

MODEL WIRTUALNY A OBIEKT ARTYSTYCZNY W KONTEKŚCIE TECHNOLOGII PRZYROSTOWYCH

Paweł Dudko

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

DOI: 10.24478/aea-2018-vol10-no4-01

VIRTUAL MODEL AND ARTISTIC OBJECT IN THE CONTEXT OF ADDITIVE TECHNOLOGIES

Abstract

The paper is a reflection upon additive manufacturing technologies in the context of artistic activities. This relatively new phenomenon has attracted many enthusiasts and gained widespread popularity in the last decade, while running into some controversy (e.g. the prospect of producing firearms). However, the road from the niche, through the fashionable yet controversial to mundane characterizes each new technology. Less than eight years following the completion of the first 3D printer based on the RepRap Mendel model in Poland, the author attempts to analyse the phenomenon with regard to its usage and involvement in artistic creation, with particular emphasis on the relation between the virtual digital model and its physical realization. The proposed approach involves the interpenetration and mutual influence of the digital plane, reserved for the project phase, and the physical plane which ultimately shapes the reception of the work. It serves to provide a more comprehensive analysis of the applied technology as a creative process significantly affecting the formal aspect. The observed phenomena allowed for appreciation of the artistic value of the created objects. Thus, the completed project becomes a pretext for proposing that the seemingly automatic and soulless process of realizing a digital model using FDM technology may be an important factor determining the character of the work and become a contribution to in-depth exploration in the sphere of artistic creation. Article based on the doctoral dissertation *'The Faces of the Circle' Three-dimensional print as a medium. The meaning of work of art in virtual and real aspect.*

Streszczenie

Artykuł jest rozważaniem na temat technologii addytywnych w kontekście twórczości artystycznej. Relatywnie nowe zjawisko w ostatniej dekadzie przyciągnęło wielu entuzjastów i zyskało szeroką popularność, ocierając się o kontrowersje (np. możliwość produkcji broni palnej). Droga, od niszowej, przez modną i jednocześnie kontrowersyjną, do stającej się codziennością, cechuje jednak każdą z nowych technologii. W niespełna osiem lat po zbudowaniu w Polsce pierwszej drukarki 3D opartej na modelu RepRap Mendel autor stara się dokonać analizy zjawiska pod kątem jego zastosowania i udziału w twórczości artystycznej, ze szczególnym uwzględnieniem relacji wirtualnego modelu cyfrowego i jego fizycznego urzeczywistnienia. Zaproponowane ujęcie podejmuje temat przenikania się i wzajemnego wpływu płaszczyzny cyfrowej, zarezerwowanej dla projektu, oraz fizycznej, czyli stanowiącej o ostatecznym odbiorze prac. Służy ono pogłębieniu analizy zastosowanej technologii jako procesu twórczego, wpływającego znacząco na aspekt formalny. Pozornie automatyczny i bezduszny proces urzeczywistniania cyfrowego modelu przy wykorzystaniu technologii FDM może być istotnym czynnikiem decydującym o charakterze utworu i stać się przyczynkiem dla pogłębionych poszukiwań w sferze twórczości artystycznej. Artykuł napisany został na podstawie rozprawy doktorskiej *„Oblicza koła”. Druk przestrzenny jako medium. Znaczenie utworu artystycznego w aspekcie wirtualnym i rzeczywistym.*

Keywords: additive technology; FDM; FFF; modern art; digital art; work of art; rapid prototyping

Słowa kluczowe: technologia przyrostowa; technologia addytywna; FDM; FFF; utwór artystyczny; sztuka współczesna; szybkie prototypowanie

WPROWADZENIE

Druk przestrzenny, druk trójwymiarowy, szybkie prototypowanie (ang. *rapid prototyping*) czy technologie addytywne – każde z wymienionych określić używane jest do nazwania procesu powstawania fizycznego obiektu poprzez dodawanie materiału w wyniku pracy urządzenia sterowanego komputerowo. Funkcjonuje on w wielu wariantach, z wykorzystaniem różnych materiałów, od najpopularniejszych tworzyw sztucznych poczynając, przez zaawansowane technicznie maszyny spiekające metale, a kończąc na masach ceramicznych, czy nawet produktach spożywczych. Pomimo tak dużej różnorodności łączy je z sobą wiele cech powiązanych z przestrzenią wirtualną.

Do czasu upowszechnienia się technologii druku trójwymiarowego, który stopniowo przenika(ł) ze świata przemysłu i sztuk użytkowych do kategorii działań artystycznych, druk cyfrowy w powszechnej opinii oznaczał wierne przeniesienie wirtualnego obrazu na papier. Tekst, rysunek czy fotografia pozwoliły urzeczywistnić się, a do tego reprodukcować w nieznanym dotąd innym mediom tempie i ilości. Paradoksalnie ten sam cel stawia sobie sztuka w rękach człowieka od najwcześniejszych jej przejawów – ucieleśnić *virtualis*. Sięgając do łaciny średniowiecznej, pozwalającej zdekonstruować dzisiejsze zastosowania pojęcia wirtualności, dowiemy się, że ówczesny sens tegoż przymiotnika oznacza tyle, co we współczesnym języku „potencjalny”, a więc niosący możliwość zrealizowania jakiegoś działania [A. Pawłowski 2013, s. 12-13]. Niemal wszystkie definicje słownikowe zawierają dziś w sobie dodatkowy element, mówiący o tym, że „wirtualny” to także „pozorny”, „stworzony w ludzkim umyśle, ale teoretycznie możliwy”. Oba czynniki ustanawiają źródło wirtualności w wyobrażeniu, którego macierzą jest ludzki umysł. Adam Pawłowski, analizując współczesne znaczenie wirtualizacji, pisze:

„Wirtualność w sensie współczesnym nie ma więc cechy potencjalności, obecnej w dawnych definicjach, nie jest też naukową idealizacją procesu lub wielkości fizycznej. Pod względem funkcjonalnym i użytkowym to, co wirtualne, istnieje i działa najzupełniej realnie, podlega ocenie, musi respektować normy prawne i społeczne, brak mu jedynie pierwotnego fizycznego lub biologicznego nośnika. Wirtualność oznacza zatem cyfrowy charakter reprezentacji dowolnego obiektu lub procesu, zwykle połączony z jego obecnością w cyberprzestrzeni” [A. Pawłowski 2013, s. 12-13].

Niniejsza praca jest propozycją zarysowania relacji pomiędzy *virtualis* a *physis* obiektu powstającego w procesie druku 3D. Na poziomie filozoficzno-estetycznym głównym problemem, który wydaje się nieustannie powracać i nadaje ton niniejszemu badaniu,

jest platońska relacja pomiędzy światem idei a jego odbiciem w świecie rzeczy. Relacja, która stawia szereg pytań o naturę obiektu wywodzącego się ze środowiska komputerowego, przechodzącego przez zautomatyzowany proces, aż po finalny byt, którego tożsamość dowodzi utopijności zero-jedynkowych technologicznych założeń.

Chcąc mówić i postrzegać technologię w przedstawiony tu sposób, należy uwolnić się od pragmatycznego spojrzenia na to medium. Użytkowe pojmowanie technologii addytywnych ograniczy rozumienie do analizy jedynie wartości wytwórczych. Jednakże mając na celu poszerzenie znaczenia technologii w aspekcie twórczym i starając się odkryć wartości istotne dla artystów, należy próbować dotrzeć do jej sedna w taki sposób, aby wykorzystanie nie ograniczało się jedynie do powierzchownego traktowania narzędzia, ale do wydobycia esencji i sensu, które oferują potencjał pogłębionego rozumienia.

1. MODEL WIRTUALNY

W użytkowym zastosowaniu druk przestrzenny rozpoczyna się od przygotowania modelu trójwymiarowego. Aby otrzymać jak najlepszy rezultat, model taki spełnić musi szereg wymagań, niezależnie od wybranej technologii przyrostowej. To, co jednak jest wspólne dla technologii wspieranych przez komputerowe sterowanie, to idea obiektu cyfrowego, wirtualnego.

Model cyfrowy powstaje na ekranie komputera przy użyciu różnych metod, od – najpowszechniejszego – modelowania, przez skanowanie przestrzenne i fotometrię, po *digital sculpting*. W swojej ostatecznej formie ma jednak pewną cechę, która łączy wszystkie zjawiska wirtualne: jest nią niezmienność i perfekcyjna replikacja. Cyfrowe dane niezależnie od sposobu powielenia (skopiowania na nośnik, przesyłania w sieci) nie ulegają zniekształceniu. Pod warunkiem oczywiście, że zniekształcenie nie jest efektem działania użytkownika lub wynikiem błędu. Powielane dane, w swojej najbardziej podstawowej formie, pozostają niezmiennie i identyczne z oryginałem, są bowiem jedynie informacją, którą należy przepisać. Właściwa wydaje się analogia do treści książki – treść poddana nowemu składowi i wydrukowana czy współcześnie wydana jako e-book nie zmienia się. Plik cyfrowy, model wirtualny pozostaje podobnie niezmienny. Jego dokładność została matematycznie, precyzyjnie zdefiniowana i nie ma możliwości, aby któryś z punktów w momencie powielania nagle zmienił swoją pozycję, choćby o pomijalną, nieznaną wartość. Można powiedzieć, że na tym poziomie analizy percypowalny dla człowieka model wirtualny praktycznie nie istnieje. Istnieje jedynie jego zapis

w formie elektronicznych stanów wysokich i niskich czy poziom wyżej – w postaci kodu.

2. OGRANICZENIE URZECZYWISTNIENIA

Na fali zachwytu nad nową technologią w mediach często wspomniano o możliwości otrzymania dokładnie tego samego obiektu w dowolnym miejscu na świecie, w ciągu zaledwie kilku godzin wymaganych przez proces, bez konieczności transportowania samego obiektu. Wystarczy przesłać cyfrowy model za pośrednictwem Internetu, aby można było na własnym urządzeniu otrzymać żądany rezultat. Samej idei trudno zaprzeczyć, ale nie można też w pełni z nią się zgodzić, ponieważ, w najlepszym wypadku, uda nam się otrzymać co najwyżej dokładną kopię o takich samych wymiarach, funkcji, wykończeniu. Jednakże nawet w przypadku powielania tego samego modelu cyfrowego, w tym samym miejscu, na tym samym urządzeniu, stosując ten sam materiał z jednej partii, możemy być pewni zaistnienia różnic między poszczególnymi produktami końcowymi. Im większą kontrolę mamy nad samym procesem, tym różnice będą mniejsze, jednak trudno założyć, że zostaną zupełnie wyeliminowane, składa się na nie bowiem wiele czynników wewnętrznych i zewnętrznych.

Przede wszystkim – sam materiał nie jest w pełni jednorodny. Nieraz zdarza się, że z tego właśnie powodu blokuje się w trakcie pracy i konieczne staje się ręczne wstrzymanie druku, usunięcie problemu i wznowienie procesu. Jednak nawet odrzucając tak skrajny przypadek, musimy mieć świadomość, że używany materiał nie posiada jednorodnej struktury, choć producenci usilnie do tego dążą. Nierównomierne rozłożenie pigmentu, wahania średnicy, pęcherzyki powietrza, zanieczyszczenia, czy nawet osiadający kurz – to wszystko wpływa na zwykle niewielkie, ale jednak istniejące różnice pomiędzy otrzymywanymi rezultatami.

Trzeba mieć również na uwadze fizyczne ograniczenia samego urządzenia. Dość powiedzieć, że z każdym ruchem części mechaniczne ulegają zużyciu, przez co ich precyzja spada. Wymieniony element, zastępujący zużyty, potrzebuje czasu na „dotarcie”, zanim rozpocznie okres optymalnej pracy, charakteryzujący się najwyższą jakością i dokładnością. Po tym, niejednoznacznie określonym czasie zacznie postępować powolna degradacja, a odchyłki będą się powiększać. Błąd roboczy, czyli tzw. stół, porysuje się od zdejmowania kolejnych, zbyt mocno przytwierdzonych modeli, może też ulec wyboczeniu wskutek działających na niego temperatur i naprężeń. Nawet różnice w prędkości przesyłania danych, w zależności od wy-

branego interfejsu, powodują czasem mikrosekundowe opóźnienia w ruchu elementów, których skutkiem jest inna już dystrybucja materiału.

Na koniec warto wspomnieć, że większość tego typu maszyn nie posiada zamkniętych komór, które odgradzałyby je od czynników zewnętrznych, a więc tu także pojawia się duża możliwość wahań. Różnice temperatur, nadmierne chłodzenie wywołane przeciągami czy zmienna wilgotność powietrza wpływają na urządzenie i na materiał. Mogą one powodować szereg zmian w kolejnych powstających kopiach.

Wystarczy więc drobna ilość materiału umieszczona w niewłaściwym miejscu na warstwie grubości rzędu dziesiątych części milimetra, aby zaobserwować multiplikowane, powoli gasnące konsekwencje na kolejnych wyższych warstwach. Trudno oprzeć się tutaj porównaniu do zmarszczek na tafli wody wywołanych przez wrzucony kamień.

3. ROLA URZĄDZEŃ ADDYTYWNYCH

Warto zastanowić się nad rolą urządzeń addytywnych. Jako wykładnię do interpretacji ich znaczenia i roli w twórczości można ekstrapolować teorię fotografii Viléma Flussera, który zdefiniował pojęcie aparatu najpierw w kontekście fotograficznym, a później jako urządzenie w ogóle:

„Narzędzie jest urządzeniem funkcjonującym niezależnie od człowieka. Maszyna jest urządzeniem, którego funkcjonowanie uzależnia człowieka, a zatem jest to relacja odwrotna. Aparat zaś jest urządzeniem, w którym relacja pomiędzy człowiekiem a urządzeniem jest odwracalna” [E. Bonse 2001/2002].

Intuicyjne rozumienie kieruje w stronę stwierdzenia, że urządzenia addytywne traktowane powierzchownie jedynie w kategoriach wytwórczych mogą funkcjonować na zasadzie maszyny we Flusserowskim rozumieniu, tj. być *„narzędziem, które na podstawie teorii naukowych naśladuje ludzkie ciało”* [V. Flusser 2015], tu – umiejętności wytwórcze. Takie pojmowanie można odnieść do aparatów w rozumieniu, w jakim Piotr Zawojski przedstawia je w kontekście urządzeń fotograficznych:

„Aparaty usamodzielniały się do tego stopnia [...], że nasza rola sprowadza się do funkcji „pstrykacza”, który jest wyłącznie realizatorem programu zdeponowanego wewnątrz „czarnej skrzynki” [...] na tyle tajemniczej i nieprzejrzystej dla zwykłego użytkownika, że może ona całkowicie nad nim panować. [...] Taki użytkownik to zwykły ‘funkcjonariusz’, dodatek do maszyny zaprogramowanej według skomplikowanego algorytmu narzucanego przez nią człowiekowi. Może w pewien sposób kontrolować wyłącznie output i input aparatu,

ale jest zdominowany przez wnętrze „czarnej skrzynki” [P. Zawojski 2015].

Możemy tę obserwację przenieść na pole urządzeń addytywnych. Wielu twórców korzysta z możliwości formalnych i technicznych, jakie oferuje urządzenie, posiłkując się umiejętnościami wyspecjalizowanych techników. Sprowadzają oni urządzenie do roli „czarnej skrzynki”, funkcjonującej według narzuconych z góry programów. Jednakże, jak pokazała historia projektu RepRap, jest to technologia zachęcająca do spojrzenia do wewnątrz, do zrozumienia i dialogu. Sprzężony zwrotnie z obsługującą go osobą aparat może stać się zwykłą maszyną, tj. „urządzeniem, którego funkcjonowanie uzależnia człowieka” w przypadku, gdy ograniczymy się jedynie do wydawania poleceń urządzeniu. Może także przekroczyć definicję aparatu, gdy *„relacja pomiędzy człowiekiem, a urządzeniem jest odwracalna”* [E. Bonse 2001/2002]. Takie podejście przedstawiają między innymi twórcy, których poszukiwania nie ograniczały się tylko do korzystania z gotowych urządzeń, ale do budowy i udoskonalania własnych. W tym wypadku tajemnicza „czarna skrzynka” otwiera się przed twórcą, a jej wnętrze może stać się inspiracją i polem poszukiwań formalnych.

