestrzennej o nowe elementy związane ze sztuką. Działania takie przyczyni-

¹ dr hab. szt.

² dr inż. arch.

³ dr inż. arch.

nią się, z jednej strony, do podkreślenia jej tożsamości związanej z istniejącym układem przestrzennym, jego kompozycją i uformowaniem oraz walorami wizualnymi i semantycznymi. Z drugiej strony, poprzez dodawanie nowych, współczesnych elementów jej wyposażenia, pełniącego nie tylko rolę funkcjonalną, pozytywnie wpływają na zwiększenie atrakcyjności wizualnej i jakości estetycznej danego miejsca. Promowanie w ten sposób funkcji i form kulturotwórczych, ożywiających przestrzeń śródmiejską przyczynia się do nadania jej nowej jakości, zarówno w wymiarze materialnym, jak i niematerialnym.

Formułując założenia badawcze, poszukiwano odpowiedzi na następujące pytania: jaka jest idealna przestrzeń publiczna?, jak ją stworzyć?, jakie cechy wpływają na to, że przestrzeń spełnia te kryteria?, jakie elementy nie pozwalają na zapewnienie jej odpowiedniej jakości i atrakcyjności? Badania dotyczą oceny atrakcyjności przestrzeni publicznych ze względu na trzy parametry – warstwę semantyczną, żywotność przestrzeni oraz jej walory estetyczne. Przedmiotem badań jest ocena jakości przestrzeni pod kątem możliwości lokalizacji obiektów lub elementów wyposażenia wewnątrz urbanistycznych różnej skali o charakterze kulturotwórczym. Badania są zorientowane na zagadnienia związane z aktywizacją przestrzeni publicznych śródmieścia w aspekcie przestrzenno-społecznym. Najistotniejszym zagadnieniem badawczym jest relacja pomiędzy odnową przestrzeni miejskich a społecznie rozumianą atrakcyjnością oraz rola sztuki jako narzędzia służącego jej ożywieniu.

Przykład studialny Poznania ogranicza się do przestrzeni publicznych śródmieścia, które stanowią najistotniejsze elementy miejskiej struktury, wpływające na ocenę całego miasta, gdyż śródmieście stanowi wizytówkę i serce miasta. Podjęto próbę ewaluacji istniejących zasobów przestrzennych w skali małej architektury, pod kątem przyjętego zadania badawczego, służącego zapewnianiu i wskazaniu potencjalnych przestrzeni dla sztuki w obszarze śródmieścia. W rezultacie sformułowane zostały rekomendacje dotyczące potencjalnego przeznaczenia przestrzeni publicznych śródmieścia w kontekście funkcji kreatywnych, innowacyjnych, artystycznych i kulturotwórczych.

1. KULTURA MIEJSCA – JAKOŚĆ I ATRAKCYJNOŚĆ PRZESTRZENI PUBLICZNEJ ŚRÓDMIEŚCIA

Kultura to zbiorowy system znaczeń, który, podobnie jak świadomość jednostki, jest kumulatywny. Oznacza to, że poszerza się, gdy jednostki razem stają wobec jakiegoś doświadczenia, wymieniają się

spostrzeżeniami na temat swoich odczuć [U. Hannerz 2006, s. 321-322]. W procesie społecznego tworzenia rzeczywistości [P.L. Berger, T. Luckmann 1983] powstają zbiorowe systemy znaczeń, gdy jednostki ujawniają sobie nawzajem indywidualne sposoby rozumienia otaczającego świata. Jak zauważa M. Golka [2013], określenie „bycie w kulturze” oznacza posiadanie dyspozycji do rozumienia wzorów kulturowych i wynikających z nich zachowań ludzi, a także rozumienia wytworów kultury oraz umiejętności ich wytwarzania i przetwarzania. Jest to wynikiem nabytej kompetencji kulturowej, która przenika do osobowości jednostki i warunkuje jej kontakt ze światem – z innymi ludźmi i kulturą. Uczestnictwo w kulturze oznacza przede wszystkim wszelki kontakt człowieka z wytworami kultury i z innymi ludźmi. Kontakt ten oznacza używanie wytworów kultury, polega na ich przyswajaniu, przetwarzaniu i odtwarzaniu, na wykorzystywaniu ich wartości i podleganiu wzorom kulturowym, jak również na tworzeniu nowych jej wytworów i zachowań. Uczestnictwo w kulturze z jednej strony stwarza człowieka, a z drugiej powoduje, że kultura jest tworzona, przekształcana oraz trwa właśnie poprzez uczestnictwo w niej. Można powiedzieć, że jest także formą interakcji społecznej, ponieważ relacje pomiędzy ludźmi odbywają się za pośrednictwem symbolicznego komunikowania społecznego. Uczestnictwo w kulturze jest także sumą percepcji, ekspresji i przeobrażeń, a więc przejawem pełnej aktywności wewnętrznej człowieka. Polega na zintegrowanym mechanizmie, łączącym odbieranie, interpretowanie, nadawanie, przekształcanie i wartościowanie symbolicznych przekazów, angażując w ten proces elementy intelektualne, emocjonalne i psychiczne [M. Golka 2013, s.144-151].

Każde zmysłowe postrzeganie przechodzi przez różnorakie filtry kultury i znaczenia, więc czysta percepcja właściwie nie istnieje. W tym kontekście należy podkreślić różnicę między znaczeniem w sensie poznawczym a doświadczeniem znaczenia, czyli znaczeniem doświadczalnym. Mówiąc o obecności znaczeń w percepcji, należy wyjść poza zmysłowe postrzeganie i trzeba uwzględnić świadomość znaczenia. Znaczenie doświadczone jest złożone, uwzględnia uczucia, wspomnienia doświadczonego, dlatego też mówiąc o estetyce, trzeba wyjść poza piękno i uznać przede wszystkim w tym kontekście doświadczenie otaczającego świata. Doświadczenie estetyczne rozumiane jest więc w pierwotnym ujęciu jako aspekt zmysłowy, a także jako doświadczenie znaczeń. Doświadczenie estetyczne można też rozpatrywać w kontekście percepcji jakościowych procesów świata naturalnego i społecznego. Oznacza to, że estetyka bada związki tych dwóch światów, szczególnie pod kątem jako-

ściowego doświadczania form, w jakich wyrażona jest przestrzeń – w dającym satysfakcję postrzeganiu krajobrazu przyrodniczego czy antropogenicznego [A. Berleant, 2011].

Bliska tym spostrzeżeniom jest koncepcja map mentalnych K. Lyncha (1969), według której człowiek, przebywając w przestrzeni miejskiej, tworzy mapy wyobrażeń. Lynch zauważa, że percepcja miasta nie jest nieprzerwalna, ale fragmentaryczna i częściowa. Podobny koncept reprezentuje Amedndola (2006)⁴, wprowadzając pojęcie miejskiego pejzażu mentalnego, który stanowi rodzaj krajobrazu kultury miasta i wyraża relację między krajobrazem fizycznym a jego wizualnym odbiorem. Według R. Arnheima (2011) percepcja wzrokowa nie oznacza biernego rejestrowania materiału przekazywanego przez bodźce, jest natomiast aktywnym działaniem umysłu.

Przestrzeń publiczną należy rozpatrywać w kategoriach przestrzenno-społecznych. Stanowią one dobro wspólne, świadomie kształtowane przez człowieka w zgodzie z przyjętymi społecznymi zasadami i wartościami. Przestrzeń publiczna charakteryzuje się specyficznymi cechami funkcjonalnymi, w tym zbiorowym charakterem jej użytkowania. Jest miejscem transmisji różnorodnych produktów – materialnych i niematerialnych, które zaspokajają różnorodne potrzeby użytkowników. W tym sensie jest dobrem o strategicznym znaczeniu dla lokalnych społeczności⁵. Kreowanie wysokiej jakości i atrakcyjności przestrzeni publicznych śródmieścia stanowi istotny element odnowy obszarów śródmiejskich, które wyróżniają się bogactwem walorów przestrzennych, historycznych i kulturowych, wymagających szczególnej uwagi w kontekście ochrony krajobrazu miejskiego i ochrony aktywnej. Odpowiednie zagospodarowanie przestrzeni publicznych wpływa na budowanie przewagi konkurencyjnej miasta. Przestrzeń publiczna może być rozpatrywana jako czynnik budowy społeczeństwa kreatywnego, podwyższania poziomu jakości życia, tworzenia atrakcyjnego wizerunku i przyciągającej użytkowników oferty przestrzennej miasta, także w kategoriach marketingowych. Według European Cities Monitor, rankingu konkurencyjności miast, jakość życia stanowi jeden z najważniejszych czynników atrakcyjności inwestycyjnej, która to przejawia się między innymi w jakości przestrzeni i oferty kulturalnej miasta [K. Paprzyca 2012, s. 35]. Kluczowym zadaniem przestrzeni miejskiej jest wolność i mobilność wyboru przestrzeni w celu znalezienia najwłaściwszego rozwiązania, zarówno dla

użytkownika stałego, jak i tymczasowego [E. Glińska, M. Florek, A. Kowalewska 2009].

Miasta potrzebują różnorodnej oferty, żywotności i witalności, uniwersalności zróżnicowanych typów przestrzeni, życia publicznego, które odpowiadają na rozmaite potrzeby, gusty, oczekiwania i aspiracje. Tworzenie przestrzeni miejskiej, w której człowiek czuje się dobrze i może się w niej realizować, to bardzo ważne zadanie. Miasta aktywne, żyjące to takie, w których można wchodzić w interakcje społeczne, które są stymulujące i inspirują do działania. Nadrzędnym warunkiem ożywiania przestrzeni miejskiej jest poszukiwanie relacji pomiędzy środowiskiem społecznym a przestrzennym otoczeniem, pomiędzy przedmiotem, który stanowią struktury miejskie, a podmiotami, którymi są ludzie. Takie przestrzenie przyciągają nie tylko użytkowników, ale i biznes, bo materialne i niematerialne wytwory aktywności ludzi twórczych i utalentowanych napędzają także gospodarkę [K. Paprzyca 2012, s. 116]. Przestrzeń publiczną śródmieścia, charakteryzującą się bogactwem walorów architektonicznych, kompozycyjnych, urbanistycznych, historycznych i kulturowych, stwarzają doskonałe warunki do rozwoju funkcji kulturotwórczych i implementacji elementów związanych ze sztuką. Zapewnienie odpowiedniego wyposażenia przestrzeni publicznej stanowi element budowania kultury miejsca, co przekłada się bezpośrednio na wartość semantyczną przestrzeni, jak i na emocje i zachowania jej użytkowników. Kulturę miejsca można rozumieć jako całość wartości materialnych i niematerialnych, które indywidualizują przestrzeń i definiują jej tożsamość. W ujęciu znaczeniowym elementy materialne określają niematerialny efekt – współdziałanie przestrzeni i jej użytkowników.

2. SZTUKA W PRZESTRZENI PUBLICZNEJ I JEJ ZNACZENIE W TWORZENIU MIEJSCA

We współczesnym świecie problem poszukiwania tożsamości przestrzeni miejskiej, a szczególnie śródmieścia stanowiącego serce miasta, jest szczególnie ważny. W skrajnym ujęciu, jak twierdzi M. Castells (2008), „*nie należymy już do żadnego miejsca, żadnej kultury*”. Badacz ten podkreśla jednak, że to poszukiwanie miejskiej tożsamości wymaga przede wszystkim poszukiwania i artykulacji zindywidualizowanych, lokalnych kodów, które umożliwiają odczytać strukturę tkwiących w przestrzeni wartości. Czynniki kulturowe i psychologiczne stanowią w tym ujęciu bar-

⁴ Za: M. Błaszczak 2013, s. 177-178.

⁵ Definicja według Karty Przestrzeni Publicznych przyjętej podczas III Kongresu Urbanistyki Polskiej we wrześniu 2009 roku [w:] Nowa urbanistyka..., 2009

dzo istotne determinanty rozwoju współczesnych miast [M. Castells 2008]. Kultura jest wyrazem miejskiej tożsamości i w tym kontekście odgrywa znaczącą rolę w działaniach służących aktywizacji i ochronie aktywnej przestrzeni miasta. W warunkach współczesnych kultura i ekonomia pozostają w ścisłych zależnościach. Konsumenci mają coraz bardziej zindywidualizowane potrzeby, których nie da się zaspokoić poprzez jeden publiczny podmiot oferujący „jedną narrację” [K. Krzysztofek 2005, s. 38]. Nowoczesne miasto, miasto informacyjne to już nie tylko złożona struktura urbanistyczna, ale proces, który charakteryzuje się dominacją przepływów ze źródeł, jakimi są nauka, technika, kultura i sztuka lub natura. Warto podkreślić jednak, że w tych warunkach „cyfrowego urbanizmu” wcale nie zanika potrzeba bezpośrednich interakcji międzyludzkich [M. Dymnicka 2013]. W tym kontekście wyraźnie rysuje się potrzeba kreowania nowej jakości przestrzeni publicznych – zdolnych przyjąć i rozwijać funkcje ożywcze i kulturotwórcze, wyposażonych w elementy przestrzenne przyciągające odbiorców, atrakcyjne, ciekawiające i prowokujące do interakcji.

Już w latach sześćdziesiątych Ch. Alexander [Ch. Alexander 2016] zadawał sobie pytanie, czy możliwe jest stworzenie przestrzeni dostosowanej do potrzeb ludzi, ale równocześnie dającej możliwość kształtowania nieograniczonej liczby aranżacji wewnątrz niej. Projektowanie urbanistyczne i architektoniczne w kontekście elastyczności przestrzeni publicznych powinno służyć kreacji miejsc, które są w stanie zaadaptować się do zmiennych potrzeb związanych z wyzwaniem chwili [K. Zielonko-Jung 2008]. Architektura tymczasowa, jak również mobilna mała architektura mogą stanowić wspaniałe w tym znaczeniu uzupełnienie przestrzeni zabudowanej, trwałej. Atrakcyjność miasta może być także postrzegana poprzez kryterium wieloaspektowej uniwersalnej użyteczności [K. Paprzyca 2012]. Współcześnie istnieje szeroka gama rozwiązań służących kreacji i ożywieniu przestrzeni, bazujących na wykorzystaniu nowoczesnych materiałów i technologii z pogranicza cybernetyki i mediów, które wykorzystują ruch, światło, dźwięk, obraz do kreowania przestrzennych kompozycji – interaktywnych i reagujących na użytkownika [L. Nyka 2006].