Flusser zdaje się implikować, iż to właśnie sprzężenie zwrotne, obecne w procesie kreacji, daje podstawy temu, aby określić coś mianem aparatu. Jednakże, w omawianym kontekście, urządzenie addytywne może też starać się przekroczyć granicę definicji aparatusa, nawet jeżeli nie całkowicie, to na pewno na tyle, aby zmienić użytkownika z „funkcjonariusza”, *„kontrolującego wyłącznie output i input aparatu, ale zdeteterminowanego przez wnętrze czarnej skrzynki”* [V. Flusser 2015], w pełnoprawnego twórcę. Poznanie tego „wnętrza”, jego dokładna analiza i zrozumienie na wielu poziomach, w tym na poziomie technicznym, pozwala prowadzić niewerbalny dialog z programem. Już nie mówimy o walce przeciw, o której pisze Flusser, ale raczej o badaniu reakcji na zadania i bodźce. To właśnie zrozumienie ograniczeń i języka komunikacji odkrywa nieznane formy i wyrażenia, z którymi twórca może polemizować i z których może czerpać, zamiast ścierać się z ograniczeniami.

Technologia komputerowa przez wiele lat jawiła się jako nieprzystępna i hermetyczna, wymagająca specjalistycznej wiedzy i kwalifikacji. Rewolucja interfejsu wprowadzona przez komputery Apple i Steve'a Jobsa zmieniła diametralnie to postrzeganie i umożliwiła intuicyjne posługiwanie się urządzeniem. Od tej pory miał być to element codziennego życia, przedłużenie ludzkich zmysłów. Tak też się stało. Współcześnie możemy obserwować pełne zatracenie w bezrefleksyjnym konsumowaniu i tworzeniu treści. Jednak artyści

i twórcy od wieków badali i uczyli się używanych przez siebie technologii, aby móc je w pełni zrozumieć i wykorzystać. Dlatego moja propozycja spojrzenia na druk przestrzenny wiedzie tą tradycyjną drogą, wymagającą spojrzenia na dualistyczny charakter procesu oraz, między innymi, wiedzy z pozornie nieprzystających obszarów nauk technicznych i humanistycznych.

4. ZETKNIĘCIE

W technologii druku przestrzennego następuje zetknięcie niewzruszonego, określonego, ale również nierzeczywistego pierwowzoru z jego późniejszą fizyczną manifestacją. Rezultat realizacji (urzeczywistnienia) modelu wirtualnego zawsze pozostanie niedokładny, szacunkowy, zgrubny, dokładność będzie do pewnego stopnia ograniczona. Zmienną pozostanie jedynie rząd wielkości. Fizyczny obiekt okazuje się, jak w jaskini Platona, jedynie cieniem idei obiektu wirtualnego, ograniczoną przez szereg czynników projekcją idei.

Jednak czy ten dualizm idei i jej cienia, nieosiągalnej perfekcji i jej urzeczywistnienia jest czymś niewłaściwym? W moim przekonaniu istnienie tej relacji poszerza rozumienie sztuki cyfrowej i zyskuje elementarną wartość w całym procesie. Ukazuje nam, że za każdym razem, gdy odbieramy dzieło powstałe w wyniku kreacji cyfrowej, odbieramy jedynie jego konkretną reprezentację. Tak jak w przytoczonym przykładzie niedoskonałości maszyny i materiału, tak w przypadku obrazu i dźwięku efekt finalny zależny będzie od zastosowanych urządzeń końcowych, a także kontekstu, w jakim to dzieło wystąpi. Pomimo usilnego poszukiwania standaryzacji i dążenia do perfekcji świat rzeczywisty i jego piękna niedoskonałość odcisną swoje piętno na stworzonej przez artystę idei. Każda fizyczna manifestacja wirtualnego, nieuchwytnego ideału będzie tylko kolejnym, za każdym razem innym cieniem w jaskini Platona.

PODSUMOWANIE

Czy wobec powyższego, obiekt cyfrowy może nas poruszać na równi z tradycyjnymi dziełami sztuki? Czy trójwymiarowy, przestrzenny model wirtualny ma szansę wywołać w odbiorcy emocjonalne poruszenie lub wysublimowane doświadczenie estetyczne? Czy może *„zaznajamiać z czymś Innym, objawiać coś Innego, być alegorią”,* być „symbolem” [M. Heidegger 1992]?

Sytuacja nie jest tak jasna, jak mogłoby się wydawać. Z jednej strony, nigdy nie będziemy obcować z czystym, nagim modelem z taką możliwością, jaką dysponuje komputer. Możemy doświadczać jedynie

jego reprezentacji w formie obrazu w programie komputerowym (zmiennym w zależności od interfejsu) albo w formie „ubranego” w tekstury i materiały renderu. Możemy umieścić go w środowisku przestrzeni wirtualnej i obejrzeć z każdej strony, jednak nigdy nie będziemy w stanie doświadczyć go bezpośrednio. Zawsze będzie to doświadczenie zapośredniczone i zdeterminowane, z jednej strony przez nadane mu cechy, z drugiej przez interfejs i ekran, jakim się posłużymy. Jednakże nawet najsłabsza reprezentacja, ukazująca kluczowe cechy modelu i myśl stojącą za jego kreacją, może powodować w umyśle odbiorcy poszukiwanie Innego w sensie Heideggerowskim. Poruszyć może sama idea koła, kiedy w odbiorcy rozpocznie się proces utożsamiania i poszukiwania jego sensu, kiedy odnajdzie w nim nieokończoność, absolut, archetyp. Model wirtualny staje się więc wcieleniem idei, choć tylko w nierzeczywiste ciało, tworząc jeszcze jeden „ekran” w jaskini Platona. Jest czystą informacją.

Walter Benjamin pisał o aurze dzieła i jej braku w przypadku reprodukcji. Jeżeli przyjmiemy na chwilę, że dziełem jest obiekt wirtualny, wówczas jego reprodukcją może stać się obiekt rzeczywisty, a biorąc pod uwagę powyższe zjawiska, nie można odmówić mu aury. W tym rozumieniu trudno mówić o aurze dzieła sztuki, o której pisał Walter Benjamin. Nie ma możliwości, aby umiejscowić wirtualny model w miejscu i czasie jego istnienia, zatem umieszczenie kopii w sytuacji nieosiągalnej dla samego oryginału nie jest niczym nadzwyczajnym. Codziennie, bez refleksji, wiele osób kopiuje i umieszcza w coraz to nowych kontekstach swoje zdjęcia. Warto zapytać, co jest kontekstem cyfrowego dzieła sztuki w ogóle. Czy będzie to urządzenie, na którym obiekt powstał? Jeżeli tak – czy jest to kontekst znaczący? Nie widzę żadnego powodu, dla którego miałoby tak być. Dane przeniesione na inny nośnik, odczytane na innym urządzeniu, nie zmieniają swojego oddziaływania. Oddziaływanie to może zmienić jedynie kontekst rzeczywisty, w jakim zostaną odczytane, i ograniczenia urządzenia użytego do ich odczytania, np. przez redukcję rozpiętości tonalnej, która pozbawi obraz detalu. Skłaniam się więc w kierunku postrzegania dzieła cyfrowego jako abstrakcyjnej idei, która przez urzeczywistnienie może być odczytywana, ale jednocześnie pozbawiona części charakterystycznych cech.

Jednakże już reprodukcja (a może produkcja?), czyli fizyczny obiekt, może sprostać wszystkim powyższym wymaganiom. Benjamin stwierdza, że w kontekście płyt fotograficznych „pytanie o autentyczną odbitkę nie ma sensu” [W. Benjamin 1996]. Jak sytuacja wygląda w kontekście technologii addytywnych? Czy odbitką, jedną z wielu, nie do odróżnienia od pozostałych, staje się każdy kolejny obiekt? Jestem przekonany, że w technologii FDM nie można tego stwierdzić bez wątpliwości. W swojej twórczości każdy z obiektów traktuję indywidualnie. Być może samej technologii bliżej jest do multiplikowalnej grafiki czy fotografii aniżeli do opartego na unikalności malarstwa, jednakże tak jak w przypadku grafiki odbitki mogą różnić się od siebie, tak w tym przypadku zróżnicowanie obiektów może być wyraźnie czytelne, pomimo wykorzystania tego samego źródła.

LITERATURA

1. **Benjamin W. (1996)**, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tenże, *Aniół historii. Eseje szkice, fragmenty*, Wyd. Poznańskie, Poznań.
2. **Bonse E. (2001/2002)**, *The Adventure of the Future: Vilem Flusser's Last Interview*, „European Photography” nr 2, t. 22, za: P. Zawojski, *Człowiek i aparat. Vilema Flussera filozofia fotografii*, [w:] V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Wyd. Aletheia, Warszawa.
3. **Dudko P. (2018)**, „Oblicza koła”. *Druk przestrzenny jako medium. Znaczenie utworu artystycznego w aspekcie wirtualnym i rzeczywistym*, rozprawa doktorska, Wydział Rzeźby i Intermediów ASP, Gdańsk.
4. **Flusser V. (2015)**, *Ku filozofii fotografii*, Wyd. Aletheia, Warszawa.
5. **Heidegger M. (1992)**, *O źródle dzieła sztuki*, „Sztuka i Filozofia” nr 5.
6. **Pawłowski A. (2013)**, *Wirtualizacja – historia i próba rekonstrukcji pojęcia*, [w:] L.W. Zacher (red.), *Wirtualizacja. Problemy, wyzwania, skutki*.
7. **Zawojski P. (2015)**, *Człowiek i aparat. Vilema Flussera filozofia fotografii*, [w:] V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Wyd. Aletheia, Warszawa.
8. **Zawojski P. (2009)**, *Vilém Flusser. Aparat jako filozoficzne wyzwanie*. [online] [dostęp 2015.04.21]. <http://www.zawojski.com/2012/03/30/vilem-flusser-aparat-jako-filozoficzne-wyzwanie-2/>.

Badania zrealizowane w ramach zadań finansowanych ze środków na naukę MNiSW, w ramach pracy S/WA/3/2017.

ŚWIAT MOIM MEDIUM

Andrzej Dworakowski

Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-239 Białystok

E-mail: a.g.dworak@wp.pl

DOI: 10.24478/aea-2018-vol10-no4-02

WORLD IS MY MEDIUM

Abstract

The article presents the credo of the master of drawing, the creator of innovative formula of artistic statement using drawing technic. The magnificent aspect are references to artistic authorities and the dominant metaphors. The article analyze the predominant threads appearing in the works of the author and the main themes and meanings dominates in specific cycles of works.

Streszczenie

Artykuł prezentuje deklarację programową mistrza rysunku, twórcy nowatorskiej formuły wypowiedzi artystycznej z wykorzystaniem techniki rysunku. Ważnym elementem są odniesienia do autorytetów twórczych i dominujących metafor. Tekst analizuje główne wątki pojawiające się w pracach autora i główne motywy oraz znaczenia dominujące w poszczególnych cyklach prac.

Key words: creation; art.; drawing; medium

Słowa kluczowe: twórczość; sztuka; rysunek; medium

WPROWADZENIE

Rysunek [D. Wróblewska 1993] jest prapoczątkiem, "przednówkiem" wszystkich dziedzin twórczych: rzeźby, grafiki, architektury, malarstwa, scenografii... Jest jedną z najbardziej pierwotnych aktywności twórczych ludzkości. Nigdy nie stracił na znaczeniu, bo niesie w sobie informacje na wielu poziomach. Ma w sobie moc szkicu, pierwszej myśli, postawienia tezy, impresji, ale też karykatury, uogólnienia zarysowującego temat. Bywa jednak, że sięgam po niego, by precyzyjnie wyrysować detal, zagłębić się, zanurzyć w znaczeniu.

Jest jednocześnie tworzywem i bohaterem. Wybrałem go, bo rysunek mówi prawdę [K. Kopania 2004]. Obnaża warsztat, ale też warsztat unosi do góry. Do najtrudniejszych wyborów zaliczyć powinienem odrzucenie grafiki warsztatowej na rzecz właśnie rysunku [A. Koziała 1994]. Grafika interesowała mnie niezwykle pod względem estetycznym, ale bunt, afekt

tak wspaniale oddający emocje kończył się na etapie szkicu. Proces trawienia, odbijania i powielania był dla mnie procesem wtórnym. Zorientowałem się, że to, co rysunek, ostry i precyzyjny, daje mi na poziomie szkiców robionych do grafik, sama grafika odbiera. Wybrałem technikę, która z myślą postępuje w sposób radykalny, ostry, wyraża chwilę nasyconą, gęstą emocjami i przekazem. Grafika tymczasem wydawała mi się nazbyt kontemplacyjna i wyrafinowana. Nie bez znaczenia był też czas, kiedy tworzyłem grafikę i kiedy nastąpiła zmiana. To był czas jasnych komunikatów, buntu, wydzierania z siebie głębokiego, ludzkiego krzyku, protestu. Grafika ze swoim procesem opóźniała, tonowała emocje, które ja chciałem komunikować natychmiast, ilekroć czułem, że to muszę zrobić. Do dziś pozostaję wierny rysunkowi, szukam dla niego płaszczyzny, szukam tematów. Coraz bardziej zagłę-

biam się w nim, mając przekonanie, że być może jest najbardziej prymitywną, najmniej wyrafinowaną formą twórczości, ale też najbardziej osobistą.

1. MOTYWY

Poznałem w życiu wiele ścian [A. Koziara 2003]. Nieraz spotkałem się ze ścianą, odbijałem się od ściany, waliłem głową w ścianę, byłem stawiany pod ścianą. Ściana stała się symbolem niemożności, podziału, granicy, ale z drugiej strony mówiła o innym, nowym świecie, który jest poza nią. Stanowiła wiedzę o tym, że jest tylko skorupa, obudowa, jedynie linią pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, jedną i drugą stroną tego samego lub rozdziałem pomiędzy skrajnościami. Zawsze wierzyłem, że za nią jest coś, co warto poznać. Zacząłem te ściany w sobie i na zewnątrz akceptować. Wiedziałem, że one są częścią tego, w czym żyję i czego zmienić nie sposób. Zacząłem więc ściany używać. Zamęczałem je swoimi hieroglifami, pisząc i rysując po nich. Kruszyłem i wydrapywałem, szukając słabych punktów, by przejąć nad nimi kontrolę.

Zostawiałem na nich blizny i pęknięcia, zaglądałem przez szczeliny i wpuszczałem świeże powietrze, zamalowywałem i zaklejałem swoim światem. Załamanie ich struktury, pokonanie faktury i narzucenie swego porządku było zawsze pewnego rodzaju zwycięstwem. Ściany, jak stały, tak stoją, ale odkąd zacząłem w ich metaforze poszukiwać odbicia świata, mam poczucie, że w tej nierównej walce zawsze moje było na wierz-

chu. W mojej pracy były zarówno materiałem i bohaterem, ścianą oporu i płaczu. Ściany rozpadające się w siatkę domu były pragnieniem, propozycją postawienia ich, by określić swój świat, zbudować go, oznaczając przestrzeń i nadając mu rangę priorytetu. Ścianami w moich pracach była niepewność, kiedy pojawiłem się w Białymstoku z rodziną i nic nie wyglądało tak, jakbym chciał, ścianą był stan wojenny, który właściwie był skomplikowanym systemem ścian i barier nie do pokonania, co budziło frustrację, ale zarazem chęć do utrwalania tych ścian w moich pracach, a kolejne ściany piętrzyły się i mnożyły.

Mnie te ściany do dziś interesują. One do dziś dzielą moje przestrzenie. Czasem się za nimi chowam, czasem pozwalam na ekspozycję tego, co tak trudno unieść, co tak bardzo chce się wyrazić, co tylko zaprzyjaźniona i oswojona ściana uniesie.

Pośród ścian stoją stoły. Wierne jak psy, czule i oddane, rozumiejące i skłonne do poświęceń. Stoły kochające jak psy – bezwarunkowo i bez względu na wszystko.

Gdyby trzymać się tej metaforyki, można by powiedzieć, że w swoich pracach stworzyłem coś w rodzaju hodowli stołów, schroniska dla nich. Każdy z nich opowiada swoją historię, ma swój kontekst. Nigdy nie byłem portrecistą, a jednak te stoły to są właśnie portrety. Portrety i autoportrety. Mówią przez nie sytuacje bardzo osobiste, emocje grane na tych najczulszych strunach. Stoły są portretami indywidualnymi i zbiorowymi. Czasem to jestem ja, czasem moi najbliżsi,



Ryc. 1. Praca autora na wystawie zbiorowej „Biały” w Galerii Arsenal w Białymstoku, 1999 r.; źródło: fot. Galeria Arsenal w Białymstoku

czasem emocje związane z tym, co poza twórczością wypełnia moje życie, czyli rodzina. Ale stoły w moich pracach są nie tylko probierzem emocji związanych z domem. Dom jest bowiem pojęciem bardzo pojemnym, czasem znaczy bardzo dosłownie kraj, w którym żyję. Wtedy stoły nabierają nowego sensu, stoją nadal w czterech ścianach, ale te ściany to granice, dające kolejne punkty odniesienia, stąd stoły w dopiskach i tytułach osadzone są bliżej ściany wschodniej [M. Durda-Dmitruk 2009], co w moim zamierzeniu poszerza metaforykę stołu o wątki i rozważania geopolityczne, historyczne.

Stół pojawia się na dobre w moich pracach od początku lat dziewięćdziesiątych. Dojrzałą, gorzką i smutną interpretację bierze na siebie w roku 2000 pośród innych znaków i metafor przenoszących nas symbolicznie w nowy wiek, nowe tysiąclecie, jak mi się wydawało – w nową epokę. Nie miałem w sobie optymizmu. To przejście było bardziej podsumowaniem niż planowaniem. Po dziesięciu latach od przełomowego roku '89 coś się we mnie wypaliło, moje wyobrażenia o nowej rzeczywistości, nadzieje, oczekiwania i wizje były zgłiszczami. Świat, na który się do tej pory powoływałem, nie istniał. Podczas ważnej dla mnie wystawy w Galerii Arsenał w Białymstoku w roku 2000 mój stół stał dosłownie wypalony, tak jak czułem się wypalony ja. Staliśmy się sobie bliscy.

Stół, z całą pewnością ukochany przyjaciel, w tej twórczej wędrówce jest bohaterem najbardziej przeze mnie doświadczanym. W poszukiwaniach znaczeń, metafor, asocjacji, obarczałem go kolejnymi rolami. Doświadczał destrukcji, podziałów, nadpaleń, odrapearń, cierpienia, klęczał i dźwigał ciężary, bywał spętany, kaleki i chory, ale też jako jedyny z motywów mojej twórczości mówił o wartościach i kategoriach najistotniejszych, symbolizując miłość, piękno, nadzieję i bliskość. To on rozsadał ściany, kiedy stawały się zbyt natarczywe. Choć to tylko przedmiot, w tych wszystkich znaczeniach jestem mu na swój sposób wdzięczny i cieszę się, że jest tak silny i trwały.

Ściany wraz ze stołem tworzą dom. Ten wątek także pojawia się dość często. Odciąża stoły. Daje się budować i dekonstruować. Chcę, by był azylem, tak jak ten, który w sobie noszę. Chciałbym, aby stał solidny i mocny, ale nawet najsilniejsza konstrukcja nie utrzyma zawirowań, jakim jest poddawany. Schemat jest zawsze podobny, kilka prostokątnych ścian zestawionych w bryłę lub rozłożonych płasko jak elementy modelu do składania. Te elementy mozolnie składamy w poszukiwaniu najlepszej jakości. Pasują do siebie, jednak trud ich postawienia graniczy niemal z niemożliwością, a jednak ciągle istnieje dom, istnieje grawitacja, która osadza go w granicach kadru. I mimo że istnieje

wiatr, który przewraca ściany lub unosi całą konstrukcję w powietrze, jakoś udaje się w tym domu schronić. Słabość nasza wobec sił, z którymi musimy się co dzień mierzyć, słabość wobec Stwórcy, który jest trudnym i doświadczającym partnerem i przeciwnikiem, powoduje, że stajemy w obronie tego domu niemal codziennie. Dla pewności wzmacniamy konstrukcję domu, choć i po niej zostają czasem wystające z ziemi zgłiszczki. Czasem dom to sama konstrukcja, przewiewna jak weranda, istniejąca jedynie w schemacie, obrysie, ale i tu nie potrafię i nie chcę lekceważyć jej znaczenia. Bo ściany, nawet jeśli nie istnieją fizycznie, konstytuują się w naszej wyobraźni pomiędzy sterczącymi elementami, które przypominają o ograniczeniach.

Kiedy zestawimy elementy i dom stanie się przestrzeny, spojrzymy na niego z daleka, z dystansu, zobaczymy go jako makietę, mały model wszechświata z jego uproszczeniami, konturem, jedynie obrysem rzeczywistości.

Jako motyw pojawia się i artykułuje w momencie ważnym osobiście i historycznie. Ujawnienie motywu następuje w roku 1989, podczas wystawy o takim właśnie tytule. W różnych formach pojawiał się także wcześniej, ale tu dojrzał znaczeniowo i metaforycznie. DOM był wyobrażeniem o nowym świecie, nowej rzeczywistości, marzeniach. Organicznie i niejako z automatu motywem wiodącym staje się też stół jako miejsce w domu centralne. To zawsze przybierało na znaczeniu, kiedy rosło rozczarowanie światem zewnętrznym i ludźmi. Alternatywą, antidotum był zawsze dom. Nie tylko rodzina, ale też przyjaciele i ludzie bliscy. To oni wraz ze mną zasiadali przy stołach, które pojawiały się w moich rysunkach i instalacjach, pojawiały w spektaklach. Stół pomógł mi stworzyć alternatywną rzeczywistość, azyl, gdzie świat buduje się na akceptacji i zaufaniu.

Motyw domu bezwiednie stał się zapisem emocji i stanów, którym poddawałem się lub byłem poddawany. I tak jak na podstawie linii papilarnych, zagięć na dłoni, sprawny chiromanta odczytuje przebieg życia, jego załomy, zakręty i wzloty, a genetyk w łańcuchu chromosomowym widzi pochodzenie, z którego odczytuje tysiące informacji niewidocznych i niedotykalnych, tak czyniąc z domu na moich rysunkach przedmiot zainteresowania, wnikliwy i czujny odbiorca odczyta kawałek historii, zarówno mojej, jak i tej pojmowanej w kategoriach zbiorowości. Rozszyfruje bez kłopotu znaki, jakimi są kolejne jego formy, składające się w bryłę i rozpadające na płaskie elementy.

Warsztatowo osiągnąłem pewien rozpoznawalny ton wypowiedzi. Działo się to zarówno za sprawą informacji, które szyfrowałem w gąszczu rozmaitych metafor, ale też przez użycie przedmiotów, znaków wbijających się we wrażliwość odbiorcy, tworząc bolesne zadrapa-

nia i nakłucia. Nie wynikało to z czystej chęci sprawiania bólu, raczej użycia bólu do poruszenia, wyrwania z zastanej i wygodnej sytuacji. Warsztatowo przejawiało się to licznymi zadrapaniami, zadarciami materiału, w sensie metaforycznym poprzez użycie jako bohaterów przedmiotów ostrych, niewygodnych. Stąd częstym detalem moich prac stały się kolce, kikuty, szczątki, blizny i otwarte rany używanego materiału, papieru, tektury i gipsu. Chorągwie i proporce wbijały się w przestrzeń, ściany, stoły jak z rozmysłem wystrzelwane strzały w kierunku niewidocznego nieprzyjaciela [K. Gedroyć 2010].

I wśród tego osobistego kanonu znaczeń i motywów pojawia się ten, który traktuję jako przyznanie się do tego świata i do jego stanu. Oznaczenie siebie jako jego autora, ale jednocześnie uczestnika i bohatera tych scen, które rozgrywają się w mojej głowie i wylewają w przestrzeń prac, jest wzięciem odpowiedzialności za to, co tworzę. Ujmując to w duchu Brunona Schulza i jednego z najniezwykłych manifestów, jakie stworzyła literatura, uzurpuję sobie prawo do bycia stwórcą w swoim małym rysunkowym świecie, do tej mojej rysunkowej herezji, ponieważ nie mam ambicji, żeby ze Stwórcą konkurować by mu dorównać. Chcę ten swój świat przedstawiać jako model świata, ale tylko mojego świata, złożonego tylko z moich refleksji, pragnień i mojej niezgody. Dlatego to moje oczy obserwują ten świat na moich rysunkach, to ja znikam w piramidach, z których obserwuję, co się może w tych dziwnych wyobraźniowych przestrzeniach zdarzyć. To moje oczy są w trójkątach opatrności i to ja nimi na siebie patrzę.

2. LUDZIE

Niezaprzeczalny wpływ na moją twórczość mają spotkania z ludźmi. Przewartościowujące, rozszerzające kontekst wspólne zdarzenia, rozmowy i wizje.

Wierzę w mistrzów i wielu takich spotkałem, a wielu poprzez twórczość wpływało na sposób, w jaki patrzę na świat. Profesorowie ASP byli trudnymi partnerami, bo ich intencji mogłem się jedynie domyślać, sens ich słów rozumiałem, dopiero doświadczając sztuki w praktyce. Jerzy Kalina, budzący fascynację starszy kolega, ale jednocześnie autorytet, który swoją twórczością pokazywał, że w sztuce potrzebne są przekaz, odwaga, eksperyment i wizja. To od akcji, w których jeszcze na studiach uczestniczyłem wspólnie z Andrzejem Kaliną i Markiem Jaromskim, z którym tworzyliśmy grupę WARSZTAT [A. Kalina 2018, s. 18-20], zaczynało się poczucie sensu działania. Za sprawą Jurka Kaliny czuliśmy, że sztuka jest przestrzenią do wolnej i nie-

skrępowanej wypowiedzi. W latach osiemdziesiątych nie było to przecież tak oczywiste, jak dziś.

W Białymstoku do grona autorytetów dołączyli Janusz Debis [J. Debis 2013], Ryszard Kuzyszyn [M. Waszkiel (red.) 2013, s. 145-146] i Wiesław Jurkowski [A. Dworakowski, I. Mazur-Tymburska 2011], i były to autorytety nie tylko na poziomie twórczym, to ludzie, którzy pokazali mi, że sztuka to szczerłość i uczciwość wobec siebie i odbiorcy i że to, co robię, ma siłę sprawczą.

Większość tych relacji pielęgnuję w przekonaniu, że sztuka rozgrywa się nie tylko w przestrzeni artystycznej, ale też pomiędzy ludźmi, a największą sztuką jest po prostu być.

Kiedy spoglądam, rozszerzając perspektywę, kiedy spoglądam jakby poza granice kadru, widzę, że poza nim pozostaje wiele rysunków jeszcze nienarysowanych, niewypowiedzianych, luźno przylegających do struktury z obrazu. Jest też wiele miejsca wolnego, gdzie dzisiejszość tworzy nowe asocjacje i nowe metafory, czasem tak mocno koresponduje z samym obrazem, że stare motywy poprawia i opowiada na nowo. Rzeczywistość mówi mi: „zmieniam się, teraz wyglądam tak...”. Z narzędziami się praktycznie nie rozstaję, bo wiem, że w każdej chwili może zdarzyć się coś, co będę musiał narysować, by nie zaburzyć rytmu, w jakim się ten mój rysunek toczy...

LITERATURA

1. **Debis J. (2013)**, *Światło*, OW PB, Białystok.
2. **Durda-Dmitruk M. (2009)**, *MIEJSCE PL*, Fabryka Koronek, Galeria Sztuki Współczesnej, Warszawa.
3. **Dworakowski A., Mazur-Tymburska I. (2011)**, *Jurkowski*, Białostocki Teatr Lalek, Białystok.
4. **Gedroyć K. (2010)**, *Wstęp do katalogu wystawy*, Galeria Arsenał, Białystok.
5. **Kalina A. (2018)**, *Moja POLSKA podróż*, Polsko-Japońska Akademia Technik Komputerowych, Warszawa.
6. **Kopania K. (2004)**, *Drapieżna monotonia*, „Kultura” nr 4.
7. **Koziara A. (1994)**, „Kurier Podlaski”, styczeń.
8. **Koziara A. (2003)**, *Wstęp do katalogu wystawy*, Galeria Lufcik, Warszawa.
9. **Waszkiel M. (red.) (2013)**, *Nasz BTL*, Białostocki Teatr Lalek, Białystok.
10. **Wróblewska D. (1993)**, *Wstęp do katalogu wystawy*, Galeria Arsenał, Białystok, grudzień.

Badania zrealizowane w ramach zadań finansowanych ze środków na naukę MNiSW, w ramach pracy S/WA/2/2017.

PROJEKTOWANIE XVI-WIECZNEJ ANTYKWY

Urszula Gireń

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

DOI: 10.24478/aea-2018-vol10-no4-03

DESIGNING 16TH CENTURY ROMAN TYPE

Abstract

Article describes the history of designing the most important type – roman type. It presents the main designers, typographers and printers creating in the XVI century the first typefaces used in printing. It shows the history of the formation of roman type in the era of the Renaissance, whose assumptions had a huge impact on the form of the magazine used at that time. Systems for building the proportions of letters and spacing between them will be presented. The article analyzes renaissance roman type, showing the most important features of the construction of letters. There are also profiles of outstanding punchcutters from Italy and France.

Streszczenie

Artykuł opisuje historię projektowania najważniejszej odmiany pisma – antykwy. Przedstawia głównych projektantów, typografów i drukarzy tworzących w XVI wieku pierwsze kroje stosowane w druku. Ukazuje historię kształtowania się antykwy w dobie renesansu, którego założenia miały ogromny wpływ na formę stosowanego wówczas pisma. Przedstawione zostały systemy budowania proporcji liter i odstępów między nimi. Artykuł poddaje analizie antykwy wczesnego, dojrzałego i późnego renesansu, ukazuje najważniejsze cechy konstrukcji liter. Przedstawione są także sylwetki wybitnych rytowników stempli drukarskich z Włoch i Francji.