W przestrzeni publicznej rodzaj obcowania użytkownika ze sztuką jest zupełnie inny, niż ma to miejsce w przestrzeniach o charakterze ekspozycyjnym, z jasnym przekazem prezentacji dzieł artystów współczesnych czy historycznych. W przestrzeni publicznej trudno poszukiwać odbiorcy, należy raczej mówić o świadkach artystycznego zdarzenia, którzy nie spodziewają się konfrontacji z dziełem sztuki i przez to są mniej na nią zorientowani. Odbiorca publiczny jest odbiorcą

niewinnym, bezwzględnie surowym, dopasowującym dzieło do swojego poziomu pojmowania świata. Być może kluczem do zrozumienia roli sztuki w przestrzeni miejskiej jest obserwacja, że obecnie sztukę cechuje fakt, że nie walczy ona w żaden sposób z odbiorcą, nie próbuje go naprawiać i poddawać terapii, ale zabiega o jego uwagę. Współcześnie sztuka, wychodząc poza granice galerii i muzeów, zyskuje nową wartość w kategoriach społecznych. Występuje już nie tylko w fizycznej przestrzeni miejskiej, ale też w przestrzeni publicznie dostępnej, wykreowanej medialnie czy cyfrowo, która należy do wszystkich. Jako przestrzeń publiczna może być więc społecznie zaangażowana, wrażliwa i krytyczna [M. Krajewski 2005].

3. AKTYWIZACJA PRZESTRZENI PUBLICZNEJ A IDEA MIASTA KREATYWNEGO

Śródmiejskie przestrzenie publiczne, wyróżniające się bogactwem walorów historycznych, stanowią doskonały grunt do implementacji funkcji, form i działań o charakterze kulturotwórczym i kreatywnym. Działania w sferze materialnej i niematerialnej, bazujące na wykorzystaniu potencjału twórczego, pobudzają lokalną przedsiębiorczość i mają korzystny wpływ na szeroko rozumianą aktywizację śródmieścia. W szerszym ujęciu realizacja idei miasta kreatywnego może okazać się istotnym instrumentem w procesie odnowy przestrzeni śródmiejskiej. Pojęcie miasta kreatywnego wykracza poza problematykę ożywiania przestrzeni publicznej, gdyż dotyczy przede wszystkim działań w sferze ekonomicznej, bardziej niż społecznej i przestrzennej. Jednakże założenie teoretyczne, że kreatywność może stanowić jeden z kluczowych motorów miejskiego życia, jest bardzo bliskie problematyce podejmowanej w niniejszej pracy, dotyczącej zagadnienia sztuki jako instrumentu ożywiania przestrzeni śródmiejskiej, a w szczególności przestrzeni publicznej. Największy potencjał do rozwoju funkcji kreatywnych tkwi w transformacji przestrzeni publicznych, które stanowią rzeczywiste miejsca interakcji i kontaktów społecznych. Przestrzenie publiczne stanowią bazę do kreacji synergicznych powiązań między sferami innowacji, kultury i biznesu. Potencjał kreatywny ma tendencję do koncentrowania się w określonych przestrzeniach, które mają do zaoferowania coś więcej, a więc atmosferę, oryginalność, unikatowość, autentyczność, ducha miejsca [R. Florida 2010].

Pojęcia przestrzeni i miejsca zyskują współcześnie nowe znaczenia, wykraczając poza ich tradycyjne rozumienie. Wraz z erą technologii cyfrowej rozpoczął się kolejny okres rozwoju miast, związany z nowymi funkcjami społecznymi, kulturowymi, ekonomicznymi,

a także medialnymi i wirtualnymi. Zmiany zachodzą także w sposobach kreowania przestrzeni publicznej, co jest następstwem stosowania cyfrowych technologii do budowania interaktywnych form komunikacji między odbiorcą a otoczeniem. W ten sposób zacierają się wcześniej ustalone granice pomiędzy przestrzenią a jej kontekstem społecznym, kulturowym i przestrzennym. Rozwój technologii informatycznych i ich obecność w sztuce publicznej implikują redefinicję przestrzeni miejskiej i ich społecznej roli. Wykorzystanie technik cyfrowych do działań artystycznych jest nie tylko rodzajem twórczej eksploracji czy eksperymentu. Jest to efekt zmian zachodzących we współczesnym świecie, które stwarzają konieczność redefinicji i nadania nowego znaczenia przestrzeni publicznej [R.W. Kluszczyński 2010].

Działalność podmiotów związanych z sektorem kreatywnym ma dla miasta znaczenie kluczowe, nie tylko w budowaniu przewagi konkurencyjnej opartej na wiedzy i zdolności do innowacji, ale również w działaniach na rzecz uzdrawiania szczególnie ważnych dla miasta przestrzeni publicznych. Model aktywizacji niektórych części miasta oparty na tworzeniu swoistej mody na miejsce był i jest stosowany w wielu miastach Europy i świata. Istotą tworzenia popularności takich miejsc jest lokowanie obiektów mieszczących funkcje kulturotwórcze oraz wyposażanie przestrzeni publicznych w elementy dające możliwość interakcji z odbiorcą tej przestrzeni. Możliwość kreatywnego uczestnictwa w miejscach wspólnych nie tylko przyczynia się do podniesienia walorów tych przestrzeni, ale również wyzwala w użytkownikach potrzebę jej współdzielenia. Miejsca takie szybko stają się ważnymi punktami na mentalnych mapach, zapisanymi w świadomości mieszkańców i przez to bywają często odwiedzane. Sprzyja to również aktywizacji gospodarczej pobliskich kwartałów. Znakomitymi przykładami aktywizacji przestrzeni miejskich jest MACBA w Barcelonie, Tate Gallery w Londynie, Centrum Pompidou w Paryżu czy Muzeum Gugenheima w Bilbao. Oprócz zastosowania stałych elementów umeblowania urbanistycznego, takich jak ławki, śmietniki, oświetlenie uliczne (Schouwburgplein w Rotterdamie grupy West 8) czy wodotryski (Crown Fountain w Millennium Park w Chicago), można okresowo stosować obiekty czasowe. Przykładem mogą być interaktywne instalacje grupy Roosegaarde, jak Dune, mapowane projekcje na budynkach Romina Tardego i Thomasa Vaquie, czy inne działania artystyczne, jak choćby opakowanie Reichstagu przez Christo i Jeanne-Claude.

4. INTERAKTYWNE FORMY JAKO INSTRUMENTY AKTYWIZACJI PRZESTRZENNO-SPOŁECZNEJ ŚRÓDMIEŚCIA POZNANIA – BADANIA WŁASNE

Celem badań prezentowanych w artykule było wyznaczenie i zdiagnozowanie przy pomocy wybranych narzędzi urbanistycznych, poznańskich przestrzeni publicznych występujących w centrum miasta. Analizie podlegały proporcje wewnątrz urbanistycznych, determinujące ich charakter w układzie kompozycyjnym miasta, badano także występowanie funkcji centrowczych: usługowo-handlowych, usług publicznych, w tym związanych z kulturą, rozrywką i wypoczynkiem. Na podstawie analizy historycznej i obecnego sposobu użytkowania wskazano przestrzenie o charakterze sacrum i profanum.

W wyniku badań sporządzona została klasyfikacja ulic, placów, skwerów i parków miejskich pod kątem możliwości implementacji funkcji związanych z przemysłem kreatywnym w postaci klastrów (siedziby firm, pracownie, przestrzenie wystawowe oraz szeroko rozumiana przestrzeń dla sztuki), a także interaktywnego wyposażenia przestrzeni miejskiej będącego wytworem tego przemysłu. W oparciu o istniejące instytucje kultury oraz powiązane z nimi wolne tereny wyznaczono miejsca potencjalnych lokalizacji klastrów przemysłu kreatywnego. Stworzono też narzędzie pozwalające określić, jakiego typu formy będą współgrały z materialnym i mentalnym obrazem wyznaczonych przestrzeni. Opiera się ono na trzech elementach charakteryzujących dominującą cechę przestrzeni:

- DESIGN jako wartości estetyczne i wygoda użytkowania,
- INTERAKCJA jako możliwość współtworzenia miejsca, kreatywne wykorzystanie przestrzeni,
- TREŚĆ jako walory poznawcze oraz upamiętnienie ważnych wydarzeń historycznych.

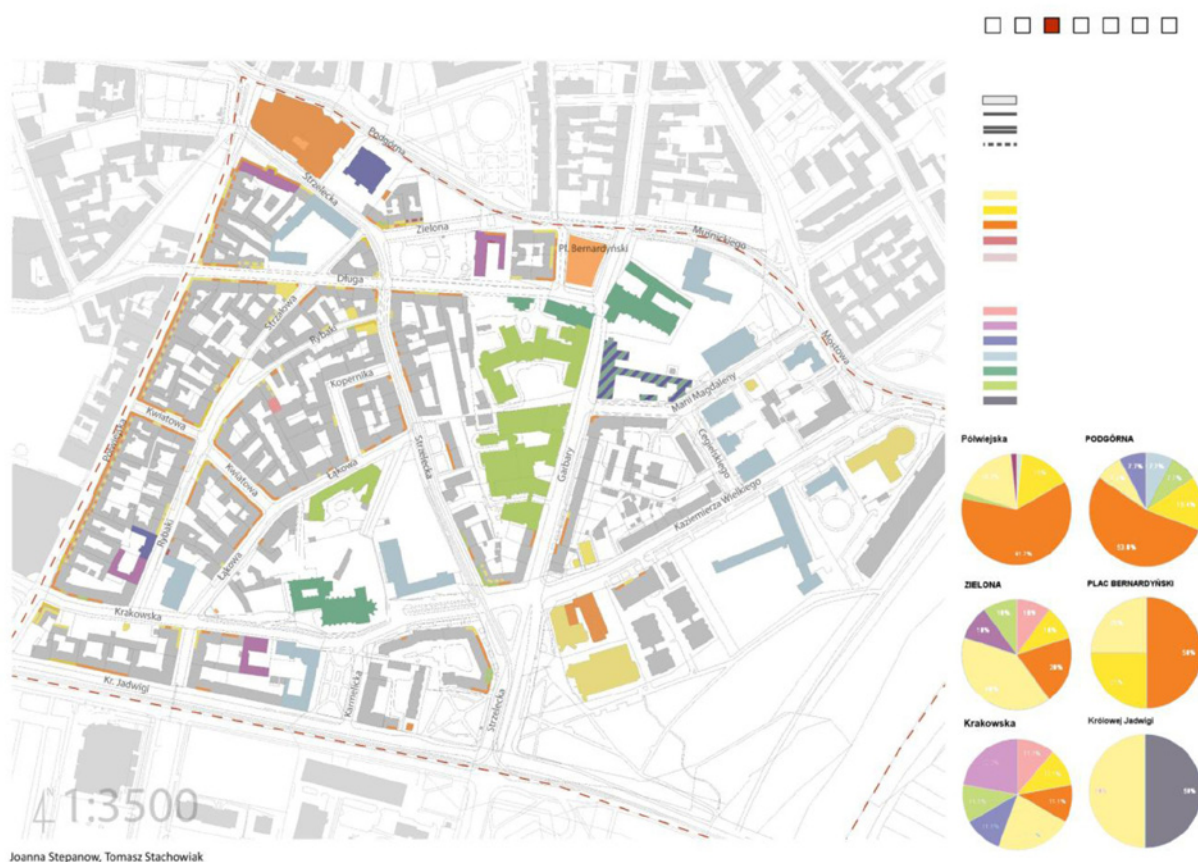
Głównym celem badawczym jest analiza wpływu sztuki oraz kreatywnych i interaktywnych elementów wyposażenia przestrzeni miejskiej na kreację wysokiej jakości przestrzeni publicznej w obszarze historycznej zabudowy śródmieścia Poznania. Prezentowane badania mają służyć identyfikacji określonych cech przestrzeni publicznych oraz wskazania potencjalnych możliwości lokowania w niej artefaktów sztuki lub elementów wyposażenia i infrastruktury miejskiej o unikatowym, innowacyjnym charakterze. Ocena dotyczyć ma wartości materialnych – przestrzennych i niematerialnych – semantycznych, badanych miejsc. W badaniach silny nacisk położony jest na zagadnienia związane z powiązaniem parametrów urbanistycznych przestrzeni publicznych z relacją człowiek-przestrzeń i przestrzeń-człowiek w aspekcie kreowania i percepcji otoczenia poprzez zastosowanie technolo-

gii umożliwiającej wejście użytkownika w takie relacje z przestrzenią śródmieścia. Podjęte badania stanowią próbę określenia, według przyjętej typologii, predyspozycji danej przestrzeni publicznej do określonych działań kreatywnych, w tym tworzenia form architektonicznych różnej skali, najważniejszych dla danej przestrzeni.

Badania zakładają wieloetapowe studia fizjonomiczne obejmujące dwa główne nurty: funkcjonalno-przestrzenny oraz semantyczny. Nurt funkcjonalno-przestrzenny dotyczy analizy sieci powiązanych strukturalnie przestrzeni publicznych, natomiast nurt znaczeniowy koncentruje się na węzłach tej sieci. Analizy struktury urbanistycznej obejmujące warstwę funkcjonalno-przestrzenną dotyczą identyfikacji następujących elementów tkanki miejskiej: funkcji parterów, wyposażenia wewnątrz urbanistycznych oraz typologii przestrzenno-kompozycyjnej wewnątrz urbanistycznych. Identyfikacja dominującej funkcji wnętrza urbanistycznego oraz elementów istniejącego wyposażenia przestrzeni publicznej jest wynikiem przeprowadzonej indagandy urbanistycznej. Wynik tego etapu badań stanowi materiał do analizy porównawczej wyposażenia wnętrza urbanistycznego w kontekście dominującej funkcji z określonym profilem semantycznym.