Keywords: renaissance typography; roman type; first roman type; letter design; origins of print; history of letters; design of letters

Słowa kluczowe: renesansowa typografia; antykwa; gotyko-antykwę; konstrukcja liter; początki druku; historia liter; projektowanie liter

WPROWADZENIE

Antykwa, którą posługujemy się na co dzień w komunikacji międzyludzkiej, zdominowała współczesną typografię zachodnią. Według klasyfikacji pism dokonanej przez Andrzeja i Romana Tomaszewskich to jedna z czterech podstawowych klas pisma obok pisma gotyckiego, pisanek i ksenotypów. Kształtowanie się antykwy swoją genezą sięga początków druku, kiedy Jan Gutenberg wynalazł metodę produkcji metalowych czcionek i tym samym zrewolucjonizował system powielania tekstów. Nowe narzędzia przyczyniły się do powstania nowych form liter. Ogólne ożywie-

nie umysłowe i działalność uniwersytecka zwiększyły zapotrzebowanie na rozpowszechnianie prac naukowych i literackich. Druk bardzo szybko rozprzestrzenił się w całej Europie. Warsztaty pojawiały się w Strasburgu, Kolonii, Norymberdze i równolegle we Włoszech w Subiaco, w Wenecji, a w Szwajcarii – w Bazylei. Czcionki drukarskie w pewnym stopniu wywiodły się z kaligrafii – liter pisanych. Prawdopodobnie przejęto metodykę ich konstrukcji. Do dzisiaj uważa się, że kaligrafia jest środkiem do zrozumienia i nauki podstawowych zasad stanowiących o kształcie liter. „Studiowa-

nie kaligrafii pomaga zrozumieć strukturę, konstrukcję i estetyczno-formalne właściwości liter, a także ocenić ich proporcje, rytm, światła między literami i między wierszami. [...] Poprzez praktykę dochodzi się do wiedzy o pochodzeniu liter, ich konstrukcji i kanonach proporcji. I wreszcie do zrozumienia, dlaczego litera jest, jaka jest” [J.J. Arrausi 1996]. W kaligrafii wyliczanie wysokości liter opiera się na liczbie powtórzeń szerokości pióra. Jak wskazuje typograf Gerrit Noordzij, w renesansie było to od 3 do 5 modułów. Waga pisma zwiększa się, jeżeli jest dużo czerni w stosunku do bieli. We wczesnych antykwach wysokość małej litery równała się około 5 razy szerokości pióra, chociaż litery wydają się nieco grubsze. Było kilka rodzajów szerokości liter, co wprowadzało pewną systematykę. Podobne cechy możemy zauważyć w gotyckiej teksturze. Ostatecznie jednak pismo drukarskie jest bliższe liternictwu niż pisanu [G. Noordzij 2014]. W renesansie (w początkowym etapie) dominowały kroje gotyckie, później były powoli wypierane przez wczesnorenesansową antykwę, w charakterze dość jeszcze kaligraficzną. Wzorce włoskiej, dojrzałej antyki rozpowszechnianej dzięki rozwijającemu się humanizmowi z czasem zastąpiono francuskimi czcionkami, niemniej jednak obecne były równolegle wszystkie wymienione wyżej kroje. Zmieniało się ich przeznaczenie, sposób użycia oraz rodzaj zastosowania.

1. KORZENIE ANTYKWY.

MINUSKUŁA KAROLIŃSKA

Minuskuła karolińska genezę sięga do minuskuł irlandzkich, których struktura powstała pod wpływem pisma półuncjalnego. Charakteryzowała się lepszą czytelnością dzięki zastosowaniu wydłużeń górnych i dolnych poszczególnych liter. Karol Wielki w 800 roku sprowadził z Irlandii skrybów, kaligrafów jako nauczycieli do przyklasztornej szkoły w Tours. Dbano o to, by pismo było czytelne, bez regionalnych wpływów. Ostateczne ujednolicenie zlecono przełożonemu szkoły Alcuinowi z Yorku. Karolina była używana przez 400 lat. W tekstach łączono ją z kapitałą rzymską (tytuły) i uncjałą. We Włoszech i Niemczech pojawiła się w IX wieku, w Anglii w X, w Hiszpanii w XI. Jest to krój, który wpłynął na kształt pierwszych antykw, liter tekstowych.

2. GOTYKO-ANTYKWA

Gotyko-antykwę to antykwę przejściową. John Boardley, angielski badacz typografii i projektant, zaproponował podział piętnastowiecznych antykw na trzy grupy: proto-antykwę (przed działalnością drukarza Nicolasa Jenson w 1465–1470 roku), antykwę

eius absq̃ misericordia. Quia non addā vltra misereri domui isrl': sed obliuione obliuiscar eoz. Et domui iuda miserebor: et saluabo eos ī dño deo suo: et nō saluabo eos ī arcu et gladio et ī bello et ī equis et ī equitibz. Et ablactauit eā que erat absq̃ misericordia. Et cōcepit: et pepit filiū. Et dixit ei. Voca nomen eius non p̃plus meus. Quia vos nō p̃plus meus: et ego non ero vester deus. Et erit numerus filiorū isrl' q̃si arena maris q̃ sine mēsurā ē: et nō numerabit̃. Et erit ī loco vbi dicet̃ eis nō p̃plus meus vos: dicet̃ eis filiū dāi uiuētis. Et cōgregabunt̃ filiū iuda et filiū israhel pariter: et ponēt sibi met caput

Ryc. 1. Gotyko-antykwę, *Biblia Latina*, Johann Mentelin, Strasbourg, 1460; źródło: Updike Daniel Berkeley, *Printing types. Their History, Forms, and Use*, Vol. II, Cambridge: Harvard University Press, 1937, s. 64.

Fig. 1. Early roman type, *Latina Bible*, Johann Mentelin, Strasbourg, 1460; source: Updike Daniel Berkeley, *Printing types. Their History, Forms, and Use*, Vol. II, Cambridge: Harvard University Press, 1937, p. 64.

datuf est Aristides huic ille classē lacedemoniorum: que subducta esset ad Gybeū clam incendi posse: quo facto frangi lacedemoniorū opes necesse esset. Quod Aristides cū audiūisset ī cōtione magna expectatōe uelē: dixitq̃ putile esse consiliū: qđ Themistocles afferret: sed minime honestū. Itaq̃ Athenienses qđ honestum nō esset: id ne utile qđē putarunt. totāq̃ eā rem: quā ne audierant qđē auctore Aristide: repudiauērūt. Melius it̃: q̃ noli: q̃ piratas immunē: socios uectigales habemus. Maneat ergo: qđ turpe sit: id nunq̃ esse utile: ne tū quidē cū id: qđ utile ēē putēs: adipiscare. Hoc enim ipsum utile putare: qđ turpe sit: calamitosū est. Sed incidūt ut supra dixi sepe cause: cū repugnare utilitat̃ honestati uideat̃: ut ai maduertē/ dū sit: repugnet ne plane: an possit cū honestate cōiūgi. Eius generis be sūt questionē. Si exēpli gratia: uir bonus

Ryc. 2. Gotyko-antykwę, Arnold Pannartz i Conrad Sweynheim, Rzym, 1469; źródło: Scholderer Victor, *50 Essays in 15th & 16th Century Bibliography*, Amsterdam: Menno Hertzberger & Co, 1966, s. 153.

Fig. 2. Early roman type, Arnold Pannartz i Conrad Sweynheim, Rome, 1469; source: Scholderer Victor, *50 Essays in 15th & 16th Century Bibliography*, Amsterdam: Menno Hertzberger & Co, 1966, p. 153.

Jensonowskie (1470–1495), antykwę aldyńskie (działalność drukarza Aldusa Manutiusa od 1495 roku). Gotyko-antykwę to współczesna nazwa kroju, który wykształcił się z pisma odręcznego – *fere humanistica*, używanego we Włoszech od około 2 poł. XIV wieku.

Ca. iii.
De spiritu sancto.
PIRITVS sanctus ideo predica-
tur deus. quia ex patre filioq; p-
cedit. & substantiam eius habet.
Neq; enim aliud de patre pcedere
potuit quam quod ipse est pater. Spiritus
sanctus autem dictus est secundum id quod
ad aliquid refertur. Sicut enim relative pat-
& filius dicuntur. ita & spiritus sanctus ad
patrem & filium quodammodo relative dici-
tur quia patris & filii spiritus est: sed ipsa rela-
tio spiritus sancti. nō ita reciprocatione cō-
uertere poterit. sicut pater & filius. Nam pa-
ter filii pater dicitur. & filius patris dicitur
Spiritus sanctus vero vniuniformiter dicitur ad pa-
trem & filium. quia patris & filii spiritus
est. Dicimus enim spiritū sanctum: spiritum

Ryc. 3. Gotyko-antykwa, Adolf Rusch, Strasbourg, 1464; źródło: Scholderer Victor, *50 Essays in 15th & 16th Century Bibliography*, Amsterdam: Menno Hertzberger & Co, 1966, s. 152.

Fig. 3. Early roman type, Adolf Rusch, Strasbourg, 1464; source: Scholderer Victor, *50 Essays in 15th & 16th Century Bibliography*, Amsterdam: Menno Hertzberger & Co, 1966, p. 152.

plis fuit: dixit in contione se habere consilium rei p-
salutare: sed id sciri non opus esse: postulauit ut
aliquem populus dar&: qui cum communicar&:
datus est Aristides huic ille classem lacedemonioꝝ
quę subducta eēt ad gytheū clā icendi posse: quo
facto: frāgi lacedemoniorū opes necesse cēt. Quod
Aristides cū audiuiſſ&: i cōtione magna expecta-
tione ueit: dixitq; putile eē cōsiliū: quod Themisto-
cles afferr&: sed minime honestū. Itaq; athenienses
quod honestum nō cēt: id ne utile quidē putarūt:
totāq; eā rem quam ne audierant quidem: autore
Aristide repudiauerūt. Melius hii q̃ nos q̃ piratas
īmunes: socios uectigales habemus. Maneat ergo
quod turpe fit: id nūq̃ esse utile: nec tū quidē cū id

Ryc. 4. Gotyko-antykwa, Johann i Vindelinus Spira, Wenecja, 1470; źródło: Scholderer Victor, *50 Essays in 15th & 16th Century Bibliography*, Amsterdam: Menno Hertzberger & Co, 1966, s. 154.

Fig. 4. Early roman type, Johann i Vindelinus Spira, Wenecja, 1470; source: Scholderer Victor, *50 Essays in 15th & 16th Century Bibliography*, Amsterdam: Menno Hertzberger & Co, 1966, p. 154.

Est homini uirtus fuluo preciosior auro: anaxas
Ingenium quondam fuerat preciosius auro.
Miramurq; magis quos munera mentis adornāt:
Quam qui corporeis emicuere bonis.
Si qua uirtute nites ne despice quenquam
Ex alia quadam forsitan ipse nitet

Nemo suę laudis nimium letetur honore
Ne uilis factus post sua fata gemat.
Nemo nimis cupide sibi res desiderat ullas
Ne dum plus cupiat perdat & id quod habet.
Ne ue cito uerbis cuiusquam credito blandis
Sed si sint fidei respice quid moneant
Qui bene proloquitur coram sed postea prae
Hic crit inuisus bina q̃ ora gerat

Ryc. 5. Gotyko-antykwa z wzornika krojów, Erharda Ratdolta, Augsburg, 1486; źródło: Updike Daniel Berkeley, *Printing types. Their History, Forms, and Use*, Vol. II, Cambridge: Harvard University Press, 1937, s. 79.

Fig. 5. Early roman type from Erhard Ratdolt specimen, Augsburg, 1486; source: Updike Daniel Berkeley, *Printing types. Their History, Forms, and Use*, Vol. II, Cambridge: Harvard University Press, 1937, p. 79.

Item cum ē lento lentas: Vnde Virgilius: Lentandus remus i
unda. Ex hoc inchoatiuum lentescit facit ut idem Virgilius
Et picis in morem ad digitos lentescit habendo. Eiusmodi
figuratio parum admisit ex se perfectum: nec conuenit ad
mittere ut aut possit: aut debeat cum ceteris temporibus p
totam declinationem uim incipiendi significare. Absurdū
ē ergo ea quę sunt inchoatiua perfecto tempore definire: &
mox futurum declinando inchoatiua esse demonstrare. Nec
enim potest cum tota uerbi species inchoatiua dicatur alia
parte finitiua uideri ut perfectum admittat. Nec enim pale
sciui: horresciui dicimus. per aliam tamen transfigurationē
hęc uerba quidam declinare consueuerunt. ut paleſco: pale
factus sum: liqueſco liquefactus sum. quāuis quidam ad p

Ryc. 6. Gotyko-antykwa, Nicolas Jenson, Wenecja, 1480; źródło: Szántó Tibor, *Pismo i styl*, Wrocław: Ossolineum, 1986, s. 70.

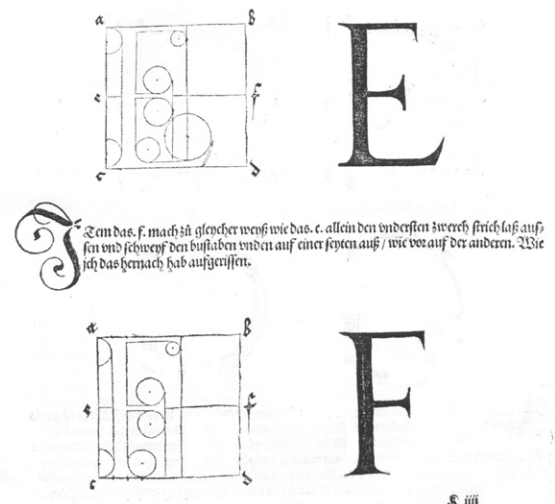
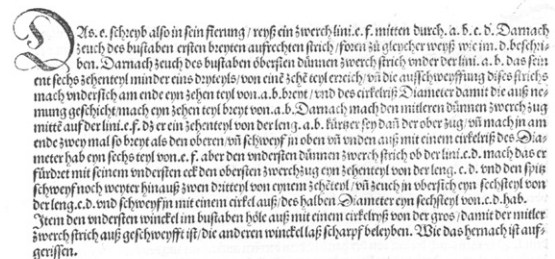
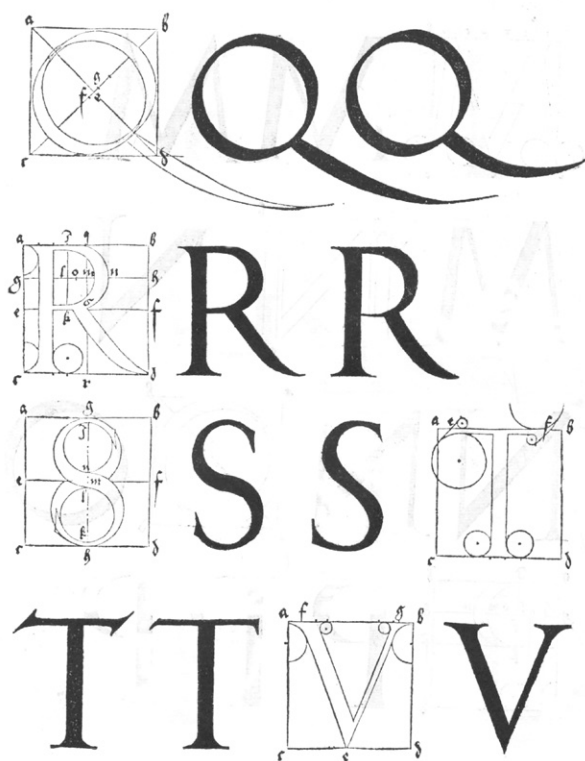
Fig. 6. Early roman type, Nicolas Jenson, Venice, 1480; source: Szántó Tibor, *Type and Style*, Wrocław: Ossolineum, 1986, p. 70.

Litery odznaczały się zaokrągleniami, nieco większymi wydłużeniami górnymi i maczugowymi szeryfami (zakończeniami liter). Jako pismo drukarskie wykorzystali tę odmianę drukarze Peter Schöffer w Moguncji, Arnold Pannartz i Conrad Sweynheim we Włoszech, a w Polsce Kasper Straube. Pannartz i Sweynheim byli duchownymi, którzy prawdopodobnie przybyli do klasztoru w Subiaco w 1464 roku na polecenie opata Giovanniego z Turrecremata. Jedną z pierwszych gotyko-antykwy była również czcionka R-Drukarza (Adolfa Ruscha), wyprodukowana w Niemczech w 1472 roku. W czcionkach litera „h” jest uncjalna, „e” ma lekko ukośną poprzeczkę, pismo jest jeszcze dość ciężkie, charakteryzuje się niedoskonałościami w wykonaniu. Przed Ruschem drukował nią Johann Mentelin, którego córkę, co ciekawe, poślubił Rusch, jednak u Mentelina - który mógł być uczniem Gutenberga albo Schöffera i Fusta - widać większy wpływ uncjały i gotyku. Litera „P” ma wydłużenie dolne z szeryfem z jednej strony. Interesujące są również wczesne antykwy weneckie. Ważne dla rozpowszechnienia tej czcionki nazwiska to Johann i Vindelinus Spira oraz przybyły z Moguncji do Wenecji w 1467 roku Erhardt Ratdolt, który najprawdopodobniej jako jeden z pierwszych wydrukował wzor-

nik swoich krojów, gdzie przedstawił 10 gotyków, 3 antykwy i 1 czcionkę grecką. Bracia ze Spiry zaczerpnęli swoje wzorce z padewskiej minuskuły humanistycznej, wykorzystywanej w rękopisach dla weneckich mecenasów. Światła są harmonijnie wyregulowane, szeryfy w górnych częściach belek są jednostronne i ukośne, a w dolnych dwustronne. Co ciekawe, Johann zdobył przywilej dotyczący monopolizacji druku na terenie miasta na okres 5 lat.