Badanie typologii przestrzenno-kompozycyjnej wewnątrz urbanistycznych ma za zadanie stworzenie modelu przestrzennego analizowanych przestrzeni publicznych, który w przyszłości posłuży jako tło do dalszych dociekań naukowych w zakresie możliwości lokowania interaktywnych rozwiązań i form przestrzennych o różnym znaczeniu i skali. Subiektywna ocena, przeprowadzona w oparciu o badania ankietowe, wybranych miejsc pełniących w systemie przestrzeni publicznych śródmieścia Poznania funkcję punktów węzłowych ma na celu – za pomocą dyferencjału znaczeniowego, określić profil semantyczny tych miejsc. Analiza ta stanowi drugi nurt podjętych badań i jest ona skonstruowana za pomocą trzech determinant określonych jako: M-meaning (znaczenie), A-action (działanie), D-design (wyposażenie), definiujących znaczeniową dominantę badanego miejsca.

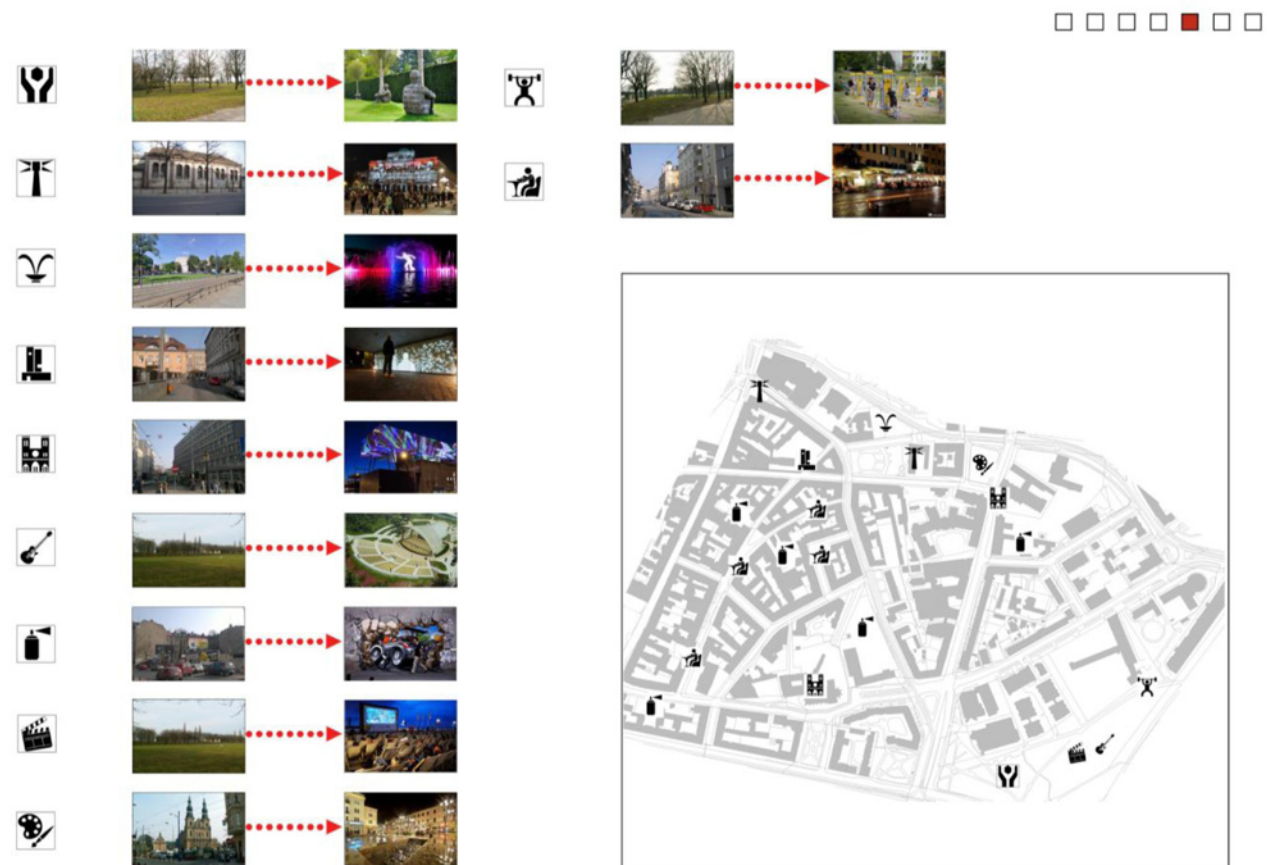
Ostatnim etapem badań jest wyznaczenie odpowiedniego modelu znaczeniowego dla miejsc o określonym profilu semantycznym. Rezultatem jest sformułowanie stopnia zgodności lub niezgodności badanych komponentów, a na tej podstawie określenie przyszłego profilu rozwojowego z wykorzystaniem form kreatywnych i innowacyjnych wyposażenia wnętrza w dwóch możliwych modelach – kompensacji lub wzmocnienia istniejącego profilu semantycznego.



Ryc. 1. Badanie profilu funkcjonalnego ulic – ogólne zestawienie funkcji; opr. własne
Fig. 1. Research of functional profile of streets – general comparison of functions; prepared by authors



Ryc. 2. Badanie profilu funkcjonalnego ulic – analiza szczegółowa; opr. własne
Fig. 2. Research of functional profile of streets – detailed analysis; prepared by the authors



Ryc. 3. Badanie profilu semantycznego ulic; opr. własne
Fig. 3. Research of semantic profile of streets; prepared by the authors

Model przyjmuje się na podstawie analizy komparatywnej określającej komplementarność funkcji z wyposażeniem wnętrza oraz jego profilem semantycznym. Wynikiem zestawienia jest albo model kompensujący braki znaczeniowe we wnętrzu niekomplementarnym lub model wzmacniający istniejący profil semantyczny we wnętrzu komplementarnym.

5. OBIEKTONY ŚWIĘTOMARCIŃSKIE JAKO PRZYKŁAD ARTEFAKTÓW W ŚRÓDMIEŚCIU POZNANIA – BADANIA WŁASNE

Przykładem zastosowania formuły tworzenia artefaktów w przestrzeni miasta aktywizujących mieszkańców w kontekście historycznych nawarstwień jest jeden z Obiektonów Świętomarcińskich⁶, zatytułowany „Dzielimy się Kulturą”⁷. Dedykowany przestrzeni publicznej Poznania o szczególnym znaczeniu, czyli ulicy Święty Marcin, na której obecne są zwalczające

się dyskursy kulturowe: germanizacja, poszukiwanie polskiego stylu narodowego, socrealizm, modernizm. Każdy z wymienionych prądów/zjawisk próbował odcisnąć swoje piętno na tym fragmencie miasta, dokonując zmian w zabudowie, w przestrzeni publicznej za pomocą pomników, próbując nadać nowy kod kulturowy/ideowy. W powszechnym odbiorze społecznym były to działania odzwierciedlające panującą ideologię, a składały się na nie: budowa Zamku Cesarskiego (1910), architektoniczno-rzeźbiarski pomnik Najświętszego Serca Pana Jezusa – wotum wdzięczności za odzyskanie niepodległości (1932), budynek KW PZPR (1950), pomnik Adama Mickiewicza (1960), Poznańskie Krzyże (1981).

Proponowany artefakt jest próbą interaktywnego zastosowania kodu budowania mostu przy wykorzystaniu środków formalnych, odzwierciedlających obecne elementy w ikonosferze obszaru ulicy i aury przestrzeni Zamku i placu Adama Mickiewicza na za-



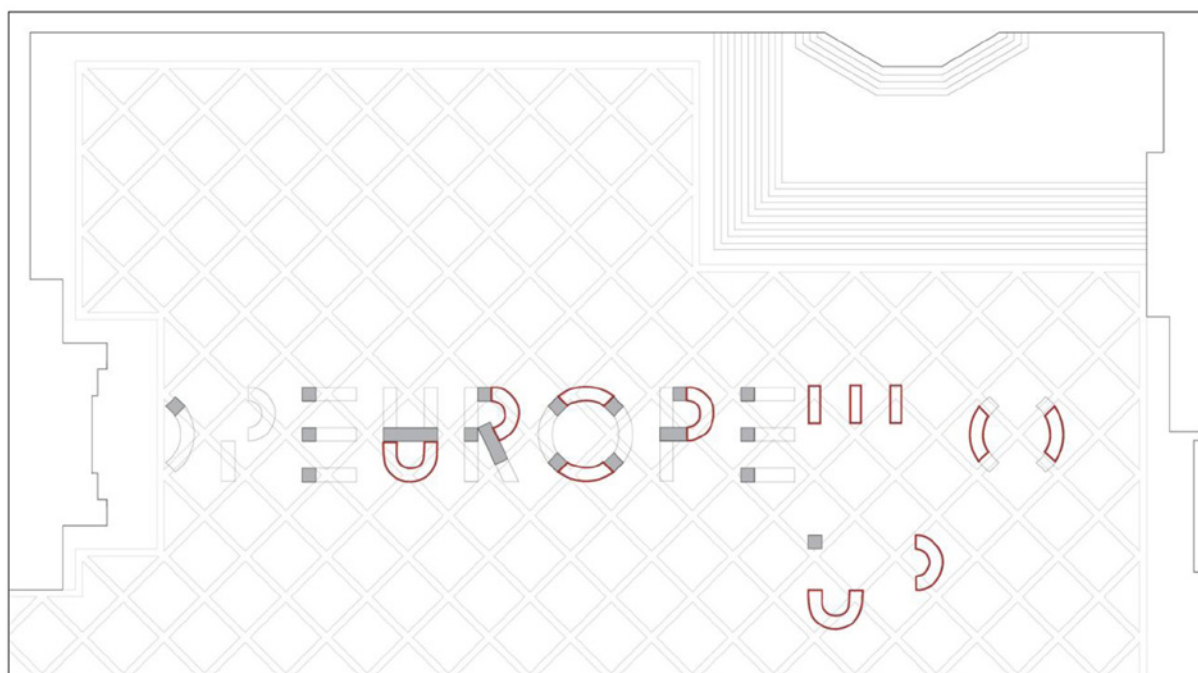
Ryc. 4. Projekt Obiektonu Świętomarcińskiego DZIELIMY SIĘ KULTURĄ na tle elewacji Zamku Cesarskiego w Poznaniu; opr. własne
Fig. 4. Drawing of St. Martin's Objecton DZIELIMY SIĘ KULTURĄ on the background of the Emperor's Castle in Poznań façade; prepared by the authors

⁶ W 2014 roku w Centrum Kultury Zamek odbyły się dwie wystawy pt. „Obiektony Świętomarcińskie”. Pierwsza miała miejsce w Apartamentach Cesarskich i prezentowała projekty studentów Wydziału Architektury kierunku Architektura i Edukacja Artystyczna, wykonanych pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Matuszewicza. Druga odbyła się w Galerii Sztuki Współczesnej Profil, w której wzięli udział pedagodzy i rzeźbiarze: Robert Kaja z ASP w Gdańsku, Krzysztof Mazur z UMK w Toruniu, Bogdan Wajberg z ASP w Łodzi i Tomasz Matuszewicz z WA PP.

⁷ Autor: Tomasz Matuszewicz, 2014.

sadzie dodawania treści komplementarnie wzmacniających odbiór i synergicznie wiążących znane z przeszłości przeciwne/wrogie narracje w nowy, pozytywny przekaz, generujący przyjazne przeżycia dla różnych grup wiekowych. Rzut Europa <propozycja dla przyszłości> wiąże kłamrą postać Św. Marcina – Rzymskiego Żołnierza – z funkcją aktywnego twórczo Płaszcz Św. Marcina oraz ze zbiorem cytatów architektonicznych Zamku, który nabiera uniwersalnych cech kultury łacińskiej poprzez współczesną, nieobciążoną ideologicznie recepcję. Propozycja umożliwia aktywny udział oparty na identyfikacji odczytywanego fundamentu obiektu oraz upodmiotowieniu komunikatywnego pisma kapitału rzymskiej opartej na figurach: koła, kwadratu i trójkąta, geometrii obecnej w każdej architekturze, szczególnie akcentowanej w neoromańskim zamku. Obiekt zlokalizowany jest na południowym dziedzińcu Zamku Cesarskiego⁸, spełniającym obecnie funkcję parkingu. W opisie projektowym czytamy: „...Układ przestrzenny założenia wpisany równolegle i prostopadle do elewacji zamku, posadowiony na kamiennej posadzce dziedzińca, w której umieszczono podświetlany typograficzny rzut: „E”, „U”, „R”, „O”, „P”,

„E” i wertykalne oraz horyzontalne elementy stałe wykonane z piaskowca, jak również elementy czasowe wykonane z konstrukcji: płaskowników prostych i giętych aluminiowych, przykręcanych do części zespolonych z gruntem. Na kubiczny stelaż nakładane i naciągane Płaszcz Św. Marcina, wykonane z tkaniny, wewnątrz w podłożu umieszczone podświetlenie.(...) Założenie Projektowe Obiektu Świątomarcińskiego: **DZIELIMY SIĘ KULTURĄ**, stworzenie przyjaznego otoczenia Zamku programowo zbieżnego z działalnością Centrum Kultury Zamek, w ramach którego sztuka trwale wychodzi na przedpole Zamku i ożywia to miejsce jako przyjazne do spędzania tu czasu przed lub po zajęciach artystycznych i do tworzenia własnych autorskich realizacji w konfrontacji do Zamku Cesarskiego. Działania interaktywne: aktywizowanie do wzbogacania przestrzeni publicznej otwartej na graffiti, na ekspresję twórczą, wyrażania się za pomocą koloru, znaku, słowa. Kulturowanie osoby Patrona – Rzymskiego Żołnierza i Świętego – poprzez nowy zwyczaj malowania Płaszcz Św. Marcina, pocięcia go i rozdawania uczestnikom korowodu 11 listopada, jak również stworzenia konkursu na najbardziej artystyczny płaszcz”⁹.



Ryc. 5. Projekt Obiektu Świątomarcińskiego **DZIELIMY SIĘ KULTURĄ**, dziedziniec Zamku Cesarskiego w Poznaniu, rzut z góry; opr. własne

Fig. 5. Drawing of St. Martin's Object **DZIELIMY SIĘ KULTURĄ**, court of the Emperor's Castle in Poznań, plan; prepared by the authors

⁸ Dziś mieści się w nim Centrum Kultury Zamek.

⁹ „Obiekty Świątomarcińskie”, R. Kaja, T. Matusewicz, K. Mazur, B. Wajberg, Wydawca Galeria Sztuki Współczesnej Profil CKZ w Poznaniu, 2014.

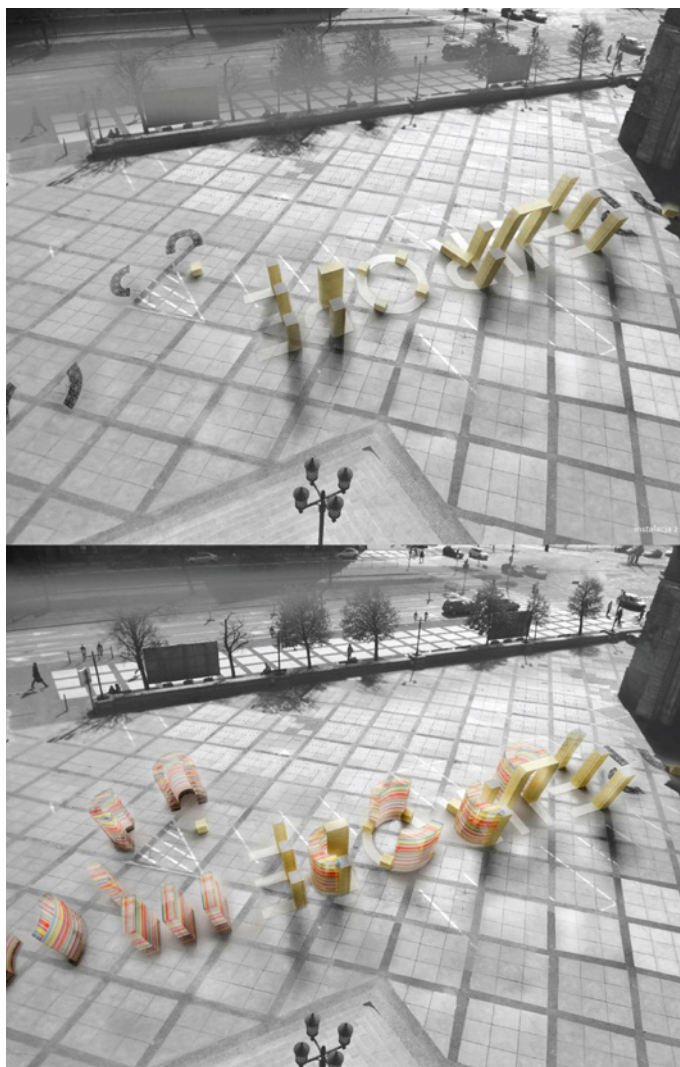
PODSUMOWANIE

Badania dotyczące szeroko rozumianej kreatywności prowadzone są przez specjalistów na różnych poziomach zainteresowań i pojmowania tego terminu. W niniejszej pracy kreatywność definiowana jest na poziomie problemowym: miasta i jego mieszkańców-odbiorców, którzy mogą być kreatywni w myśleniu, działaniu, użytkowaniu i aktywizowaniu swojego miasta. Chodzi tu więc o charakterystykę funkcjonowania sektora kreatywnego i ofertę jego produktów rozumianych jako wytwory materialne i niematerialne, które mogą stać się siłą napędową do kreatywnego myślenia i korzystania z przestrzeni publicznej. Dotyczy to działalności związanej ze sztuką, która wykraczając poza fizyczne granice obiektów, w których na co dzień funkcjonuje, ma siłę pozytywnego oddziaływania na mieszkańców, zachęcania ich do indywidualnej i zbiorowej eksploracji artystycznej oferty. Oferta ta ogólnie jest rozumiana jako sztuka i kultura miejska, natomiast w wąskim aspekcie dziedziny związanej z intermediami i wyposażeniem przestrzeni publicznej definiujemy ją jako wszelkie formy ożywiania przestrzeni publicznej za pomocą elementów interaktywnych, o różnorodnym przeznaczeniu, elastycznych funkcjonalnie i posiadających walory wizualne i formalne artefaktów sztuki. Podejmowana w pracy problematyka stanowi więc jeden z elementów, które mogą wspomagać funkcjonowanie miasta w ujęciu kreatywności.

Przedstawione w artykule badania dotyczą oceny jakości przestrzeni pod kątem możliwości lokalizacji obiektów lub elementów wyposażenia wewnątrz urbanistycznych o charakterze kulturotwórczym, z wykorzystaniem rozwiązań interaktywnych, łączących walory artystyczne i nowości technologiczne. Badania są zorientowane na zagadnienia związane z aktywizacją przestrzeni publicznych śródmieścia Poznania w aspekcie przestrzenno-społecznym. Najistotniejszym zagadnieniem badawczym jest relacja pomiędzy odnową przestrzeni śródmiejskich a społecznie rozumianą atrakcyjnością, jak również poszukiwanie rozwiązań przestrzennych, w których sztuka i technologia współistnieją w służbie ożywienia wartościowych obszarów śródmiejskich. Wyniki badań stanowią rekomendacje dotyczące potencjalnego przeznaczenia przestrzeni publicznych śródmieścia Poznania w kontekście funkcji kreatywnych, innowacyjnych, artystycznych i kulturotwórczych.

Działania na rzecz aktywizacji śródmiejskich przestrzeni publicznych są przedsięwzięciami kosztownymi i długofalowymi, jednak ich efekty są korzyścią obopólną. Poznań, jako miasto o znaczącym potencjale innowacyjnym, posiadające dynamicznie rozwijający się sektor przemysłu kreatywnego, jest w stanie wy-

tworzyć sprzyjające warunki dla rozwoju odpowiednio urządzonych przestrzeni publicznych. Podnoszenie świadomości w zakresie szeroko pojętej problematyki miejskiej przestrzeni jest w tym przypadku kwestią niezwykle istotną. Osiągnięcie pozytywnych rezultatów jest bowiem możliwe dopiero po zintegrowaniu działań administracyjnych ze społecznymi i finansowymi. Szansą jest tworzenie platform porozumienia i współpracy w celu ożywiania poszczególnych fragmentów miasta, jak ma to miejsce w przypadku ratowania ulicy Święty Marcin. Być może dzięki prezentowanym w pracy badaniom uda się spopularyzować, a następnie wdrożyć w pełnym wymiarze ideę kreatywnej przestrzeni publicznej w śródmieściu Poznania.



Ryc. 6. Projekt Obiektu Świątomarcińskiego *DZIELIMY SIĘ KULTURĄ*, dziedziniec Zamku Cesarskiego w Poznaniu, wizualizacje; opr. własne

Fig. 6. Drawing of St. Martin's Objecton *DZIELIMY SIĘ KULTURĄ*, court of the Emperor's Castle in Poznań, visualisations; prepared by the authors

LITERATURA

1. **Alexander Ch. (1996)**, *A City is Not a Tree*, London.
2. **Arnheim, R. (2011)**, *Myślenie wzrokowe*, Gdańsk.
3. **Baudrillard J. (2006)**, *Spółeczeństwo konsumpcyjne: jego mity i struktury*, Warszawa.
4. **Berger P.L., Luckmann T. (1983)**, *Spółeczne tworzenie rzeczywistości*, PIW, Warszawa.
5. **Berleant A. (2011)**, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, PTE, Kraków.
6. **Castells M. (2008)**, *Spółeczeństwo sieci*. Wyd. Naukowe PWN, Warszawa.
7. **Caves R. (2000)**, *Creative industries: contracts between art and commerce*, Harvard University Press, Cambridge.
8. *Creative cluster in low density urban areas*, 2010. An Urbact II Project. Kluszczyński R.W. (2010), *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*. Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
9. **Dymnicka M. (2013)**, *Przestrzeń publiczna a przemiany miasta*, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa.
10. **Florida R. (2010)**, *Narodziny klasy kreatywnej*, NCK, Warszawa.
11. **Golka M. (2013)**, *Socjologia kultury*, Wyd. Naukowe SCHOLAR, Warszawa.
12. **Glińska E., Florek M., Kowalewska A. (2009)**, *Wizerunek miasta*, Warszawa.
13. **Hannerz U. (2006)**, *Odkrywanie miasta. Antropologia obszarów miejskich*, Wyd. UJ, Kraków.
14. **Kaźmierczak B., Pazder D. (2015)**, *Miejsce dziedzictwa we współczesnym świecie. Koegzystencja sztuki i technologii w przestrzeni publicznej miast w: Kadłuczka A., Czechowicz J. (red.), Przeszłość dla przyszłości, Monografia 500, Seria Architektura, t.3, Politechnika Krakowska, Kraków.*
15. **Kaźmierczak B. (2014)**, *Social and cultural aspects of a city public space transformation. Case study of Poznan, Poland*, "Mediterranean Journal of Social Sciences", Vol. 5, no.19.
16. **Krajewski M. (2005)**, *Co to jest sztuka publiczna*, „Kultura i Społeczeństwo” 1.
17. **Krzysztofek K. (2005)**, *Tendencje zmian w przestrzeni późnonowoczesnego miasta w: Przemiany miasta. Wokół socjologii Aleksandra Wallisa*, Jałowiecki B., Majer A., Szczepański M.S. (red.) Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa.
18. **Kluszczyński R.W. (2010)**, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Wyd. Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
19. *Lokalny Plan Działania na rzecz sektorów kreatywnych w Poznaniu i Wielkopolsce (2013)*, T. Strykiewicz (red.) Wyd. Miasto-Poznań.
20. **Lynch K. (1969)**, *L'image de la cite*, Paris.
21. **Manovich L. (2010)**, *Poetyka powiększonej przestrzeni w: Miasto w sztuce – sztuka miasta*. Rewers E. (red.), Universitas, Kraków.
22. **Paprzyca K. (2012)**, *Harmonizowanie rozwoju urbanistycznego terenów miejskich – wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo PK, Kraków.
23. **Pazder D. (2014)**, *Innovation and creativity in a design of high quality public space. Case study of Poznan, Poland*, MCSER Publishing, "Mediterranean Journal of Social Sciences", vol.5, no.19.
24. **Purchla J. (2013)**, *Dziedzictwo kulturowe w: Hausner J., Karwińska A., Purchla J. (red.) Kultura a rozwój*, NCK, Warszawa.
25. **Rewers, E. (2005)**, *Post-Polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Universitas, Kraków.
26. **Taborska H. (2006)**, *Miejsce współczesnej sztuki publicznej: pojęcia i przykłady*, w: Grabowicz K. (red.) *Działania artystyczne w przestrzeni publicznej. Aspekty estetyczne i społeczne*, CSW Łaźnia, Gdańsk.
27. **Zielonko-Jung K. (2008)**, *Architektura nietrwała i mobilna jako próba odzyskania niedostępnych przestrzeni miejskich*, „Czasopismo Techniczne”, z.4-A/2008 Kraków.

PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA W ADAPTACJACH FILMOWYCH PROZY JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA W DRUGIEJ POŁOWIE XX WIEKU

Adam Nadolny

Politechnika Poznańska, Wydział Architektury, ul. Nieszawska 13A, 61-021 Poznań
E-mail: adam.nadolny@put.poznan.pl

ARCHITECTURAL SPACE IN FILM ADAPTATIONS OF JAROSŁAW IWASZKIEWICZ LITERARY WORKS IN THE POLISH
FEATURE FILMS OF THE SECOND HALF OF THE 20th CENTURY

Abstract

In this article I would like to focus on the interrelations between a literary work and a description of architecture included therein, which is then presented in a film image. The studies over the issue shall be based on two films that are the adaptations of the literary works of Jarosław Iwaszkiewicz, namely *Matka Joanna od Aniołów* (*Mother Joan of the Angels*, 1961) and *Panny z Wilka* (*The Maids of Wilko*, 1979). Each of the aforementioned films has become an unattainable ideal for any attempted film adaptations of literary works. At the same time, I would like to point out to the fact that the manner the architecture is shown in the film frequently diverges a lot from the manner it is presented in the literary work the film is based on. The research material presented in the text was collected in the course of literary enquires and archive enquiries filed with the National Film Archive in Warsaw. The studies presented in the article confirm that architecture and the film image have a number of aspects in common, which is disclosed in the scientific discourse of the article.

Streszczenie

W przypadku niniejszego tekstu skupiono się na relacjach zachodzących pomiędzy dziełem literackim a zawartym w nim opisie architektury, ukazanym następnie w obrazie filmowym. Rozważania będą prowadzone w odniesieniu do dwóch filmów ekranizujących prozę Jarosława Iwaszkiewicza, *Matki Joanny od aniołów* (1961) oraz *Panien z Wilka* (1979). Każdy z tych obrazów stał się na przestrzeni lat niedoścignionym wzorcem adaptacyjnym transpozycji literatury na obraz filmowy. Jednocześnie zwrócono uwagę na sposób przedstawiana architektury w filmie, nieczęsto bardzo odbiegający od literackiego pierwowzoru. Materiał badawczy przedstawiony w tekście został uzyskany w wyniku, kwerendy literaturowej oraz kwerendy materiałów archiwalnych w FilMOTECE Narodowej w Warszawie. Przedstawione w teście badania wskazują na fakt, iż architektura i obraz filmowy mają ze sobą wiele wspólnych punktów, które zostały ukazane w przedstawionym dyskursie naukowym.

Keywords: architecture; motion picture; adaptation

Słowa kluczowe: architektura; obraz filmowy; adaptacja

1. ARCHITEKTURA I LITERATURA W FILMIE. ROZWAŻANIA FORMALNE

Obraz filmowy na przestrzeni dziesięcioleci stał się medium, w którym koegzystowała w wielu wypadkach na równych prawach literatura i architektura. Zainteresowanie dziełami literackimi ze strony filmowców sięga już okresu przedwojennego. Pojawiały się

w tym czasie adaptacje polskiej prozy narodowej, m.in. *Pana Tadeusza*¹. W okresie powojennym lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, oprócz oryginalnych scenariuszy dokumentujących rzeczywistość czy też rozliczających okres minionej wojny, pojawiały się ada-

ptacje utworów literackich, których fabuła oparta była na dziełach takich twórców, jak chociażby Kazimierz Brandys (1916-2000), Jerzy Andrzejewski (1910-1983) czy Jarosław Iwaszkiewicz (1894-1980). W roku 1966 na łamach czasopisma „Kino” Bolesław Michałek w swoim artykule zaznaczył, iż „(...) obok literatury film [polski] nie miał żadnych innych poważnych impulsów twórczych” [B. Michałek 1966, s. 3].