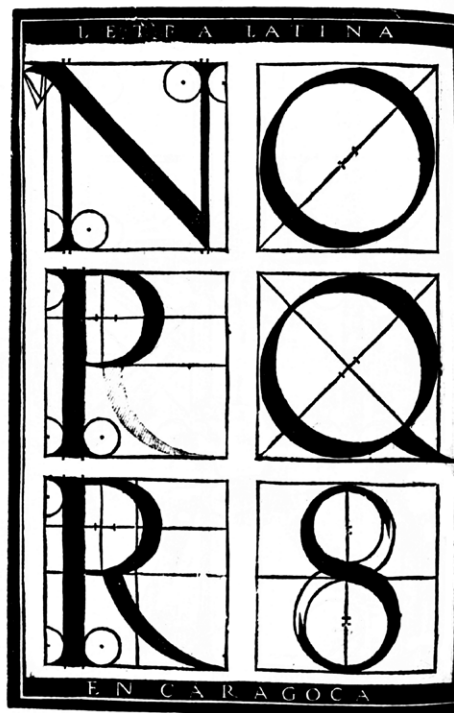
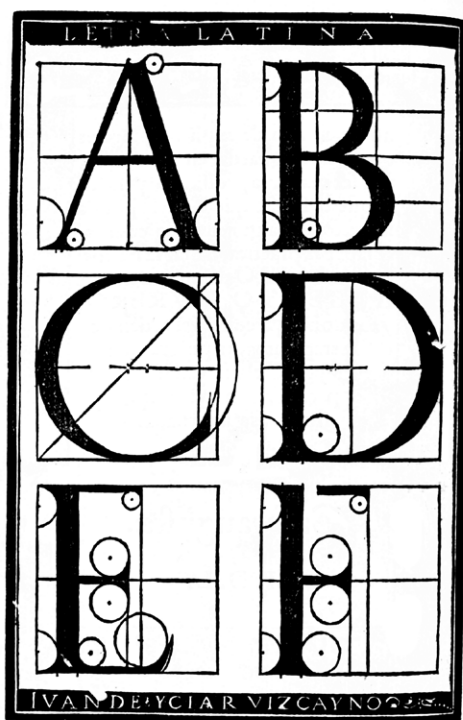
3. MAJUSKUŁY ANTYKWY

Najstarszymi, szesnastowiecznymi źródłami opisującymi metodę konstrukcji majuskułowych (dużych) liter opartych na kapitale rzymskiej, są projekty kaligrafa Felice Feliciano (*Alphabetum Romanum*, 1463), artysty Albrechta Dürera (*Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit*, 1525), matematyka Fra Luki de Pacioli (*Divina proportione*, 1509), kaligrafów Giambattisty Palatino (*Libro nuovo d'imparare a scrivere*, 1540) i Juana de Iciarra (*Arte Subtilissima, por la Qual se Enseña a Escreuir Perfectamente*, 1550). Felice Feliciano opracował wzornik liter na pojedynczych arkuszach, odwołując się do analizy antycznych inskrypcji.



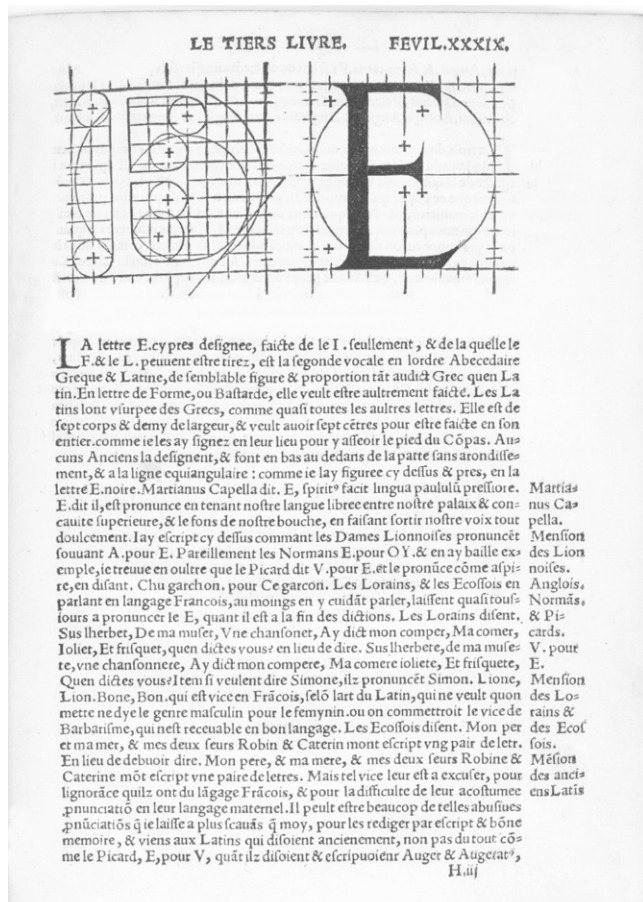
Ryc. 7. Majuskuły „Q”, „R”, „S”, „T”, „V”, „E”, „F”, *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel...*, Albrecht Dürer, Norymberga, 1525; źródło: Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden

Fig. 7. Majuscules „Q”, „R”, „S”, „T”, „V”, „E”, „F”, *Underweysung der Messung, mit dem Zirckel...*, Albrecht Dürer, Nürnberg, 1525; source: Die Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden



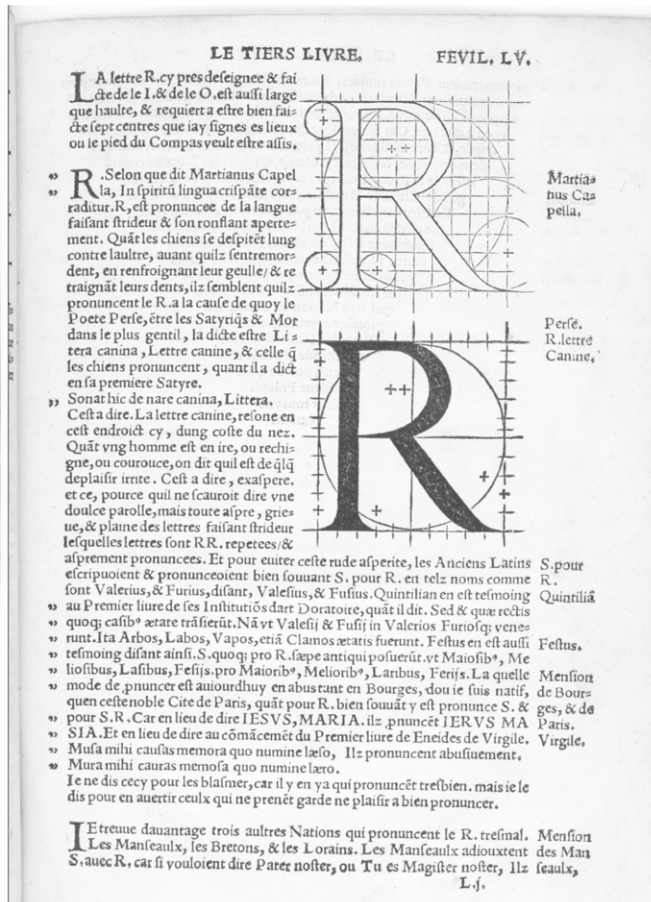
Ryc. 8. Majuskuły, *Arte subtilissima, por la qual se enseña*, Juan Iciar, Saragossa, 1550; źródło: Biblioteca Complutense, Biblioteca Histórica

Fig. 8. Majuscles, *Arte subtilissima, por la qual se enseña*, Juan Iciar, Saragossa, 1550; source: Biblioteca Complutense, Biblioteca Histórica



Ryc. 9. Majuskuły „E”, „R”, *Champ fleury*, Geofroy Tory, Paryż, 1529; źródło: Biblioteka Narodowa Francji, Gallica Minuskuły antykwy

Fig. 9. Majuscles „E”, „R”, *Champ fleury*, Geofroy Tory, Paris, 1529; source: National Library of France, Gallica



Ryc. 9. Majuskuły „E”, „R”, *Champ fleury*, Geofroy Tory, Paryż, 1529; źródło: Biblioteka Narodowa Francji, Gallica Minuskuły antykwy

Fig. 9. Majuscles „E”, „R”, *Champ fleury*, Geofroy Tory, Paris, 1529; source: National Library of France, Gallica

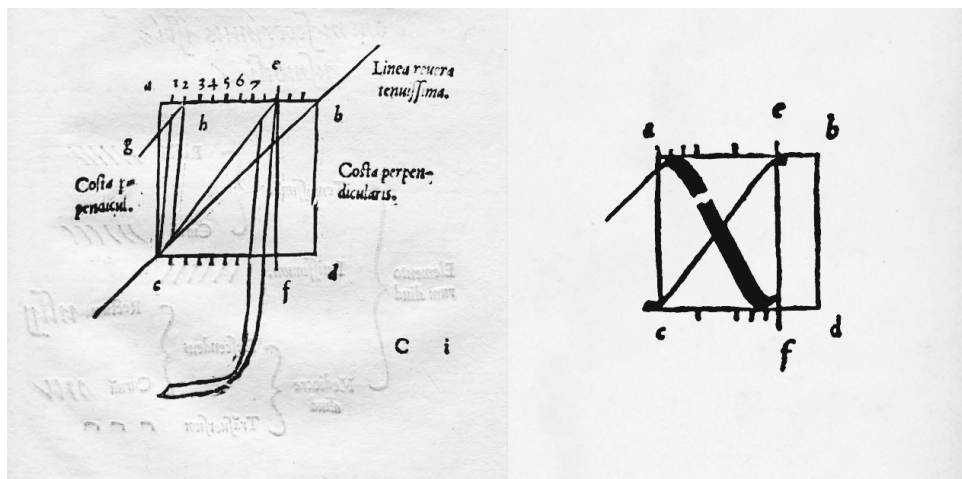
cji. Innym bardzo znanym opisem konstrukcji pisma jest dzieło *Champ fleury* (1529) Geoffreya Tory'ego, w którym autor budował litery kapitały rzymskiej na siatce 10×10 modułów w proporcji szerokości belki litery do jej wysokości równej 1:10. Inspirowany inskrypcjami Bramantego przedstawił również relacje tej konstrukcji do ciała człowieka. Jego teoria była przeciwna do założeń Dürera i Feliciano. Ciekawym przykładem mogą być majuskułowe litery Luki della Robbyego oparte na najstarszych wzorcach greckich bez szeryfów. Matematycznie wykreślone siatki miały pomóc w tworzeniu form. Precyzyjna geometria w rysunkach ukazywała renesansowe idee, jednak nie zawsze była użyteczna w tworzeniu czcionek. Rytownicy przy projektowaniu musieli uwzględnić dodatkowo złudzenia optyczne i swoją technikę wytwarzania stempli i czcionek.

4. MINUSKUŁY ANTYKWY

Włoscy humaniści zaczęli powracać do antycznej kultury, między innymi poprzez powrót do klasycznej literatury. Na ich polecenie przepisywano duże ilości książek z VII–XII wieku. Później te rękopisy zastępowano drukiem. Małe litery antyki oparte były na piśmie odręcznym włoskich skrybów z XV wieku, którzy przepisywali teksty kodeksów i innych ksiąg, wzorowali się na używanej tam minuskule karolińskiej. Skrybowie, przepisując teksty, często tworzyli nowe zasady budowy liter. Upraszczając zapis, najpierw kaligraficzne, grube elementy zamieniali na cienką linię, potem ustalali proporcje według starego zapisu. Każdy skryba miał własny system. Można powiedzieć, że minuskuła jest złamanym piśmem ręcznym. Humanistyczne pismo jest czasem zlepkiem różnych krojów, balansuje na granicy rysowania i pisania liter. Pomimo jednak różnic, jakie się wytworzyły na linii dzieła greckie – przepisywanie ich przez skrybów – tworzenie czcionek i druk, można powiedzieć, że litery z każdego z tych etapów miały

wspólny szkielet, jednoznacznie oparty na pisanej szerokim piórem minuskule karolińskiej (VIII wiek). Rytownicy i skrybowie wpływali na siebie nawzajem. Dopiero po pewnym czasie, kiedy druk stał się rozbudowaną działalnością handlową, rytownicy zaczęli tak projektować litery, aby były jak najbardziej wydajne w produkcji, nie skupiając się na podobieństwie do pisma skrybów. Typografowie Noordzij i Blokland wspominają również o wpływie gotyckiej tekstury na minuskułę wykorzystywaną w druku, ponieważ ich konstrukcje pokrywają się. Antykwę ma wszystkie cechy tekstury z wyjątkiem ciężkiego pociągnięcia. System tworzenia liter tekstury z Biblii Gutenberga był prawdopodobnie oparty na jednolitych szerokościach belek liter i odstępach między nimi (oko litery, odstępy międzyliterowe i międzywyrazowe). Dziwne byłoby, gdyby rytownicy i odlewnicy pominęli w swojej pracy tak uporządkowany system. Włoski drukarz Nicolas Jenson wprowadził systematykę tworzenia liter, stworzył relacje pomiędzy ich proporcjami. Relacje między proporcjami i ich rytmiką, odstępami musiały do siebie pasować. Forma (czarny rysunek liter) i przeciwforma (biel wokół liter) to równoważnie istotne elementy projektu danego kroju. Światła ustalało się na podstawie stosunku formy do przeciwformy liter, poprzez relację ich przestrzeni wewnętrznych do zewnętrznych.