Lata sześćdziesiąte XX wieku to czas, w którym do głosu dochodzą reżyserzy, tacy chociażby jak Andrzej Wajda (1926-2016) czy Jerzy Kawalerowicz (1922-2007), dla których literatura stała się doskonałym materiałem na scenariusz filmowy. Z punktu widzenia polskiej historii taki stan rzeczy był podyktowany niewątpliwie zmianami politycznymi jak i światopoglądowymi, które miały miejsce w kraju po roku 1956 (tzw. mała stabilizacja)². Okres ten w polskiej kinematografii bardzo trafnie zdiagnozował w roku 1969 Stanisław Pietraszko „Film polski (...) przez całe dwudziestolecie korzystał zawsze i przede wszystkim - w każdym razie w tym, co było wartościowe i trwałe - z innych źródeł inspiracji. Nie zatrzymywał wzroku na tym, co działo się przed jego oczyma, tylko na obrazie, który pojawiał się w lustrze tej rzeczywistości - w literaturze” [S. Pietraszko 1969, s. 27].

Architektura jako element scenografii towarzyszyła filmowi od zawsze. Niemniej jednak w wielu przypadkach stała na drugim planie, stawiała się tłem dla rozgrywających się historii. Z punktu widzenia historii architektury cenny stał się zapis przestrzeni tworzony przez reżysera w oparciu o opis konkretnej przestrzeni, którą skomponował w swojej prozie pisarz. Ten pewnego rodzaju dysonans, jaki ma miejsce pomiędzy tekstem literackim a obrazem filmowym, będzie głównym tematem rozważań w niniejszym tekście.

2. MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW ZAPIS PRZESTRZENI ARCHITEKTONICZNEJ, KTÓRA NIE ISTNIEJE

Maria Kornatowska w roku 1978 w następujący sposób wyraziła się o twórczości filmowej Jerzego Kawalerowicza: „Kawalerowicz stanowi zjawisko osobne i osobliwe w naszym Kinie. Studia w Akademii Sztuk Pięknych rozbudziły w nim wrażliwość wizualną. Ale też nigdy nie ulegał pokusie – tak częstej u wielu wy-

chowanków Akademii – uprawiania malarstwa filmowego, naśladowania mistrzów pędzla lub popularnych szkół artystycznych. Chronił go przyrodzony instynkt filmowca” [M. Kornatowska 1978, s. 20]. Przestrzeń architektoniczna stworzona przez reżysera w filmie jest całkowitym przeciwieństwem opisu, jaki zawarł w swoim opowiadaniu Jarosław Iwaszkiewicz. Jako przykład można przytoczyć opis klasztoru, do którego przybywa główny bohater opowiadania: „Księdza Suryna oblało białe światło klasztoru. Bielone ściany, czyste i pachnące podłogi tworzyły przejrzyste i wonne powietrze, w którym unosiły się mnisze zapachy. (...) Na jasnych oknach stały gdzieśgdzieś doniczki kwiatów” [J. Iwaszkiewicz 2008, s. 192].

W obrazie architektonicznym stworzonym przez Kawalerowicza klasztor jest miejscem raczej posępnym, jego architektura nosząca znamiona stylu romańskiego nie ma swojego odpowiednika w tekście opowiadania. Przywołane we wcześniejszym cytacie bielone ściany oraz zieleń we wnętrzu nie występują. Budynek klasztoru w filmie został ukazany jako masywna kamienna budowla, o monumentalnym układzie wnętrza. Budynek samego klasztoru może przywołać na myśl chociażby architekturę kolegiaty w Łęczycy³. Niemniej jednak skojarzenia ze wspomnianą kolegiatą należy w tych rozważaniach traktować jedynie jako pewnego rodzaju figurę retoryczną. W celu ukazania surowości architektury klasztoru model romański został uchwycony w celny sposób.

W odmiennym niż w opowiadaniu świetle zostało ukazane otoczenie klasztoru. Literacki pierwowzór nie opisuje tej przestrzeni w jednoznaczny sposób, chociaż wrażenie czytelnika może być raczej negatywne. Pojawiające się u Iwaszkiewicza nieliczne opisy sugerują, iż otoczenie miejsca nawiedzonego jest smutne i ciemne. Reżyser postanowił zastosować całkowicie inny kostium wizualny dla przestrzeni niż zamieszczony w opowiadaniu: „Wszyscy krytycy dostrzegali, iż ‘Matka Joanna od Aniołów’ rozgrywa się w pustym, ‘księżycowym’ krajobrazie, a kompozycja kadru jest nadzwyczaj ascetyczna. (...) poszczególne kadry tego filmu są piękne jak obrazy, a układy ruchowe mają precyzję i rytm baletu. Pierwszym wrażeniem, jakiego doznaje odbiorca, jest wizualne piękno” [A. Helman 1986, s. 3].

Stworzenie takiej oprawy wizualnej dla filmu, którego akcja toczy się w dwóch miejscach, karczmie

¹ Film niemy zrealizowany na podstawie książki *Pan Tadeusz* w roku 1928, reżyseria Ryszard Ordyński.

² Nazwa tego okresu w historii powojennej Polski pochodzi od tytułu sztuki Tadeusza Różewicza *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja* (1964), sztukę można scharakteryzować jako minimalizm wymagań i bierność w działaniu. Różewicz mówi w niej o sytuacji historycznej i kulturowej lat 60. XX wieku. Bohaterowie sztuki dostrzegają liczne niedoskonałości otaczającej ich rzeczywistości, nie chcą jej jednak zmieniać, bo boją się utraty przede wszystkim zdobytych wartości materialnych.

³ Kolegiata w Tarnobrzegu pod Łęczycą została wybudowana w stylu romańskim. Jej budowa rozpoczęła się prawdopodobnie ok. roku 1149. Konsekracja kościoła miała miejsce w roku 1161.

i klasztorze, było zabiegiem celowym. Reżyser chciał skupić się w swojej interpretacji prozy Iwaszkiewicza na wątkach psychologicznych bohaterów oraz relacji księdza Suryma i matki Joanny. Z punktu widzenia historii architektury film jest ciekawą próbą odtworzenia klimatu i charakteru epoki, w której rozgrywa się jego akcja. Zastanawiające jest to, iż budynek klasztoru został przedstawiony jako obiekt romański, a nie gotycki czy też renesansowy. Możliwą interpretacją takiego wyboru jest fakt, iż architektura romańska ze swoją wizualną ascetycznością oraz addycyjnością brył kompozycji architektonicznej doskonale sprawdzała się w konwencji stylistycznej, którą zaproponował Kawalerowicz, mimo, że wszystko to, co widzimy w filmie, jest jedynie dekoracją. Masywne kamienne mury mogą przywołać na myśl przestrzeń pierwszych chrześcijańskich świątyń, których struktura oprócz kontaktów z Bogiem miała także pełnić funkcję ochronną przed niebezpieczeństwami świata zewnętrznego.

Architektura romańska może być także interpretowana jako przestrzeń ascetyczna, pozbawiona tak charakterystycznych dla epok późniejszych dekoracji i zdobień, które w pewnym sensie rozpraszały wiernych w obcowaniu z Bogiem. Jako podsumowanie tej części rozważań należałoby przywołać słowa Alicji Helman: "(...) dzisiaj film Kawalerowicza nie jest już odbierany tylko jako kameralny dramat psychologiczny z życia wyimaginowanej postaci, lecz jako film quasi-historyczny, który proponuje jedną z możliwych wersji autentycznej historii prawdziwych bohaterów" [A. Helman, op. cit., s. 3].

3. IWASZKIEWICZ NIEZAINTERESOWANY ARCHITEKTURĄ. KOMENTARZE O FILMIE *MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW* W KORESPONDENCJI PISARZA Z PRZYJACIÓŁMI

Wydawać by się mogło, iż Jarosław Iwaszkiewicz powinien z racji swojej drobiazgowości i skrupulatności odnotować fakt pojawienia się filmu na kanwie swojego opowiadania w *Dzienniku*, który prowadził przez całe zawodowe życie. Niestety tak się nie stało – odmiennie niż w przypadku filmu *Panny z Wilka*, komentarz taki się nie pojawił. Niemniej jednak w korespondencji pisarza z Teresą Jeleńską⁴ zachowały się fragmenty, w których pojawiają się krótkie wzmianki o recepcji filmu za granicą, w tym przypadku we Włoszech. Pierwszy cytat, który chciałbym przytoczyć, pochodzi z listu Teresy Jeleńskiej do Jarosława Iwaszkiewicza z dnia 12.05.1961 roku: „*Jak Ci pisałam w poprzednim liście, ks. Okroy*⁵,

⁴ Teresa Jeleńska (1897-1969), matka Konstantego Jeleńskiego.



Ryc. 1. Widok planu filmowego *Matki Joanny od Aniołów* (1961), w perspektywie dekoracja budynku klasztoru – sygnatura fotografii 1-F-443-218; publikacja zdjęcia za zgodą Filmoteki Narodowej w Warszawie

Fig. 1. A view of decoration of the building of the monastery. The photograph published under the permission of the National Film Archives in Warsaw, photo no. 1-F-443-218



Ryc. 2. „Księżycowy krajobraz”, fragment ascetycznego kadru filmu *Matka Joanna od Aniołów* (1961) – sygnatura fotografii 1-F-443-125; publikacja zdjęcia za zgodą Filmoteki Narodowej w Warszawie

Fig. 2. The view of the „lunar landscape”. The photograph published under the permission of the National Film Archives in Warsaw, photo no 1-F-443-125



Ryc. 3. Fragment konstrukcji ukazującej dekorację do filmu *Matka Joanna od Aniołów*, 1961 - sygnatura fotografii 1-F-443-437.
Publikacja zdjęcia za zgodą Filмотeki Narodowej w Warszawie.

Fig. 3. The view of the film decoration. The photograph published under the permission of the National Film Archives in Warsaw, photo no 1-F-443-437

tak dobrze rok temu do Ciebie usposobiony, zżyma się bardzo z powodu Twojego filmu (Matka Joanna od Aniołów)" [J. Iwaszkiewicz, T. Jeleńska, K.A. Jeleński 2008, s. 308].

Film stał się w krótkim czasie po premierze szeroko dyskutowanym przez krytyków obrazem. W kręgach kościelnych budził mieszane uczucia, co niewątpliwie było związane ze współpracą pisarza z władzami PRL. We wspomnianym już liście pojawia się kolejny fragment, w którym Teresa Jeleńska zdaje

pisarzowi relację z pobytu w Rzymie na jej zaproszenie prof. Jana Parandowskiego (1895-1978) z rodziną „*Dziś rozmawiałam z księdzem Okroy'em z powodu biletów na uroczystości wielkanocne dla Parandowskich. Teraz z goryczą mówił o Jarosławie z powodu filmu: 'Na peryferiach to dają teraz – ludzie bojkotują ten film'. Na to – po tym – Piotruś⁶ [Parandowski]: 'Wcale nieprawda – wszyscy na to chodzą'.* [J. Iwaszkiewicz, T. Jeleńska, K.A. Jeleński, op. cit., s. 302].

Relacja zdana przez Jeleńską Iwaszkiewiczowi w roku 1961 miała uświadomić pisarzowi fakt, iż jego proza w bardzo dobry sposób nadaje się do ekranizacji, z drugiej zaś strony budzi liczne kontrowersje w kręgach związanych z kościołem katolickim. W pozostawionej przez pisarza korespondencji z okresu premiery filmu nie pojawiają się żadne odniesienia do architektury ukazanej w obrazie Kawalerowicza. Ciekawym aspektem badawczym są zapatrywania pisarza na architekturę. Z lektury *Dzienników* Iwaszkiewicza wylania się jednoznaczny obraz, iż pisarz nie przywiązywał wagi do tej sfery twórczości. Liczne opisy spotkań w znanych miejscach architektonicznych, jak chociażby Pałac Kultury i Nauki w Warszawie, pozbawione są odautorskich komentarzy dotyczących przestrzeni, diarysta skupiał się wyłącznie na relacjach międzyludzkich i własnych przemyśleniach czy też wspomnieniach. Architektura czy przestrzeń pojawiają się w prozie Iwaszkiewicza, jednak jego osobisty stosunek do przestrzeni architektonicznej jest raczej obojętny.

4. PANNY Z WILKA – ZAPIS PRZESTRZENI ARCHITEKTONICZNEJ I KRAJOBRAZOWEJ

„*Panny z Wilka*’ są opowiadaniem o mechanizmach pamięci. O naszym mijaniu i rozmijaniu się w czasie. O spustoszeniach, jakich czas w nas dokonuje” [B. Mruklik 1979, s. 18]. Cytat ten w jednoznaczny sposób opisuje naturę opowiadania, ale elementem dodatkowym jego recepcji są także opisy architektury i krajobrazu. W wielu swoich opowiadaniach Jarosław Iwaszkiewicz porusza zagadnienie natury ludzkiej i wszystkich jej barw i odcieni. Ten „dramat ludzkiego” życia nie może się obyć bez umiejscowienia go w konkretnej przestrzeni, zarówno w kontekście architektonicznym, jak i urbanistycznym. Podobnie jak ma to miejsce w poprzednim filmie, opisów przestrzeni i architektury nie jest zbyt wiele, ale są one na tyle wystarczające, aby poddać je analizie i komentarzowi. Pierwszy z motywów, który pojawia się w opowiadaniu, to opis dworu w Wilku.

„*W niedużej kotłince, daleko, ale jak na dłoni, stały dwie wielkie stodoły, na krzyż do siebie zwrócone. Między nimi wielkie, niepotrzebnie wielkie, zielone podwórze, topole dwie stare, dalej dwór, dawniej kryty blachą, która stąd błyszczała, teraz czerwoną dachówką. To ładniej, pomyślał Wiktor i ucieszył się, jak gdyby to, kto jego dwór pokrył nowym dachem. Za dworem gęszcz drzew, to sad, a potem znowu parę sosen bar-*

dzo wysokich, bo na wzgórzu stoją, a dalej las i łączka i znowu biała szosa, tamtędy się idzie do wujostwa, a na przeciwnej stronie kotlinki, na horyzoncie powinien być las. Ale nie ma, wycięli. Tylko jedno wielkie drzewo stoi, tamtędy teraz przejdzie, minąwszy drogę do Wilka” [J. Iwaszkiewicz op. cit., s. 7]. Opowiadanie to jest pochwałą polskiego dworu, dużego, wielopokoleniowego, pamiętającego różne historie. Ten w pewnym sensie efemeryczny zapis przestrzeni posłużył Wajdzie do stworzenia filmu, w którym korelacja pomiędzy architekturą a krajobrazem jest zjawiskiem silnie oddziałującym na wyobraźnię widza. Filmowy dwór jest inny niż moglibyśmy sobie to wyobrazić, nie jest biały z klasycznym portykiem kolumnowym na froncie, tylko drewniany z gankiem. „*Okragłym łukiem podjazdu Wiktor Ruben wszedł przed ganek, przez ganek przeszedł: w przedpokoju owionął go zapach tego domu. Było tak, jakby się weszło do bufetu w stołowym pokoju: pachniało suchą herbatą, metalem - jak z puszek - trochę, sosnowym drzewem (...)*” [J. Iwaszkiewicz op. cit., s. 9].



Ryc. 4. Widok dworu w Wilku od strony ogrodu, na pierwszym planie główny bohater opowiadania Wiktor Ruben (Daniel Olbrychski), *Panny z Wilka* (1979), sygnatura fotografii 1-F-411-32; publikacja zdjęcia za zgodą Filмотeki Narodowej w Warszawie
Fig. 4. Manor house in Wilko. The photograph published under the permission of the National Film Archives in Warsaw, photo no 1-F-411-32

⁵ Franciszek Okoy (1914-2006) – duchowny, zakonnik Towarzystwa Chrystusowego w Rzymie, w latach 1948-1970 wikariusz kościoła św. Stanisława w Rzymie.

⁶ Piotr Parandowski (1944-2012), archeolog, filmowiec, syn Jana Parandowskiego.



Ryc. 5. Widok wnętrza pokoju stołowego dworu w Wilku, *Panny z Wilka* (1979) – sygnatura fotografii 1-F-411-75; publikacja zdjęcia za zgodą Filмотeki Narodowej w Warszawie

Fig.5. Manor house in Wilko, the view of the dining room. The photograph published under the permission of the National Film Archives in Warsaw, photo no 1-F-411-75

Podobnie jak w ludzkiej pamięci obraz, a także pamięć architektoniczna odnosi się do zjawiska przemijania. Z biegiem czasu staje się ona pewnego rodzaju zapisem przeszłości widzianej oczami teraźniejszości. W architekturze pamięci staramy się z jednej strony uchwycić czas przeszły dokonany w postaci gotowego dzieła, z drugiej staramy się prześledzić, zdiagnozować, a w niektórych przypadkach odkryć przesłanki, jakie przyświecały twórcom. „*Poruszanie zagadnienia pamięci nie jest wytworem postmodernistycznego dyskursu. Już w starożytności używano formy architektonicznej jako materiału obrazującego mentalne przemiany ludzkiego umysłu. Pamięć architektoniczną można podzielić na trzy podstawowe części. Do pierwszej grupy możemy zaliczyć pamięć architektoniczną XVIII wieku, która była silnie wkomponowana w naukowe poszukiwanie świata. (...) Drugą grupę stanowią poszukiwania prowadzone w wieku XIX, gdzie kształtowanie się tradycji kultywowania przeszłości miało miejsce poprzez sztukę ogrodową, zainteresowanie historią i ruinami (...). Pamięć archi-*

tektoniczna reprezentowana przez XVIII i XIX wiek była pewnego rodzaju dysonansem pomiędzy rzeczywistą grą elementów architektonicznych tworzących przestrzeń a mentalnym światem pamięci. Marcel Proust uważał, że bez zapominania nie ma pamięci. Wartość pamięci odbiera się poprzez dialog z zapominaniem [A. Nadolny 2011, s. 289].

Niezależnie od kostiumu architektonicznego, w tym przypadku klasycznego, staramy się uchwycić klimat epoki. W przypadku filmu Andrzeja Wajdy klimat miejsca został oddany w czytelny sposób. W wywiadzie, jakiego udzielił reżyser Wandzie Wertenstein w roku 1979, czytamy: „*W naszych filmach, kiedy coś się dzieje dawniej i w wiejskim dworze, zaraz muszą być białe ściany i meble z Desy. Wiedzieliśmy, że tak być nie może. (...) jeżeli chcemy mieć prawdziwy dom, musimy znaleźć taki, który jest do tej pory zamieszka-
ny (...). Szukaliśmy, więc zamieszkanego domu i znaleźliśmy taki 50 km od Warszawy. Oczywiście trochę tam dodaliśmy, doprowadziliśmy do porządku ogród, zrobiliśmy klomb, posadziliśmy kwiaty. Bo w tym jest*

zamożność domu. Ludzie sobie wyobrażają, że zamożność jest w meblach, Nieprawda. Jest właśnie w tym, co jest dokoła domu w przyrodzie, w tym, że kogoś stać na klomby, że rosną wspaniale. A dom jest taki, jaki jest - skromny. Bo tutaj żyją ludzie skromni i pracowici [W. Wertenstein 1979, s. 14].

Architektura polskiego dworu pokazuje, w jakim kierunku podążały koncepcje twórcze reżysera. Mamy w tej przestrzeni nagromadzenie przedmiotów, mebli, obrazów, porcelany, oraz zapach przestrzeni, który udało się Wajdzie doskonale odtworzyć. Elementem zasługującym na podkreślenie jest także krajobraz. W przypadku *Panien z Wilka* natura, drzewa, wiatr są nieodłącznym elementem fabuły. Powiązania krajobrazowe zostały w tekście tak skomponowane, że można je w łatwy sposób odczytać na taśmie filmowej. Ukazanie przestrzeni dworu z licznymi pomieszczeniami, będącymi pewnego rodzaju labiryntem, przywodzi na myśl pewnego rodzaju podróż. Tak jak w przypadku rzeczywistego dzieła architektonicznego odbiorca przemierza jego przestrzeń, tak w omawianym filmie bohaterowie czynią to w podobny sposób. Dzieło architektoniczne jako kompozycja płaszczyzn linii i punktów zostaje przetransponowane na formę obrazu. Tak poetycka jedność architektury i obrazu, w tym przypadku filmowego, jest jednoznacznie definiowalna. Trafnie aspekt wizualności filmu podsumowała Anna Iwaszkiewicz w liście do Wandy Wertenstein z dnia 21 lipca 1978 roku:

„(...) z entuzjazmem odnosisz się do ekranizacji *‘Panien Wilka’*, co ja przyjął jako dotkliwy cios w coś, co bardzo kocham i cenię na równi z takimi rzeczami jak *‘Serenite’* i *‘Ogrody’*. Czy ty wyobrażasz sobie tę przedelikatną prześwieconą materię, z jakiej całe opowiadanie jest zrobione (...). Mnie dreszcz przenika na samą tę myśl i z początku, kiedy Wajda przyjechał z tą propozycją, miałam nadzieję, że Jarosław się nie zgodzi, ale on godzi się zawsze na wszystko, co z jego utworami ktoś chce zrobić (...). Czy ty pamiętasz dobrze salę impresjonistów w Orangerie? Pamiętasz *‘Les coquelicots’*⁷ Moneta – po prześwieconej słońcem łące idzie, schodzi właściwie zboczem kobieta w białej sukni z parasolką i ta jej suknia tak samo jak cała taka z kwiatami jest tak przeświecona, że wydaje się prawie nierealna (mimo realizmu). To jest właśnie to, czym są *‘Panny z Wilka’*” [W. Wertenstein op. cit., s. 12].

5. PANNY Z WILKA. KOMENTARZE PISARZA O FILMIE I PONOWNIE NIC O ARCHITEKTURZE

Podobnie jak w odniesieniu do poprzedniego filmu należy przytoczyć kilka cytatów, które ukazują, w jakim świetle ekranizacja opowiadania została skomentowana przez samego Jarosława Iwaszkiewicza i jego żonę Annę Iwaszkiewicz. Odmienne niż w przypadku *Matki Joanny od Aniołów* pisarz pozwala sobie na odautorski komentarz na kartach swojego *Dziennika*. „Wczoraj byliśmy na pokazie *‘Panien z Wilka’* Wajdy. Film mi się nie podobał – ale od czasu, gdy go zobaczyłem, ciągle o nim myślę. Przypuszczam, że jest wspaniałe – i że nie mogę go tak od razu przyjąć, objąć. Taki szalenie polski – z tym cudownym widokiem na zakończenie i taki jak u mnie: tysiąc drobiazgów codziennych, charakterystycznych, psy, kury wążące do pokoju, konie, zaprzęgi, taki wiejski cmentarz, a poza tym czai się coś takiego wielkiego, nieobjętego (...) jak cała perspektywa zakończenia tego filmu. Myślę w końcu, że wyszła rzecz mocna, (choć może niepopularna), ze wspaniałymi kobietami – zaczynając od Jaroszewskiej⁸, która jest taką prawdziwą moją ciocią, a kończąc na tej fantastycznej Francuzeczce⁹. Niby dobra wróżba na nowy rok kulturalny, ale nasze wyczyny kulturalne dobrych wróżb nie potrzebują. Inne sprawy przedstawiają się znacznie gorzej. Pomyśleć sobie, że *‘Panny z Wilka’* napisałem czterdzieści siedem lat temu!” [J. Iwaszkiewicz 2011, s. 556].

Mimo pozytywnego odbioru ekranizacji swojego opowiadania Iwaszkiewicz pesymistycznie patrzy na czas, który minął od chwili publikacji tego utworu. Podobnie jak we wcześniejszych materiałach źródłowych wątek architektoniczny nie został przez diarystę w żaden sposób skomentowany czy też oceniony. Skupia się on, jak miało to miejsce w wielu fragmentach jego *Dziennika*, na aspekcie ludzkim, a nie przestrzennym.

Inaczej do ekranizacji prozy męża, pomimo wcześniejszych obiekcji i komentarzy, odnosi się Anna Iwaszkiewicz. W liście do Wandy Wertenstein z dnia 2 stycznia 1979 roku skomentowała ją w następujący sposób: „(...) byłam na pokazie *‘Panien z Wilka’* i jestem tym filmem zachwycona; oczywiście to jest co innego w wielu rzeczach, ale jest bardzo piękne (...). Rzecz zasadnicza: przepiękne plenery, przyroda cała, no i wewnątrz tego skromnego, jednak jak widać za-

⁷ Obraz C. Moneta z roku 1878, przedstawiający kobietę i dziewczynkę na łące pełnej czerwonych maków. W chwili obecnej obraz znajduje się w kolekcji Musée d'Orsay.

⁸ Zofia Jaroszeńska (1902-1985) – polska aktorka teatralna i filmowa związana ze scenami krakowskimi. W filmie *Panny z Wilka* zagrała rolę ciotki głównego bohatera Wiktora Rubena (Daniel Olbrychski).

⁹ Christine Pascal (1953-1996) – francuska odtwórczyni roli Tuni w *Pannach z Wilka*.

żywnego 'miłego dworu'. (...) Powtarzam, że film, jest bardzo piękny" [W. Wertenstein op. cit., s. 12]. Można pokusić się o pewnego rodzaju stwierdzenie, iż ekranizacja *Panien z Wilka* była dla małżonków bliższa zarówno mentalnie, jak i emocjonalnie. Wajda w filmie plastycznie oddał czas ich młodości, z perspektywy bogatego życia zawodowego i uczuciowego była to pewnego rodzaju klamra dopinająca i podsumowująca ich czas.

PODSUMOWANIE

Jak wspomniano we wcześniejszych rozważaniach literatura i architektura mają w obrazie filmowym ze sobą dużo wspólnego. Wzajemnie się przenikają, tworząc końcowy efekt, jakim jest film. Można pokusić się o stwierdzenie, że bez wszystkich tych elementów nie istniałaby możliwość kreowania rzeczywistości przestrzennej, która jest dla dzieła filmowego tak ważna. W niniejszych rozważaniach starano się przedstawić, w jaki sposób ekranizacja literatury może stać się przyczynkiem do dyskusji nad wzajemnym przenikaniem się tych dwóch dziedzin. W pewnym sensie współczesny film polski nie istniałby bez architektury. Bez wątków architektonicznych opisywany obraz oraz historia nie byłyby pełne i zdefiniowane.

Z punktu widzenia badacza architektury film może być traktowany jako cenne źródło ikonograficzne, które jednocześnie staje się uzupełnieniem materiałów archiwalnych i fotograficznych. Naturalną cechą dzieła architektonicznego jest z jednej strony stabilność w przestrzeni, z drugiej zaś towarzyszy mu naturalne zjawisko – „ruch”. Zwykle nie bierzemy pod uwagę faktu, iż każde dzieło architektoniczne jest odbierane przez obserwatora poprzez przemieszczanie się, zwiedzanie, spacerowanie. Statyczny obraz architektury, zamknięty na fotografii, rysunku czy też planie, nie zawsze jest w stanie oddać wszystkie walory obiektu, które udało się utrwalić na taśmie filmowej.