Czy do tworzenia metalowych czcionek sporządzano najpierw rysunki? Trudno powiedzieć, gdyż nie zachowały się żadne z tego okresu. Stanley Morison twierdził, że rytownicy tworzyli swoje projekty intuicyjnie, bez żadnych przyrządów pomiarowych. Z kolei Frank E. Blokland w swojej pracy doktorskiej [F.E. Blokland 2016] o renesansowym systemie projektowania antyki twierdzi, że wynika on z hipotetycznego systemu tworzenia tekstury przez Gutenberga, udowadniając, że już wówczas proporcje liter i ich odstępów były oparte na jednostkowym systemie miar. O innym ustalonym systemie odstępów wspomina również Peter



Ryc. 10. Podział litery „j”, *Literarum Latinarum*, Gerardus Mercator, Leuven, 1540; źródło: Library of Congress, Rare Book and Special Collection
Fig. 10. Division of the letter „j”, *Literarum Latinarum*, Gerardus Mercator, Leuven, 1540; source: Library of Congress, Rare Book and Special Collection

qui omnibus ui aquarum submersis cum filiis suis simul ac nuribus mirabili quodā modo quasi semen huāni generis conseruatus est: quē utinā quasi uiuam quandam imaginem imitari nobis contingat: & hi quidem ante diluuium fuerunt: post diluuium autem alii quorū unus altissimi dei sacerdos iustitiæ ac pietatis miraculo rex iustus lingua hebræorū appellatus est: apud quos nec circumcisionis nec mosaicæ legis ulla mentio erat. Quare nec iudæos (posteris enī hoc nomen fuit) neq; gentiles: quoniam non ut gentes pluralitatem deorum inducebant sed hebræos proprie noīamus aut ab Hebere ut dictū est: aut qā id nomen transitiuos significat. Soli qppe a creaturis naturali rōne & lege īnata nō scripta ad cognitionē ueri dei trāsiere: & uoluptate corporis cōtēpta ad rectam uitam puenisse scribunt: cum quibus omībus præclarus ille totius generis origo Habraam numerādus est: cui scriptura mirabilem iustitiā quā non a mosaica lege (septima eīm post Habraā generatione Moyse nascitur) sed naturali fuit ratione consecutus sūma cum laude attestatur. Credidit enim Habraam deo & reputatū est ei in iustitiam. Quare multarum quoq; gentium patrem diuina oracula futurū: ac in ipso benedicēdas oēs gentes hoc uidelicet ipsum quod iam nos uideūs aperte prædictum est: cuius ille iustitiæ perfectioem non mosaica lege sed fide cōsecutus est: qui post multas dei uisiones legitimum genuit filium: quem primum omnium diuino psuasus oraculo circūcidit: & cæteris qui ab eo nascerētur tradidit: uel ad manifestum multitudinis eorum futuræ signum: uel ut hoc quasi paternæ uirtutis īsigne filii retinētes maiores suos imitari conaret: aut qbuscūq; aliis de causis. Non enim id scrutādum nobis modo est. Post Habraam filius eius Isaac in pietate successit: foelice hac hæreditate a parētibus accēpta: q̄ uni uxori coniunctus quum geminos genuisset castitatis amore ab uxore postea dicitur abstinuisse. Ab isto natus ē Iacob qui ppter cumulatū uirtutis prouētum Israel etiam appellatus est duobus noībus ppter duplicem uirtutis usū. Iacob eīm athletā & exercētem se latine dicere possumus: quam appellationē primū habuit: quū practiciis operatiōibus multos pro pietate labores ferebat. Quum autē iam uictor luctando euasit: & speculationis fruebat bonis: tūc Israelem ipse deus appellauit æterna premia beatitudinēq; ultimam quæ in uisione dei consistit ei largiens: hominem enim qui deum uideat Israel nomen significat. Ab hoc. xii. iudæorum tribus pfectæ sūt. Innumerabilia de uita istorum uirorum fortitudine prudentia pietateq; dici possunt: quorum alia secundum scripturæ uerba historice considerantur: alia tropologice ac allegorice interpretāt: de qbus multi cōscripserūt: & nos in libro quē inscripsiūs

deignibus loqueremur. E
ar fanè tu nemel longius pr
ianq̃ quid longum mihi e
ua denuncagimus, atq; isto
: B. F. Curabo id quid
potero), q̃ potero, diligen

Ryc. 12. Antykwa, *De Aetna*, Francesco Griffo, Wenecja, 1496;
źródło: Biblioteca Palatina Parma

Fig. 12. Roman type, *De Aetna*, Francesco Griffo, Venice, 1496;
source: Biblioteca Palatina Parma

Burnhill w swojej pracy *Type spaces in-house norms in the typography of Aldus Manutius*. Cytowany tam A. S. Osley zauważa, że wielu badaczy przy podawaniu najslawniejszych projektantów liter z okresu renesansu nie wspomina nic o flamandzkim matematyku i geografie Gerardusie Mercatorze, który w *Literarum Latinarum* (1540) kwadrat o wysokości małej litery „x” podzielił na 12 części, aby wyznaczyć proporcje majuskułowych liter swojej kursywy [P. Burnhill 2003]. Litery były potrzebne Mercatorowi do jego map. Metoda druku była odmienna, ale system mógł być stosowany również w czcionkach.

Minuskuła i majuskuła kształtowały się w latach 1467–1501, a rozkwitły około 1530 roku. W pierwszym etapie drukarstwo rozwijało się najprężniej w Niemczech, w drugim stolicą stały się Włochy, wyprowadzające wysokiej klasy wzorce typograficzne, z kolei w trzecim główną rolę przejęła Francja i Niderlandy. Najważniejszymi przykładami są antyki Jenson, Griffa i Garamonda. Krój Jenson z druku Eusebiusa *De praeparatione evangelica* nacechowany jest kaligrafią - w przeciwieństwie do projektowanego bardziej pod metal kroju Griffa.

Jenson pochodził z Francji, gdzie pracował jako Mistrz Królewskiej Mennicy w Troyes. W 1458 roku na żądanie króla Karola VII wyjechał do Moguncji, aby zdobyć wiedzę na temat drukarstwa. Powrócił w 1461 roku, jednak siedem lat po śmierci króla nie chciał dłużej przebywać we Francji i wyjechał do Wenecji. Do 1520 roku czcionki Jenson zostały skopiowane w wielu miastach włoskich. Pismo było jasne, harmonijne, o równomiernych odstępach międzyliterowych i międzywyrazowych, technicznie czyste. W minuskule górne zakończenia belek miały ukośne jednostronne szeryfy, a dolne horyzontalne i dwustronne, za wyjątkiem „d”, „k”, „u”, „z”, nóżka litery „h” z uncjalnej zmieniła się na prostą. W majuskułe opartej na wzorcach kapitały kodeksowej „M” posiadało dwustronne szeryfy, „R” miało podwiniętą nóżkę, „A” ostry wierzchołek.

Pismo cechuje mały kontrast. Zauważalne było jego podobieństwo do pisma skryby Battisty Cingulano.

Warto wspomnieć, że po śmierci Jenson cały zasób drukarski odsprzedał jego wspólnik Andrei Toressano, który z kolei współpracował ze słynnym włoskim drukarzem Aldusem Manutiusem. Wiemy również, że w wieku pięćdziesięciu lat (1505) Aldus poślubił Marię – córkę Toressano, który, jak się okazuje, był jego rówieśnikiem i wieloletnim partnerem w oficynie od 1508 roku. Aldus Manutius dla drukarstwa może być tym, kim Leonardo da Vinci dla malarstwa. Z Bassiano, położonego niedaleko Subiaco, do Wenecji przybył około 1480 roku. Miasto było wówczas ważnym ośrodkiem drukarstwa i handlu grecką książką rękopiśmienną. Marzeniem Manutiusa – humanisty, pedagoga i drukarza, było rozpropagowanie dzieł greckich klasyków. Swoją oficynę założył w 1494 roku, a pierwszymi wydanymi książkami były podręczniki do gramatyki, dzieła Arystotelesa i Platona. Aldus wyspecjalizował się w wydawaniu greckich tekstów. Potrzebował do tego oczywiście greckich czcionek, które projektował i wykonywał Francesco da Bologna (Griffo), rytownik z Bolonii – człowiek żyjący w cieniu swojego wielkiego patrona. Poza grecką odmianą czcionki był autorem wszystkich krojów Aldusa i współpracował z nim od samego początku działania oficyny. Jednak pod koniec tej współpracy doszło do konfliktu, najprawdopodobniej o zbyt niskie wynagrodzenie dla Francesca za projektowanie czcionek na wyłączny użytek Manutiusa. Wiadomo, że Griffo złamał to zobowiązanie i użyczył drugiego kompletu kursywy (której zrobił duplikaty stempli) Gershomowi Soncino do dzieła Petrarke z 1503 roku. Drukacz w przedmowie zaznaczył, że Aldus sponiewierał Griffa, pozbawił go chwały i zarobków poprzez zabezpieczenie się monopolizacją jego czcionki w Wenecji. Manutius rzeczywiście zwrócił się z petycją do Weneckiego Senatu o dziesięcioletni przywilej wyłącznego korzystania z kursywy, aby zapobiec uzurpacji na terytorium Wenecji [H. Barolini 1992]. Skończyło się to procesem wytoczonym Griffowi o zdradę zobowiązań podjętych w oficynie Aldusa i rozejściem się wydawcy i rytownika, którego pobyt od tej pory w Wenecji stał się nieprzyjemny i niebezpieczny. Jednak wcześniej Aldusowi zdarzyło się pochwalić swego pracownika poprzez krótki tekst na stronie tytułowej *Vergilii Bucolica*, z 1501 roku:

Na pochwałę grawerowania Jak po grecku dał Aldus, tak oto po łacinie Teraz daje litery wyryte dedalowymi rękami Franciszek Bolończyk. (tłumaczenie Robert Sochań)

Niestety nie była to satysfakcjonująca zapłata dla Griffa, który kolejnej, trzeciej kursywy użył w 1516 roku we własnym druku w Bolonii. Trzeba wspomnieć,

POLIPHILLO INCOMINCIA IL SECONDO LIBRO DI
LA SVA HYPNEROTOMACHIA. NEL QVALE PO-
LIA ET LVI DISERTABONDI, IN QVALE MODO ET
VARIO CASO NARRANO INTERCALARIAMEN-
TE IL SVO INAMORAMENTO.

NARRA QVIVI LA DIVA POLIA LA NOBILE ET
ANTIOVA ORIGINE SVA, ET COMO PER LI PREDE-
CESSORI SVITRIVISIO FVE EDIFICATO, ET DI QVEL
LA GENTE LELIA ORIVNDA. ET PER QVALE MO-
DO DISAVEDVTA ET INSCIA DISCONCIAMENTE
SE INAMOROE DI LEI IL SVO DILECTO POLIPHILLO.



EMIE DEBILE VOCE TALE O GRA-
tiose & diue Nymphæ absone peruenerāo &
inconcine alla uostra benigna audiētia, quale
laterifica raucitate del urinante Esācho al sua-
ue canto dela piangeuole Philomela. Nondi-
meno uolendo io cum tuti gli mei exili cona-
ti del intellecto, & cum la mia paucula sufficie-
tia di satiffare alle uostre piaceuole petitione,
non ristaro al potere. Lequale semota qualūque hesitatione epse piu che
si congruerebbe altronde, dignamente meritano piu uberrimo fluuiio di
eloquentia, cum troppo piu rotunda elegantia & cum piu exornata poli-
tura di pronūtiato, che in me per alcuno pacto non si troua, di cōseguire
il suo gratioso affecto. Ma a uui Celibe Nymphæ & ad me alquāto, quan-
tūche & confusa & incomptamēte fringultiēte haro in qualche portiun-
cula gratificato assai. Quando uoluntarosa & diuota a gli desii uostri &
postulato me prestaro piu presto cum lanimo nō mediocre prompto hu-
mile parendo, che cum enucleata terfa, & uenusta eloquentia placēdo. La
prisca dunque & ueterrima geneologia, & prosapia, & il fatale mio amore
garrulando ordire. Onde gia essendo nel uostro uenerando conuentuale
conspetto, & uederme sterile & ieiuna di eloquio & ad tanto prestāte & di-
uo ceto di uui O Nymphæ sedule famularie dil acceso cupidine. Et itan-
to benigno & delecteuole & sacro sito, di sincere aure & florigeri spirami-
ni afflato. Io acconciamente compulso di assumere uno uenerabile auso,
& tranquillo timore de dire. Dunque auante il tuto uenia date, o bellissi-
me & beatissime Nymphæ a questo mio blaeterare & agli femelli & terri-
geni, & pusilluli Conati, si aduene che in alchuna parte io incautamente

A

Ryc. 13. Antykwa, Francesco da Colonna, *Hypnerotomachii Poliphili*, rytownik: Francesco Griffo, druk: Aldus Manutius, Wenecja, 1499; źródło: Updike Daniel Berkeley, *Printing types. Their History, Forms, and Use*, vol. II, Cambridge: Harvard University Press, 1937, s. 77.

Fig. 13. Roman type, Francesco da Colonna, *Hypnerotomachii Poliphili*, punchcutter: Francesco Griffo, print: Aldus Manutius, Venice, 1499; source: Updike Daniel Berkeley, *Printing types. Their History, Forms, and Use*, Vol. II, Cambridge: Harvard University Press, 1937, p. 77.

że rytownik był porywczym człowiekiem, o czym świadczy zdarzenie z wiosny 1518 roku, kiedy Griffo zaangażował się w kłótnię między swoją córką a jej mężem. Rany zadane w głowę zięcia były śmiertelne. Wskutek tego zdarzenia rytownik mógł zostać powieszony bądź musiał uciekać z Bolonii. Nie jest to wiadome, pozostał jedynie zapis, że w 1519 roku uznano go za zmarłego [R. Milroy 1999]. Kombinacja typografa i mordercy to rzadkość, wracając do jego dzieł – początek rozpowszechnianej później antykwy dał krój do tekstów Bemba (1495) i wersja trochę bardziej dopracowana i lżejsza z *Hypnerotomachii Poliphili* (1499). Cechy wspólne czcionek Griffa i Jenson to ukośna oś cieniowania. Antykwa Griffa może wydawać się trochę cięższa, spowodowana proporcją grubości belki do wysokości litery z wydłużeniem górnym: Griffa 1:10, Jenson 1:11. Warto wspomnieć, że wersaliki są niższe niż wydłużenia górne: Griffa 1:9, Jenson 1:10.

Francuskie wzorce ustanowili Claude Garamond, Robert Granjon, Pierre Haultin, Simon de Colines i Geofroy Tory. Simon de Colines swoją drukarską przygodę zaczął u Henriego Estienne'a, którego druki stawały się coraz bardziej wyrafinowane od momentu jego zatrudnienia. Po śmierci Estienne'a, którego był prawą ręką, w 1520 roku został dyrektorem drukarni. W 1521 roku poślubił Guyonne Viart, wdowę po Henrim i tym samym stał się ojczymem dla jej sześciorga dzieci (4 Estiennów i 2 z poprzedniego małżeństwa). Bringhurst wspomina o ciepłych relacjach Colinesa z Estiennami [K. Amert 2012], widać to zresztą przy nieustannym wspieraniu Roberta Estienne'a. Simon de Colines był produktywnym twórcą, zaprojektował 25 krojów: 19 antykw, 4 kursywy i 2 czcionki greckie, do tego dochodziło jeszcze 13 odmian inicjałów. Jego kroje pozostały niedocenione i zignorowane [H.D.L. Verriet 2010].

Colines był również wzorem dla francuskich typografów, Antoine'a Augereau i Claude'a Garamonda. Ostatni z nich stał się drukarzem około 1535 roku. Sławę zdobył dzięki trzystopniowej czcionce *Grecs du Roi*, zamówionej przez królewskiego bibliotekarza Pierre'a Duchâtela w 1540 roku, a użytej w serii książek Roberta Estienne'a na polecenie króla Franciszka I. Verriet w swoim dziele *French Renaissance Printing Types: A Conspectus* przypisuje rytownikowi 34 czcionki: 17 antykw, 7 kursyw, 8 czcionek greckich i 2 hebrajskie. Po śmierci Claude'a część czcionek przejął Christophe Plantin, dzięki któremu renesansowa antykwa Garamonda rozpowszechniła się w całej Europie (oryginały możemy podziwiać w Muzeum Plantin-Moretus w Antwerpii). Najbardziej znany wzór opierał się na weneckich krojach Aldusa. Kolejnym rytownikiem był Robert Granjon, wybitnie produktywny twórca za-

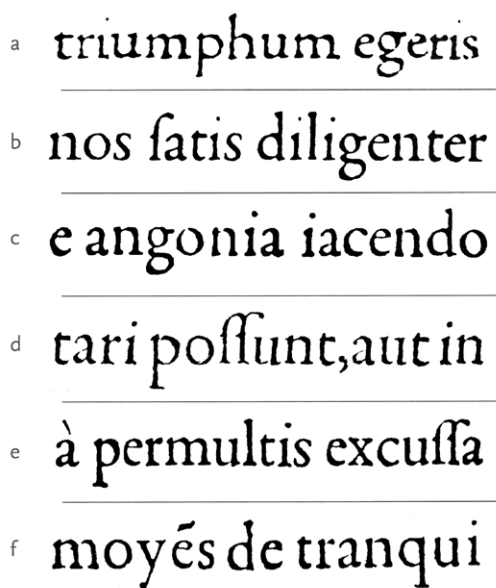
a **brica, ancipitia, præruppta sunt omnia: vt si non pertexere dico, sed hoc opus ordiri poterit, perinde qui se quum de Leucade præcipere se posse quom volet, sibi persuaserit. Ntrusius? Quæ pars veritatis in academicorum est abdita? Quid tam dissimile sibi quæ tamen ob id facile notari possunt, aut in vicquom in tanta discretionem, velut tantillo menteni separatur. An cuiuslibet auris est exigfonos, inquit Fabius? Non hercule magis q**

b **ipse publicarem, addita etiam grammaticænogallica: quo à permultis excussa, quid halitii planius intelligã. Quæ enim amicis ediddiudicanda ante editionem committuntur, tanta interim aut religione, aut negligentant, vt quid mutandum, quid addendumexterendum sit, eorum monitu vix vnquafcas. Quæ vero in vulgus edutur, etiam siquæ vel Momo satisfacere possint, tamẽirtum sæpe, aut etiam in anxie doctum inc**

c **toit, de voir la guerre ouuerte & allumee autant que iamais, commencer du costé du fainct siege, dont fouloyent uenir les moyes de tranquillité: de voir les deux plus grans Roys de la Chrestienté en telle combustion, qu'il fault que le surplus s'en sente: d'oyr les pleurs du poure peuple tant affligé, qu'en lieu de respirer, se uoit reduict en plus profondes calamitez: de sentir l'ire de Dieu**

Ryc. 14. Porównanie antykw: a) antykwa Simona de Colinesa, Paryż, 1531, b) antykwa Roberta Estienne'a, Paryż, 1531, c) antykwa Garamonda, Paryż, 1556; źródło: Amert Kay, *The Scythe and the Rabbit: Simon de Colines and the Culture of the Book in Renaissance Paris*, Rochester, New York: Cary Graphic Arts Press, 2012, s. 240.