LITERATURA

1. **Habdas M. (2013)**, *Przestrzeń jako film – architektura w perspektywie badań nad audiowizualnością*, „Przegląd-Kulturoznawczy” nr 3.
2. **Helman A. (1986)**, *Matka Joanna od Aniołów. Przesłanie, którego nie ma w opowiadaniu*, „Kino” nr 228, rok XX, kwiecień, s. 3.
3. **Iwaskiewicz J., Jeleńska T., Jeleński K. A. (2008)**, *Korespondencja*, red. R. Romaniuk, Warszawa, s.302, 308.
4. **Iwaskiewicz J. (2011)**, *Dziennik 1964-1980*, Warszawa, s. 556.
5. **Iwaskiewicz J. (2008)**, *Opowiadania*, s. 192.
6. **Kornatowska M. (1978)**, *Jerzy Kawalerowicz, czyli miłość do geometrii*, „Kino” nr 2, s. 20.
7. **Michalek B. (1966)**, *Film i literatura, filmowcy i pisarze*, „Kino” nr 3 s. 3.
8. **Monestiroli A. (2009)**, *Tryglif i metopa. Dziewięć wykładów o architekturze*, Kraków, Wyd. Politechniki Krakowskiej.
9. **Mruklik B. (1979)**, *Po tamtej stronie lustra*, „Kino” nr 6, s.18.
10. **Nadolny A. (2011)**, *Architektura pamięci w interpretacji Zvi Heckera*, „Czasopismo Techniczne” z 4-A/2, s. 289.
11. **Nadolny A. (2014)**, *Changeability or stability: reflections on the issue of the modern city as shown by the polish film picture after the mid-20th century*, „Czasopismo Techniczne”, 1-A s. 127-141.
12. **Nadolny A. (2017)**, *Modern architecture of the 1960's of the xx century recorded in a movie as an element of heritage protection*, „Czasopismo Techniczne”, 11/2017 s. 1-6.
13. **Pietraszko S. (1969)**, *Tam, gdzie spotykają się film i literatura polska*, „Kino” 4, s. 27.
14. **Vilder A. (2008)**, *Histories of the immediate present*, MIT.
15. **Wertenstein W. (1979)**, *Dlaczego „Panny z Wilka”? Rozmowa z Andrzejem Wajdą*, „Kino” nr 2, s. 12.

Niniejszy tekst jest częścią badań prowadzonych w ramach projektu badawczego pt. „Architektura i miasto w polskim filmie fabularnym lat 60., 70. i 80. XX wieku, etap IV, finansowanego ze środków na działalność statutową MNiSW w roku 2017 na Wydziale Architektury Politechniki Poznańskiej.

ZŁOTY PODZIAŁ PRZESTRZENI – UNIZM, A FORMA PRZESTRZENNA. SYSTEMY PROJEKTOWANIA WEDŁUG KATARZYNY KOBRO

Sławomir Wojtkiewicz

Politechnika Białostocka, Wydział Budownictwa i Inżynierii Środowiska, ul. Wiejska 45A, 15-351 Białystok
E-mail: s.wojtkiewicz@pb.edu.pl

THE GOLDEN RATIO OF SPACE – UNISM AND SPATIAL FORM. DESIGN SYSTEMS ACCORDING
TO KATARZYNA KOBRO

Abstract

Theoretical dimension of contemporary architecture can be seen in generative systems which determine the composition, harmony, proportion of spatial form, works of architecture. In order to highlight historical roots generative trends in architecture and art, author evokes artistic system by Katarzyna Kobro – co-founder of unism in sculpture and the outstanding artist of the interwar period in Poland. The theory of space-time in the composition of sculpture and architecture developed by Kobro today has a very strong scientific foundation in design. The article is an attempt to reconstruct the art system according to artist referring to the issues of the composition and architecture forms.

The result of the work is to show the theoretical assumptions of Kobro's artistic creation as a preview of the emergence of generative art in Poland. It turns out that the developed artistic system can be interpreted as an algorithmic process way in design approach. This observation refers to the Polish direction of shaping generative art, which has still not been comprehensively researched and described. The Kobro creation system uses the generative methodology in the composition of the work, announcing its special development in the era of digitization of architecture and art of the 21st century.

The inductive method in the interpretation of Katarzyna Kobro's art and theoretical texts were adopted. The iconographic research was conducted in terms of the location of contemporary generative art in Poland, the genesis of its creation and translating into the latest architecture.

Streszczenie

Wymiaru teoretycznego współczesnej architektury można upatrywać w systemach generatywnych decydujących o kompozycji, harmonii oraz proporcjach formy przestrzennej dzieła architektury. Szukając historycznych podstaw tendencji generatywnych w architekturze i sztuce, autor przywołuje system artystyczny Katarzyny Kobro – współtwórczyni unizmu w rzeźbie i wybitnej artystki okresu międzywojennego w Polsce. Teoria czasoprzestrzeni w kompozycji rzeźbiarskiej i architektonicznej autorstwa Kobro ma dziś silne naukowe podstawy w projektowaniu. Artykuł jest próbą rekonstrukcji systemu artystycznego rzeźbiarki z I połowy XX wieku w odniesieniu do zagadnień kompozycji architektury.

Rezultatem pracy ma być ukazanie założeń teoretycznych twórczości artystycznej Kobro jako zapowiedzi pojawienia się sztuki generatywnej w Polsce. Okazuje się, iż wypracowany system artystyczny może być interpretowany jako proces podlegający modyfikacjom w sposób algorytmiczny. Obserwacja ta odnosi się do polskiego kierunku kształtowania sztuki generatywnej, który wciąż nie został kompleksowo zbadany i opisany. System twórczości Kobro operuje metodyką generatywną w kompozycji dzieła, zapowiadając jej szczególny rozwój w epoce cyfryzacji architektury i sztuki XXI wieku.

W pracy przyjęto metodę indukcyjną w interpretacji sztuki oraz tekstów teoretycznych Katarzyny Kobro. Badania ikonograficzne prowadzono pod kątem umiejscowienia współczesnej sztuki generatywnej w Polsce, genezy jej powstania i przełożenia na architekturę najnowszą.

Keywords: golden ratio; design systems; architecture; generative art; unism

Słowa kluczowe: złoty podział; systemy projektowania; architektura; sztuka generatywna; unizm

WPROWADZENIE

„Ikoniczna” architektura współczesna operuje całym zakresem zasad pozwalających na komponowanie, porządkowanie i harmonizowanie przestrzeni. W ujęciu relacji obrazu i samej formy rozpatrywana może być na poziomie sztuki abstrakcyjnej, konceptualnej, czystej, gdzie rozwiązania przestrzenne operują bardzo zaawansowanym systemem percepcji. W każdym przypadku percepcja ta poparta jest „złotym podziałem przestrzeni”, organizowanym systemem matematycznych korelacji wyznaczających oddźwięk architektury na poziomie ściśle zobiektywizowanej estetyki. Epoka modeli matematycznych w poszukiwaniu zakresu proporcji i harmonii komponowania formy architektonicznej, język projektowania parametrycznego, generatywnego i emergentnego dostarcza zaawansowanych narzędzi uzyskiwania zaskakujących relacji architektonicznych w przestrzeni. Często zaciera się tu granica pomiędzy pojęciem obrazu, rzeźby, architektury. Zjawisko to wraz z ewolucją technologii komputerowych w projektowaniu dostarcza wielu interesujących

postaw twórczych na poziomie idei geometrii formy, obrazu oraz sposobów jej interpretacji. Ta w pewnym sensie pędząca ewolucja estetyki na polu architektury jest kontynuacją ruchów awangardowych XX wieku.

W takim ujęciu znaczącym wydarzeniem we współczesnym rozumieniu wspomnianej tendencji sztuk plastycznych i podziału architektonicznego przestrzeni była działalność artystyczna Katarzyny Kobro – tworzącej w okresie międzywojennym oraz powojennym. Postawy i nurty filozoficzne reprezentowane w jej twórczości wyprzedziły epokę sztuki i architektury generatywnej XXI wieku. W artykule opisane zostaną sposoby komponowania przestrzeni obrazu architektury w twórczości Katarzyny Kobro na tle współczesnych tendencji architektury generatywnej. Artykuł ma wydobyć spuściznę filozofii unizmu w formowaniu credo postępowania projektowego, którego istota jest w sposób naturalny kontynuowana w obecnym myśleniu o podziale i kształtowaniu nowoczesnej przestrzeni architektonicznej.



Ryc. 1.
Katarzyna Kobro,
„Rzeźba Przestrzenna”
1928; źródło:
Centre Pompidou,
Paryż, Francja
Fig. 1.
Katarzyna Kobro,
“Sculpture Spatiale”
1928; source:
Centre Pompidou,
Paris, France

Fenomenem twórczości Kobra w zestawieniu ze współczesnymi kierunkami sztuki generatywnej w projektowaniu i architekturze jest podobne czasoprzestrzenne traktowanie materii architektonicznej. Kompozycje rzeźbiarskie artystki czerpiącej wprost z konstruktywizmu odwracają istotę tradycyjnego myślenia o organizowaniu przestrzeni. Tym samym proces formowania i komponowania (w tym przypadku rzeźbiarskiego) nie jest działaniem bryły w przestrzeni, ale kompozycji z przestrzeni zbudowanej. Takie rozumienie budowy przestrzeni czy to rzeźbiarskiej, czy graficznej, malarskiej lub wreszcie architektonicznej jest znaczącym odkryciem, które dziś jest realizowane z powodzeniem w poszczególnych kierunkach generatywnych w dziedzinach sztuki, projektowania, nauki. Sformułowane przez Kobra zasady kompozycji przestrzeni realizowane są na nowo we współczesnej architekturze, może przy pomocy innych narzędzi i środków wyrazu, ale utrzymując te same założenia filozoficzne interpretacji zasad kompozycji, podziału i harmonii. Współczesna architektura, zwłaszcza generatywna, w podobnym tonie próbuje zarzucać tradycję podziału na to, co zewnętrzne, i to, co wewnętrzne [S. Wojtkiewicz 2014].

Wydana w 1931 roku publikacja małżeństwa Kobra i Strzemińskiego *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego* wyklada zasady kierunku twórczości Kobra i założeń unizmu w obrazie i przestrzeni [K. Kobra, W. Strzemiński, 1931]. Polem działalności artystów jest rzeźba, forma przestrzenna, malarstwo, ale samo przełożenie ich sztuki ma oddźwięk w architekturze epoki cyfrowej. W oparciu o teksty unistyczne „traktatu” oraz przywołując twórczość Kobra, podjęta zostanie próba rekonstrukcji jej systemu artystycznego – jednakże tylko tych jego aspektów, które dotyczą eksperymentów z przestrzenią i bliskie są współczesnym systemom generatywnym w kompozycji oraz projektowaniu. Artykuł jest też próbą przełożenia sztuki plenerowej, galeryjnej na możliwości kreacji w architekturze.

1. 3D – TRZY WYMIARY

Podstawowym założeniem metodycznym w formowanym systemie Kobra było odrzucenie idei rzeźby – bryły neutralnej wobec przestrzeni w kontekście przestrzeni. Tezą rzeźbiarki staje się stwierdzenie: „Bryła jest kłamstwem wobec istoty rzeźby” [K. Kobra, W. Strzemiński 1931, s. 92]. Formując zakres działań kompozycyjnych, priorytetem staje się tu zastąpienie bryły strefą rzeźbiarską. To przestrzeń ma identyfikować formę rzeźbiarską. Odwołując się do unizmu i jego ascetyzmu w rzeźbie, następuje przeciwstawienie się

tradycyjnemu dualizmowi przestrzeni i rzeźby. Ekspresja rzeźby w rozumieniu bryły i przestrzeni jako tła staje się silnie zaznaczonym systemem autonomicznej relacji w środowisku kontekstu.

Definicja przestrzeni jako ciągłej i jednorodnej jest wyraźnym nawiązaniem do fizyki, dziś powiedzielibyśmy także kwantowej, która zmienia tradycyjny obszar rozumienia i percepcji przestrzeni w sposób diametralny. Rzeźba traktowana jest jako wycinek przestrzeni, której strukturę należy powtarzać, gdzie ciągłość i jednorodność są cechami kompozycji ascetycznej. Unizm zakłada jednakowe znaczenie w przestrzeni każdego elementu. Tym samym znaczenie rzeźby w przestrzeni nie jest już dominujące ani akcentujące. Staje się odniesieniem w ukazaniu nieskończoności przestrzeni. Otwarcie rzeźby na przestrzeń następuje „bezgranicznie”, gdyż kompozycja, przestając być zjawiskiem obcym, staje się ciągiem swojego ośrodka, czyli przestrzeni, w której żyje. Przestrzeń jest określana trzema wymiarami. Odbiorca poznaje je, działając również w trzech kierunkach:

1. W pionie – statyka człowieka i przedmiotu.
2. W poziomie – otoczenie.
3. W głębi – kierunek ruchu naprzód [K. Kobra, W. Strzemiński 1931, s. 92].

Opisane trzy płaszczyzny są „algorytmem” generowania niejako rozwiązań projektowych, składających się na kompozycje przestrzenne Kobra. Przestrzeń jest więc podzielona na trzy współrzędne. Ten system ograniczeń staje się metodą w osiąganiu rozwiązań przestrzennych. Częściowe zamykanie lub domykanie któregoś z jej odcinków sprawia, że możemy odczuwać „uplastycznienie” przestrzeni i istnienie jej w postaci kompozycji.

Płaszczyzny rzeźb Kobra wyznaczają granice mas przestrzennych, zwanych przez artystkę „kształtami przestrzennymi”. Kształty te o charakterze otwartym, nigdy nie domkniętym mają tworzyć jednolitą strefę rzeźbiarską. Forma przestrzenna nabiera znaczenia, konkretyzując i otwierając przestrzeń określonymi celami. Forma kondensuje przestrzeń w granicach strefy rzeźbiarskiej: „Rzeźba rzeźbi przestrzeń” – twierdzi Kobra [K. Kobra, W. Strzemiński 1931, s. 92]. System kształtowania formy przestrzennej tak opisywany traci materię, a jej kontekstem są relacje wymiarów, ograniczeń, zależności płaszczyzn względem pionów, poziomów, głębi. Powstaje bardzo precyzyjnie opisane środowisko przestrzeni kinetycznej, bliskie teoriom algorytmicznym i generatywnym XXI wieku charakteryzującym systemy organizowania i ekspresyjności przestrzeni. Zasadą kompozycji staje się tu wykładnik instrukcji postępowania projektowego, co zbliża działania do teorii kwantowych fizyki i jej przełożenia na

pole filozofii. To relacje przestrzenne wyznaczają istotę rzeźby, która w ujęciu laickim otrzymuje pierwiastki ontologiczne.