Fig. 14. Roman type comparison: a) Simon de Colines roman type, Paris, 1531, b) Robert Estienne roman type, Paris, 1531, c) Garamond roman type, Paris, 1556; source: Amert Kay, *The Scythe and the Rabbit: Simon de Colines and the Culture of the Book in Renaissance Paris*, Rochester, New York: Cary Graphic Arts Press, 2012, p. 240.



Ryc. 15. Porównanie krojów (trzykrotne powiększenie): a) antykwa Nicolasa Jenson, 1472, b) antykwa Francesco Griffa, 1495, c) antykwa Francesco Griffa, 1499, d) antykwa Simona de Colinesa, 1531, e) antykwa Roberta Estienne'a, 1531, f) antykwa Claude'a Garamonda, 1556; źródło: Amert Kay, *The Scythe and the Rabbit: Simon de Colines and the Culture of the Book in Renaissance Paris*, Rochester, New York: Cary Graphic Arts Press, 2012, s. 242.

Fig. 15. Typefaces comparison (triple magnification): a) Nicolas Jenson roman type, 1472, b) Francesco Griffa roman type, 1495, c) Francesco Griffa roman type, 1499, d) Simon de Colines roman type, 1531, e) Robert Estienne roman type, 1531, f) Claude Garamond roman type, 1556; source: Amert Kay, *The Scythe and the Rabbit: Simon de Colines and the Culture of the Book in Renaissance Paris*, Rochester, New York: Cary Graphic Arts Press, 2012, p. 242.

projektował około 60 czcionek. Poza tym był autorem czcionek muzycznych, dużej ilości inicjałów, arabskich ornamentów i fleuronów. Francuska antykwa w porównaniu do kroju Griffa jest ciaśniejsza, węższa, przez co i optycznie gęstsza na wypełnionej stronie. Jest również mniej kaligraficzna, wprowadza zmianę w modelowanej osi, ma większe napięcia, przez co szarość tekstu jest łżejsza. Garamond ostatecznie wyregulował formy. W Polsce antykwa i kursywa pojawiły się w latach 1510–1520. Stanley Morison w latach dwudziestych XX wieku zakwestionował popularne wówczas przekonanie, że francuscy rytownicy inspirowali się antyką Jenson. Wskazał na większe podobieństwo do wzorców włoskich. Pokazują to niższe wersaliki, pozioma poprzeczka w „e”, podobieństwa liter „R”, „M”, „C”. Jednak Kay Amert w swoim wykładzie w San Francisco w 2006 roku wskazała, że więcej cech wspólnych łączy antykę francuską z krojem Jenson (żywiolowość, rytmika), zaznaczając również, że strukturalne cechy wersalików są podobne do pro-

jektów Griffa. Cechy antyki wczesnorenansowej to kreska o zmiennej grubości z niewielkim kontrastem, mała wysokość minuskuły, ostre, ukośnie prowadzone szeryfy górne, łączone pod kątem obustronne szeryfy dolne, płaskie lub lekko wysklepione („r”, „l”, „p”), ścięte, oddające nachylenie pióra zwieńczenia liter („a”, „c”, „f”, „r”), ukośna poprzeczka w „e”, prostopadła do osi pióra, okrągłe brzuszki w literach. W kroju Jenson kropka nad „i” była na ogół mała, przesunięta wraz z wszystkimi akcentami w prawo, aby uniknąć kolizji litery „F” i długiego „s”. Litera „J” nie była używana w tym czasie i był to po prostu dłuższy wariant „I”. Cechy antyki dojrzalego renesansu od około 1500 roku to: szeryfy górne w formie klinów, szeryfy dolne łagodnie łączone z kreską górną, zwieńczenia („c”, „f”, „r”) mniej ścięte, a bardziej łęzkowate, w kształcie kropki, pozioma poprzeczka w „e” [R. Bringhurst 2007]. Litery są cieńsze i szersze, chociaż dają wrażenie węższych.

ZAKOŃCZENIE

Historia powstawania i formowania się antyki jest powiązana z rozwojem druku, który wniósł nowe metody powielania liter. Renesans okazał się wspaniałym źródłem typograficznych inspiracji między innymi dla twórców angielskiego ruchu artystycznego Arts & Crafts, którego główny przedstawiciel William Morris odwoływał się w swoich pracach do początków weneckiego drukarstwa. Można zauważyć, że projektanci i badacze - Morris, Bruce Rogers i Daniel Berkeley Updike, preferowali Jenson, z kolei Stanley Morison wolał dzieła Griffa, które uważał za bardziej harmonijne. Współcześnie wielu badaczy z Holandii i Francji zajmuje się digitalizacją XVI-wiecznych antyk, co przywołuje je do nowego życia dzisiaj i chroni przed zapomnieniem. Bezczennymi projektami są projekty domów typograficznych Rosetta (krój *Neacademia*), Typetogether (kroje *Garalda*, *Alizé*, *Essay Text*), Hoefler&Co (krój *Requiem*). Warto również wspomnieć o projekcie Ani Wieluńskiej, która zajęła się digitalizacją polskiego kroju z 1594 roku - Karakter autorstwa Jana Januszowskiego. Dawne metodologie tworzenia liter mogą wiele nauczyć, okazuje się, że systemy projektowe były bardzo dobrze przemyślane, co widać w logicznej strukturze poszczególnych liter, których konstrukcje oparte zostały na matematycznych obliczeniach i wykreślonych geometrycznych formach. Sposoby wyliczania proporcji liter i odstępów między nimi wykorzystywane są nawet we współczesnych narzędziach projektowych typu edytory fontów. Poznając metodykę pracy dawnych artystów i typografów, można zaobserwować powszechnie stosowane siatki modułowe, które były często oparte na proporcjach zaczerpniętych z natury.

LITERATURA

1. **Amert K. (2012)**, *The Scythe and the Rabbit: Simon de Colines and the Culture of the Book in Renaissance Paris*, Rochester, New York: Cary Graphic Arts Press.
2. **Arrausi J.J. (1996)**, *Metodologia en el diseño de la letra: Concepto, investigación y realización*, Schule für Gestaltung Basel.
3. **Barolini H. (1992)**, *Aldus and His Dream Book*, New York: Italica Press.
4. **Bringinghurst R. (2007)**, *Elementarz stylu w typografii*, Kraków: d2d.pl.
5. **Blokland F.E. (2016)**, *On the Origin of Patterning in Movable Latin Type*, <http://www.lettermodel.org/wordpress/> [dostęp: 12.07.2016]
6. **Burnhill P. (2003)**, *Type spaces in-house norms in the typography of Aldus Manutius*, London: Hyphen Press.
7. **Milroy R. (1999)**, *Francesco Griffo da Bologna: fragments & glimpses: a compendium of information & opinions about his life and work*, Vancouver: A Lone Press.
8. **Noordzij G. (2014)**, *Kreska. Teoria pisma*, tłum. M. Komorowska, Kraków: d2d.pl.
9. **Vervliet H.D.L. (2010)**, *French Renaissance Printing Types: A Conspectus*, New Castle: Oak Knoll Press.

Badania zrealizowane w ramach zadań finansowanych ze środków na naukę MNiSW, w ramach pracy S/WA/2/2017.

FORMY EKSPOZYCJI - RETROSPEKCJA EXPO 2015

Radosław Górski

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

E-mail: radekgurski@gmail.com

DOI: 10.24478/aea-2018-vol10-no4-04

FORMS OF EXPOSURE - RETROSPECTION OF EXPO 2015

Abstract

In 2015 the World Exhibition was held under the slogan "Feeding the Planet, Energy for Life". This is a very important topic considering how many people in the world starving or eat unhealthy products. The key issue was to provide information in the form of images through the exhibition. And the form of pavilions should be in harmony with the theme of exhibition. Not blinding the viewer luxuriant shapes but managed to give important content.

Streszczenie

W 2015 roku miała miejsce Wystawa Światowa EXPO pod hasłem „Żywność planety, energia dla życia”. Temat bardzo istotny, biorąc pod uwagę liczbę ludzi głodujących na świecie lub spożywających produkty zanieczyszczone i niezdrowe. Kluczowym zagadnieniem było przekazanie informacji w formie obrazów za pośrednictwem ekspozycji, tak aby forma pawilonów pozostawała w zgodzie z tematem i nie oślepiała widza wybujałymi kształtami, a potrafiła przekazać ważne treści.

Keywords: types of exposure; form of presentation; quantity of information; feeling the exposure; experience design

Słowa kluczowe: rodzaje ekspozycji; forma prezentacji produktu; ilość informacji; odczuwanie ekspozycji; odczuwanie przestrzeni; projektowanie doświadczeń

1. IDEA WYSTAWY ŚWIATOWEJ EXPO 2015

Pierwszego maja została otwarta kolejna Wystawa Światowa Expo 2015 w Mediolanie. Jej hasłem przewodnim było „Żywność planety, energia dla życia”, które zawiera w sobie wszystkie wątki dotyczące żywności i problemów z brakiem żywności w niektórych regionach świata. Przez sześć miesięcy blisko sto pięćdziesiąt państw prezentowało swoje osiągnięcia w dziedzinie pozyskiwania zdrowego pożywienia metodami tradycyjnymi oraz z zastosowaniem nowych technologii, także GMO. Wszystko to w celu zapewnienia wystarczającej ilości jedzenia dla wzrastającej liczby ludzi¹.

2. ZAŁOŻENIE URBANISTYCZNE

Teren pod ekspozycję został wyznaczony w północno-zachodniej części Mediolanu, a podziałem funkcjonalnym zajęło się pięć znakomitych biur architektonicznych: Herzog & de Meuron, Mark Rydlander, Ricky Burnett, Stefano Boeri Architetti i William McDonough + Partners.

Wzorując się na założeniach urbanistycznych miast starożytnego Rzymu, wyznaczono dwa trakty komunikacyjne: *Decumanus* - główny bulwar o długości 1,5 km i szerokości 35 metrów oraz przecinający go prostopadłe *cardo* o długości 325 metrów i szerokości

¹ Oficjalna strona Expo 2015: www.expo2015.org.



Ryc. 1. Pawilony tematyczne zawierające ekspozycje wielu krajów; źródło: fot. autor
Fig. 1. Thematic pavilions containing exhibitions of many countries; source: photo by the author

35 metrów. Na przecięciu dwóch osi zaprojektowano wielki plac *Piazza Italia*, na północnym krańcu *cardo* usytuowany został *Palazzo Italia* – pawilon organizatora wystawy, natomiast na południowym krańcu amfiteatr mogący pomieścić około 9000 ludzi². Najważniejszym punktem koncepcji stało się wyznaczenie wszystkim uczestnikom wystawy jednakowej powierzchni pod budowę pawilonów, tak aby zachować zasadę równości wobec wszystkich. Natomiast kraje, które nie zdecydowały się na budowę osobnych pawilonów, zostały przydzielone do poszczególnych sekcji tematycznych dotyczących rodzajów produkowanej żywności. Tak powstały pawilony największych producentów ryżu, kakao i czekolady, kawy, owoców, przypraw, zbóż, basenu Morza Śródziemnego, wysp oceanicznych oraz stref suchych, pustynnych.

Projektanci pragnęli w swojej koncepcji zaszczyścić ideę równego podziału i traktowania przestrzeni wystawowej, tak aby projektowane pawilony różniły się między sobą ekspozycją, a nie wielkością i wybujałymi formami, które to pochłaniają olbrzymie sumy pieniędzy. Wystawy Światowe traktowane są przez organizacje rządowe i pozarządowe jako idealne miejsce do promocji handlowej i turystycznej swojego kraju oraz prowadzonych interesów. Dla wielu przestaje mieć znaczenie główne hasło imprezy, a ważniejsze jest pokazanie własnych osiągnięć, niekoniecznie z dziedziny żywienia. Tym sposobem można było oglądać niesamowitą różnorodność ekspozycji oraz sztuki wykonania pawilonów. Podejrzewam, że każdemu widzowi, niekoniecznie związanemu z projektowaniem, trudno było powściągnąć emocje i radość z możliwości oglądania i odczuwania z bliska tak dobrych ekspozycji. Wiele pawilonów wykazało podejście do tematu przewodniego i odniesienie do założeń urbanistycznych. Pokazuje to zaangażowanie w tak ważny temat i chęć przekazania jak najwięcej informacji w sposób prosty, przystępny dla każdego, ale też bardzo wyszukany i przy użyciu najnowszych technologii. Często też wciągających widza w zabawę, z której być może coś zapamięta. Niewielką część stanowiły ekspozycje, które oprócz efektów wizualnych podsycały doznania poprzez dźwięk, atmosferę wnętrza, ruch powietrza oraz zapach. Tak mocne wrażenia zostają w pamięci na dłużej i świadczą o skuteczności przekazu ekspozycji.

3. FORMA EKSPOZYCJI ZEWNĘTRZNYCH

Prezentacja osiągnięć w dziedzinie pozyskiwania żywności zaczynała się już na elewacjach pawilo-

nów. Skomplikowane bryły budynków, zastosowane mechanizmy oraz materiały przyciągały wzrok i uwagę przechodniów. Wydaje się, że wielu projektantów, mając w myślach temat przewodni i ekologię, sięgnęło po naturalne materiały. Wiele obiektów zarówno wystawowych, jak i zaplecza technicznego wystawy zostało wykonanych z drewna lub z jego udziałem. Było ono nie tylko na elewacji, ale także w konstrukcjach budynków oraz w elementach wykończeniowych.

Pawilon francuski został zaprojektowany pod hasłem „Odmienne sposoby wytwarzania i dostarczania żywności” (proj. Anouk Legendre i Nicolas Desmazières). Głównym zadaniem było pokazanie narodowej kultury żywieniowej oraz rozwoju rolnictwa. Trasa zwiedzania zaczynała się od labiryntu prowadzonego pomiędzy małymi poletkami upraw. Stanowiło to ciekawą propozycję dla oczekujących na wejście do pawilonu turystów, pokazując także olbrzymią różnorodność uprawianej roślinności. Właściwa ekspozycja mieściła się wewnątrz pawilonu. Piękna konstrukcja z drewna klejonego przypominała jaskinię, do której można wejść z kilku stron. Układ żeber pawilonu oraz ich specyficzne wygięcie narzucały drogę zwiedzania i usytuowanie poszczególnych wystaw. Elementy konstrukcyjne zostały połączone pod kątem prostym, tworząc kasetony, w których znalazły się niezliczone produkty żywnościowe, podzielone oczywiście na grupy pochodzenia roślinnego, zwierzęcego, zboża, ziola i wiele innych. W tym wszystkim nie mogło zabraknąć wszechobecnych monitorów i plansz z informacjami i obrazami pokazującymi najnowsze osiągnięcia kraju w hodowli i uprawie roli. Całość przypominała wspańnię targowisko, na którym niczego nie brakuje, a nagromadzenie zapachów wzmagало chęć spróbowania tych wszystkich przysmaków.