Przestrzeń składa się z nieskończonej liczby prostych, które tworzą trzy wymiary. Działanie rzeźbiarza-projektanta polega na wyborze niektórych z linii biegnących przez przestrzeń w trzech kierunkach, wydobywając z niej określoną strefę rzeźbiarską. W ten sposób wybrana linia, płaszczyzna staje się granicą poszczególnych kształtów przestrzennych, wiążąc je ze sobą w pełnej korelacji. Linia-granica staje się pojęciem abstrakcyjnym, a systemy otwierające, zamykające i łączące decydują o istocie rzeźby.

Próba stworzenia rzeźby niematerialnej, budowanej z czystej przestrzeni w systemie relacji, parametrów i ograniczeń, decyduje o znaczeniu koncepcji Katarzyny Kobro.

Podobieństwa do obecnych dziś w sztuce kryteriów algorytmicznych w organizowaniu przestrzeni oraz interpretacji jej nie bryłą, nie granicą, nie ekspresją, ale relacją i systemami procedur jest polem interesujących dociekań naukowych i twórczych.

2. KOLOR

Teoria czystej przestrzeni w dużym stopniu ruguje rolę koloru w procesie kształtowania tak rozumianej przestrzeni. Materia nie stanowi w końcu o formie przestrzennej, ale jest jedynie jej konstrukcją kompozycyjną. Z drugiej strony kolor pozbawiony materii w przestrzeni potrafi w równie ascetyczny sposób decydować o relacjach i zależnościach poszczególnych płaszczyzn. Większość rzeźb i kompozycji Kobro jest biała lub pokryta innymi „niekolorami” – szarym, czarnym, srebrnym. W kilku przykładach pojawia się ekspresja kolorów, będąc również w relacji podstawowej – żółty, niebieski, czerwony. Kolor nie jest w systemie Kobro głównym punktem badawczym w rozpoznaniu własnego systemu artystycznego. Czystość kolorów pełni rolę dopełniającą, będąc wyrazem czysto przestrzennych stosunków kształtujących rzeźbę i otoczenie. Kolor odrywa się od rzeźby, której dociekania dotyczą podziału na powierzchnię i wnętrze.

Artystka twierdzi, że barwa poprzez swoją energię wpływa na przestrzeń. Im większe napięcie powstanie na zetknięciu dwu tonów, tym większej sile ulega przestrzeń. W ten sposób w przestrzeni otwiera się pole podlegające wpływowi rzeźby.

Kolory oddziałują z różną siłą na zakres percepcji przestrzeni rzeźbiarskiej w pojęciu Kobro. Zestawiane są ze sobą w postaci kontrastów, nie tworząc jednolitych gam. Kolor poddany jest ograniczeniom w takim stopniu, jak relacje płaszczyzn materii rzeźby.

W żadnym przypadku nie może stworzyć zamkniętych obiegów, gdyż generowanie idei czasoprzestrzeni wymaga otwarcia. Powstanie zamkniętych całości odcinających rzeźbę od przestrzeni byłoby sprzeczne z ideą rzeźby unistycznej jako kontynuacji przestrzeni. W konsekwencji unizm rzeźbiarski stosuje kolory nie tworzące gam, by oddać maksymalną różnorodność natężenia energii. W ten sposób powstaje system kształtów przestrzennych uformowany nie tylko liniami trzech wymiarów, ale też odpowiednio działającymi kolorami. Nowe kształty przestrzenne przecinają się z tymi wyznaczonymi przez neutralne granice płaszczyzn rzeźbiarskich, przegród architektonicznych, co stwarza dodatkową przestrzeń i strefę rzeźbiarską.

3. ŻŁOTY PODZIAŁ. CZWARTY WYMIAR PRZESTRZENI

Fizyka kwantowa, teoria względności Einsteina wpływają na zmiany w postrzeganiu konstrukcji świata. Ich rozwinięcia znajdujemy w naukach ścisłych, filozofii, literaturze, muzyce, architekturze, sztukach plastycznych. Formowanie się współczesnych tez odnośnie do możliwości kompozycji i percepcji przestrzeni mają w tym wyrazie znaczące konsekwencje. Czas i przestrzeń są kluczowe w rozumieniu zjawisk sztuki generatywnej, ale w epoce działalności naukowej i artystycznej Kobro odegrały także decydującą rolę. Czas wraz z teoriami kwantowymi i względności jest odczytywany jako immanentny budulec kosmosu, stając się w takim samym stopniu podbudową artystycznych kreacji sztuki XX wieku, jak i samej architektury. Koncepcja Katarzyny Kobro zawiera także tezę czasoprzestrzeni w percepcji sztuki, architektury, kreacji.

Konsekwencją trójwymiarowego istnienia rzeźby w przestrzeni jest jej czterowymiarowość. Istnienie głębi zakłada możliwość oglądania formy z wielu stron, co włącza do kompozycji i percepcji element czasu. To czas interpretuje ruch widza wokół dzieła, on decyduje o jego zmienności i wielowymiarowości [K. Kobro, W. Strzebiński 1931, s. 92]. Stworzony przez Katarzynę Kobro czasoprzestrzenny rytm obliczeniowy miał uregulować kolejność następowania po sobie poszczególnych kształtów, co doprowadzić miało do powstania określonego w każdej kompozycji rzeźbiarskiej rytmu wyznaczającego relacje kształtów w przestrzeni. Jednakowy stosunek liczbowy czasoprzestrzeni form Kobro kształtuje poziom rytmizacji przestrzeni. Opisany jest jako rytm otwarty, wyznaczający kompozycję w dwóch kierunkach – w kierunku większych i znowuż mniejszych obszarów przestrzennych. Asymilowanie kształtów przestrzennych osiami czasów zaciera formę – pełni więc podobną rolę jak kolor. Rytm powstaje

w sytuacji, kiedy pojawia się miara i liczba tę formę wiążąca. Miara i liczba sprawiają, iż piękno uzewnętrznione uzasadnioną kolejnością kształtów staje się obiektywne. „*Subiektywne pojęcie piękna nie jest prawem obiektywnym*” – pisze Kobro [K. Kobro, W. Strzemiński 1931, s. 92].

Czas nabiera znaczenia, kiedy wzrok zacznie podążać za kompozycją, a więc zostanie wprowadzony w ruch. Kształty przestrzenne istniejące w wymiarze zespolone z konsekwencjami istnienia czasu prowadzą do powstania całości czasoprzestrzennej rzeczywistości stworzonej przez Katarzynę Kobro. Rytm czasoprzestrzenny pozwala połączyć dowolną liczbę płaszczyzn rzutowych – jednorazowych obrazów, kadrów w kompozycję trwającą w czasie i przestrzeni.

Rzeźby Kobro należy odczytywać zatem w kontekście czterech wymiarów, a ilustrowanie i fotografowanie tak konstruowanego dzieła w dużym stopniu deformuje istotę i sens jego odbioru. Podobny proces postrzegania obecny jest w architekturze generatywnej, gdzie to ruch i czas wyznaczają głębię przeżyć estetycznych, filozoficznych i formalnych sztuki, obrazu, architektury.

Czasoprzestrzenność w formowaniu kompozycji przestrzennej, w tym przypadku rzeźby, manifestuje się także trójetapowością powstawania dzieła, kompozycji. Jednolity rytm zostaje wyznaczony w granicach jednej płaszczyzny rzutowej. Następnie zaczyna on organizować kolejne płaszczyzny, aby w końcu uszeregować je względem siebie. Rzeźba powstaje w przestrzeni i czasie.

Jednolitość rytmu czasoprzestrzennego powstaje w chwili, gdy wszystkie rytmy płaszczyzn rzutowych będą miały jednakowy wyraz liczbowy, wyrażony stosunkiem kształtów większego do mniejszego w określonych takich samych relacjach liczbowych. Liczby te zgodne są z relacjami złotego podziału odcinka i złotej liczby, czy też ciągu Fibonacciego [U. Eco 2005 s. 67].

4. RZEŻBA A ARCHITEKTURA

Koncepcja rzeźby stworzona przez Kobro zbliża ją do architektury. W pewnym sensie czyni ją architekturą, a z pewnością posługuje się podobnymi metodami w osiąganiu ekspresji formy „neoplastycznej” – wyróżniając pewną jej stylistykę. Katarzyna Kobro w swoim traktacie twierdziła, że architektura jest zjawiskiem złożonym i składa się ze współdziałania:

- 1) poziomu techniki – materiałów i elementów budowlanych opracowanych przez technikę,
- 2) kompozycji utylitarnej planów i przekrojów,
- 3) kompozycji plastycznej.

Te trzy elementy traktuje jako istniejące współrzędnie, tak że każdy z nich stanowi przedłużenie i dalszy ciąg innych. Mimo kontekstu konstrukttywizmu w opracowaniu specyficznego systemu artystycznego i metodycznego w postępowaniu projektowym dość wyraźnie odcina się od tez twórców konstruktystów. Konstrukttywizm w jej odczuciu koncentruje się na zagadnieniach jedynie wykonawczych, czyli nie pojmuje architektury i przestrzeni całościowo. Zdaniem Kobro „(...) *konstruktywiści nie rozumieją koncepcji dynamicznej i czasoprzestrzennej ani utylitarnej, tego, że plan i przekroje budynków mają wartość nie same przez się, lecz jako futeł kierujący się ruchami człowieka znajdującego się w nim, jako rytm czasoprzestrzenny człowieka wykonującego takie lub inne czynności życiowe.*” [K. Kobro, W. Strzemiński 1931, s. 92].

Architektoniczny charakter rzeźby, tudzież rzeźby jako formy przestrzennej polega na powtarzaniu w niej wspólnych dla obu dyscyplin pierwiastków formy; architektura jest niejako ciągiem dalszym rzeźby. Rzeźby i architektury nie należy ujmować wyłącznie jako rzeczy statycznej, składającej się z czterech stron, odpowiednio zbudowanych, lecz przede wszystkim *jako proces przechodzenia z jednej strony w drugą, jako czynność zmiany tych stron, jako rytm przestrzenny odbywający się w czasie*” [K. Kobro, W. Strzemiński 1931, s. 96].

Kobro pisała o celach rzeźby, które nie mogą zadowolić się zadaniami czysto estetycznymi, lecz które powinny być projekcją organizacyjnych i technicznych możliwości epoki. To zainteresowanie obiektywizmem, eksperymentem i analizą w sztuce określa jej twórczość w konwencji sztuki generatywnej.

„*Nasze miasta duszą się przez brak organizacji planowej rozbudowy. Nasze rzeźby na placach stoją jak kamienie przydrożne i wyrzuty sumienia ku czci i ozdobie tego chaosu. Moja rzeźba nie jest tym, czego chcieli w swych salonach zbankrutowani i spatynowani fabrykanci. Nie jest konsekwencją i brudną patyną symulowanych antyków. Rzeźba powinna być zagadnieniem architektonicznym, laboratoryjnym organizowaniem metod rozwiązywania przestrzeni, organizacji ruchu, planowania miasta jako funkcjonalnego organizmu, wynikającego z realizacyjnych możliwości współczesnej sztuki, nauki i techniki, powinna być wyrazem dążeń zmierzających do ponadindywidualnej organizacji społeczeństwa*” [K. Kobro, W. Strzemiński 1931, s. 99].

Podobne tezy stawiane były w tekście *Funkcjonalizm* z 1936 roku. Autorka analizuje w nim ewolucję rozwiązań funkcjonalistycznych poczynając od:

- 1) kubizmu – dążenie do sfunkcjonalizowania życia rozdieranego przez sprzeczności zwalczających się sił,

- 2) przez suprematyzm – emocje planu i wspólności systemu powstałego na skutek wzajemnego oddziaływania ruchu poszczególnych kształtów,
- 3) strefizm – metodę projektowania architektonicznego w zależności od następujących po sobie czynności życiowych,
- 4) neoplastycyzm – który standaryzuje ruch, układając czynności na najkrótszych liniach działania,
- 5) aż po unizm: „*Harmonijne przechodzenie jednej czynności w drugą wymaga podporządkowania tych wszystkich czynności jednemu wyrazowi liczbowemu, określającemu wymiar każdej z tej czynności. Ten wspólny wymiar liczbowy, tkwiący u podstaw każdego kształtu, wiąże poszczególne czynności we wspólnym rytmie czasoprzestrzennym, określając z góry charakter harmonijny przechodzenia jednego zespołu w drugi*” [K. Kobro, W. Strzeмиński 1936, s. 9-13].

Tak wyrażona absolutyzacja zarówno liczby, jak i samej metody jest bardzo charakterystyczna dla systemu myślowego Kobro. W podobny sposób jest odczytywana także w najnowszych kierunkach rozwoju metod kształtowania architektury i sztuki związanej z tendencjami generatywnymi.

Artykuł jest niewielkim zapisem zagadnień związanych ze sztuką Katarzyny Kobro już opisanych i w dużej mierze zinterpretowanych. Analizując jej założenia, fenomenalnym staje się jednak pewien mesjanizm rozwoju sztuki użytkowej zapowiedziany przez Kobro. Biorąc pod uwagę lata trzydzieste XX wieku kształtowania się postulatów jej sztuki i niezwyklego rozwoju tychże postulatów w epoce cyfrowej XXI wieku, zjawisko czasoprzestrzeni i złotego podziału przestrzeni nabiera wielowymiarowości, szczególnej głębi oraz ciągłości kierunków poznawczych w sztuce i architekturze.

LITERATURA

1. **Kobro K., Strzeмиński W. (1931)**, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, „Biblioteka a.r”, Łódź.
2. **Kobro K. (1936)**, *Funkcjonalizm*, „Forma”, Łódź, nr 4, s. 9-13 [w:] Strzeмиńska N., *Katarzyna Kobro*, Scholar, Warszawa 2004.
3. **Eco U. (2005)**, *Historia piękna*, REBIS, Poznań .
4. **Wojtkiewicz S. (2014)**, *Generative Systems In architecture design, [ref.] Generative Art. 2014: GA2014, XVII International Conference proceeding*, Soddu C., Calabella E. (ed.), Politecnico di Milano, Milan.

Artykuł zrealizowany w ramach prac statutowych:
S/WBiŚ/2/2016, finansowany ze środków na naukę MNiSW.