W podobny sposób rozplanowany został pawilon Wielkiej Brytanii (proj. Wolfgang Buttress i Tristan Simmonds). Tu również przedpole do głównego budynku stanowił labirynt, ale tym razem zanurzony w łące i sadzie owocowym. Autorzy zwracali naszą uwagę na problem hodowli pszczół – nie tylko w Wielkiej Brytanii, ale i na całym świecie. Zmniejszająca się liczebność tych nieocenionych stworzeń niepokoi naukowców i skłania do wykorzystywania najnowszych technologii, aby je chronić. Początkowy fragment labiryntu stanowiły perforowane panele, z których emitowany był dźwięk roju pszczół. Zwiedzający mieli wrażenie przechodzenia obok ula. Stanowiły one częściową zasłonę dla monitorów zamocowanych z tyłu, na których wyświetlane były ważne informacje o florze i faunie tego kraju. Obniżenie

² Artykuł w magazynie uncubemagazine, <http://www.uncubemagazine.com/sixcms/detail.php?id=15358283&articleid=art-1425303037595-e330263a-ce42-485c-b9ea-acd0290cdf2#l/page54>.



Ryc. 2. Fragmenty bryły i ekspozycji w pawilonie francuskim oraz pawilonie Wielkiej Brytanii; źródło: fot. autor
Fig. 2. Fragments of solid and exposure in the French pavilion and the United Kingdom; source: photo by the author



Ryc. 3. Fragmenty elewacji pawilonu Stanów Zjednoczonych oraz pawilonu Izraela; źródło: fot. autor
Fig. 3. Fragments of facade the United States pavilion and Israel pavilion; source: photo by the author

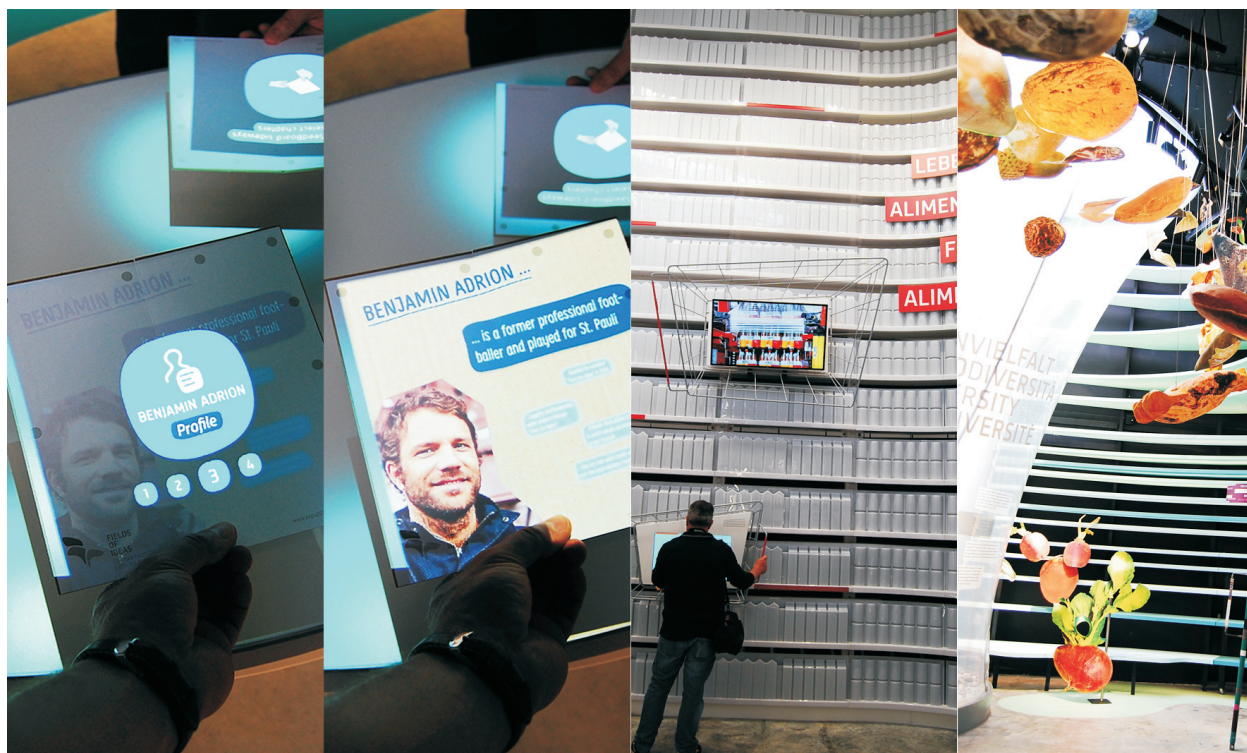
poziomu ścieżki, po której poruszali się zwiedzający, dawało wrażenie zanurzenia się w wysokiej trawie i kwitnącej koniczynie. Na trasie labiryntu zaprojektowane zostały wnęki z siedziskami, w których można było odpocząć i wsłuchać się w tętniącą życiem łąkę. Na końcu ścieżki znajdował się budynek główny, przypominający monstrualnych rozmiarów ul. Składał się on z dwóch części: przysadzistej bryły bez otworów okiennych pokrytej rdzewiejącą blachą oraz ażurowej struktury wykonanej z aluminium. Delikatna konstrukcja uformowana była w kształt walca, we wnętrzu którego można było wejść. W ciągu dnia wpadające promienie słońca dawały przyjemne refleksy i niesamowitą grę światłocienia. Natomiast wieczorem, dzięki instalacji świetlnej, monochromatyczny do tej pory ul mienił się kolorami. To rozwiązanie i forma tak naprawdę schowanej ekspozycji pokazuje, jak ważny jest temat pszczoł, gdyż to one w dużej mierze odpowiadają za wyżywienie planety.

Równie ciekawy przykład potraktowania elewacji jako ekspozycji można było zobaczyć na pawilonie Stanów Zjednoczonych USA (proj. Biber Architects). Cała zachodnia elewacja została zaprojektowana jako ściana zielona. Nie byłoby w tym nic nadzwyczajnego, gdyby nie wykorzystane rośliny. A znaleźć na niej można było niemal wszystkie warzywa okopowe. Jest to nad wyraz ciekawy i ekscentryczny pomysł, kiedy w wyobraźni rysuje się wizja wspinania się po drabinie po kapuście

albo buraczki. Ale to jeszcze nie koniec udoskonaleń, gdyż cała elewacja składała się z paneli sterowanych i poruszanych mechanicznie w celu jak najlepszego nasłonecznienia zielonej ściany. Ponadto odpowiednie odchylenie paneli z roślinnością regulowało dopływ światła do wnętrza, co umożliwiało zmianę temperatury bez konieczności stosowania drogiej i energochłonnej klimatyzacji. Pomimo potraktowania tej architektury z przymrużeniem oka stanowiła ona ciekawe rozwiązanie dla terenów wysoko zurbanizowanych, gdzie brak miejsca lub jest ono zbyt cenne, żeby przeznaczyć je na tradycyjne uprawy.

Podobne podejście zaprezentowano na pawilonie Izraela (proj. David Knafo). Państwo to, choć młode, posiada bardzo długą tradycję. Dzięki długoletnim badaniom i ciężkiej pracy wielu ludzi Izrael plasuje się w czołówce krajów wiodących prym w dziedzinie nauki i innowacji w produkcji żywności.

Powierzchnia wystawowa podzielona została na cztery części a jej głównym elementem była ściana wertykalnie zorientowanego ogrodu. Miała ona siedemdziesiąt metrów długości i dwanaście wysokości, a rośliny, które zostały na niej zasadzone, miały w czasie trwania wystawy stale się przeobrażać. Niewielki fragment ściany przy wejściu został pokryty na całej wysokości ekranami LED, które pokazywały stopniową przemianę wertykalnego ogrodu.



Ryc. 4. Fragmenty ekspozycji wewnątrz pawilonu niemieckiego; źródło: fot. autor
Fig. 4. Fragments of exposure inside of the German pavilion; source: photo by the author



Ryc. 5. Fragmenty ekspozycji wewnątrz pawilonu Izraela; źródło: fot. autor
Fig. 5. Fragments of exposure inside of the Israel pavilion; source: photo by the author

4. FORMA EKSPOZYCJI WEWNĘTRZNYCH

Forma ekspozycji wewnętrznych uzależniona była od przyjętego przez projektantów sposobu zwiedzania i ogólnego scenariusza ekspozycji. W wielu pawilonach odbywało się to na zasadzie wpuszczania w odstępach czasowych grup zwiedzających. Natomiast na liczebność osób w grupie wpływała wielkość samego pawilonu. Poza tym cechą odróżniającą je od innych były kolejki czekających turystów. Świetnym przykładem takiego rozwiązania jest pawilon niemiecki (proj. Schmidhuber). To jeden z największych budynków na tej wystawie, ale wyczerpywał w pełni zagadnienie żywienia i pozyskiwania żywności. Rozbudowany scenariusz wystawy przewidywał oddzielne sale, przez które prowadzeni byli turyści i w których pozyskiwali konkretne informacje. Na wstępie wszyscy otrzymali broszurę informacyjną oraz narzędzie do czynnego uczestniczenia w zwiedzaniu w postaci, zdawało by się, zwykłego kartonu ze znacznikami. Ten karton stanowił ważny element, dzięki któremu widzowie wchodzili w interakcje z przygotowaną dla nich przestrzenią. Wystarczyło przytrzymać go nad specjalnie przygotowanymi stanowiskami, a czułe na ruch kamery rozpoczynały projekcję krótkich filmów lub serię zdjęć. Szerokie spektrum działań, w jakie zostają wciągnięci widzowie, zmienia postrzeganie dotychczas oglądanych wystaw. Momentami wyglądało to jak gra zręcznościowa, w której uczestniczyli wszyscy, niezależnie od wieku.

Na bardzo podobnej zasadzie odbywało się zwiedzanie ekspozycji pawilonu Izraela (proj. David Knafo). Scenariusz przewidywał dwie sale, w których prowadzona była narracja i niemalże lekcja historii na temat dawnych i obecnych metod produkcji żywności. W pierwszej sali, przypominającej kinową, odbyła się projekcja pokazująca dotychczasowe osiągnięcia i planowane projekty pomagające w produkcji żywności – zachwycające zastosowanie technik multimedialnych, projekcji na trzech płaszczyznach, podłodze, ścianie oraz suficie na całej długości sali. W drugiej części ekspozycji, również multimedialnej, zobaczyć można było obrazy wyświetlane na okręgu ponad głowami zwiedzających, sprzężone z instalacjami świetlnymi.

Niewątpliwie duże wrażenie pozostało po zwiedzaniu pawilonu Zjednoczonych Emiratów Arabskich (proj. Foster + Partners). Ten pustyнный kraj dzięki złożom paliw kopalnych rozwija się bardzo szybko, również w dziedzinie pozyskiwania żywności, energii oraz wody pitnej.

Ekspozycja podzielona została na trzy etapy. W pierwszym, jeszcze przed wejściem do środka, autorzy podsycali ciekawość widzów poprzez niewielkie hologramy, pokazujące proste elementy i czynności

z życia mieszkańców. Przez cały czas przewodnik towarzyszył grupie zwiedzających i prowadził do kolejnych sal wystawowych. Drugi etap to spora sala kinowa, w której z wyświetlanego filmu widzowie poznają historię głównej bohaterki narracji. Zmieniająca się wielkość formatu wyświetlanego obrazu, od standardowego po obraz na całym obwodzie sali kinowej, dawała wrażenie uczestniczenia w akcji filmu. Zakończenie całej historii odbyło się już w trzeciej sali, gdzie na dużej scenie wyświetlany był hologram głównej bohaterki filmu. Wrażenie przestrzenności obrazu oraz dodatkowe efekty świetlne i dźwiękowe wprawiały w zachwyt.

Podobne działania zastosowali autorzy wystaw w Pawilonie Tajlandii (proj. OBA Architects). Wielkoformatowe obrazy, wyświetlane na wszystkich elementach wnętrza, sprawiały, że zwiedzający stawali się częścią ekspozycji. Dodatkową atrakcją były pojawiające się w przestrzeni hologramy, które zdecydowanie ożywiały narrację. Prezentowane filmy pozwoliły przybliżyć się bliżej tajskiej kuchni oraz mieszkańcom tego kraju, pokazując starania rządzących w celu poprawy życia rolników i zwiększenia wydajności ich pracy.

Wspaniały pawilon, w którym dla odmiany można było się wyciszyć i chwilę odpocząć od wystaw przepełnionych obrazami i informacjami, to pawilon Królestwa Bahrajnu (proj. Studio Anne Holtrop) – uboga w informacje przestrzeni, działająca kojąco na zmysły poprzez doskonale przemyślane podziały wewnętrznych ogrodów z wnętrzami pawilonu. Taka skromna ekspozycja może wynikać z faktu, że rolnictwo w Królestwie Bahrajnu to zaledwie jeden procent gałęzi gospodarki. Zdecydowana większość produktów żywnościowych jest sprowadzana zza granicy. W krajobrazie Bahrajnu wyróżniają się jedynie drzewa i krzewy owocowe. I takie zostały posadzone w wydzielonych podwórkach pawilonu. Zostały wybrane odmiany, które naprzemiennie owocowały w czasie sześciu miesięcy trwania Expo. Sama architektura pawilonu została zaprojektowana tak, żeby po zakończeniu wystawy można było budynek rozebrać i przewieźć do rodzimego kraju, gdzie miał służyć jako ogród botaniczny. Składał się on z trzystu pięćdziesięciu elementów prefabrykowanych z betonu, które zostały poskładane na miejscu w całość. Połączenie białych ścian z przyjemną dla oka zielenią tworzyło idealne miejsce na chwilę odpoczynku od zgiełku panującego na pasażu. Obiekt pokazał też sztukę i wycucie projektanta, gdyż niewielkimi środkami uzyskał przestrzeń, z której zwiedzający nie ma ochoty wychodzić.

Warte wspomnienia są także wystawy w pawilonach tematycznych dotyczących zbóż, owoców, przypraw itp. Choć były one ubogie w formie i bardzo oszczędne w materiałach, to przyciągały zapachem



Ryc. 6. Fragmenty ekspozycji wewnątrz pawilonu Tajlandii oraz Zjednoczonych Emiratów Arabskich; źródło: fot. autor
Fig. 6. Fragments of exposure inside of the Thailand pavilion and United Arab Emirates; source: photo by the author



Ryc. 7. Fragmenty wnętrza pawilonu Tajlandii oraz Zjednoczonych Emiratów Arabskich; źródło: fot. autor
Fig. 7. Fragments of exposure inside of the Thailand pavilion and United Arab Emirates; source: photo by the author

i żywą kolorystyką. Tylko w tych pawilonach można było spróbować niektórych produktów bezpłatnie, a prosta forma budowanej ekspozycji zdawała się równoważyć przepych w pawilonach innych państw.

5. PRZESYCENIE EKSPOZYCJI I ICH ODBIÓR

Stosowane na EXPO 2015 obrazy ruchome i interaktywne nie były niczym nowym. Od lat trzydziestych XX wieku wykorzystuje je większość projektantów wystaw. Szybki postęp technologiczny pozwala uzyskiwać coraz to lepsze efekty oraz wyższą jakość prezentowanych zdjęć i filmów, a przede wszystkim animacji komputerowych połączonych z narracją i obrazami stałymi. Nadaje to prezentowanym wystawom szczególnego wymiaru spektaklu na wielką skalę oraz wirtualnej przestrzeni wciągającej zwiedzającego.

Tego typu doznania, połączone dodatkowo z dźwiękiem oraz zapachem, ruchem powietrza, wodą, a nawet sztucznym deszczem, pozwalają odbierać zbudowaną przestrzeń wystawy na zupełnie innym poziomie. Wszystkie te nowe działania wpływają znacząco na jakość wrażeń w przestrzeni ekspozycji. Wydaje się to właściwym krokiem do budowania narracji wystaw edukacyjnych, takich jakimi są Wielkie Wystawy Światowe EXPO, zwłaszcza gdy są organizowane pod tak ważnym hasłem. Taki natłok wrażeń na pewno zostanie zapamiętany, nawet jeśli nie w całości, to spora

część informacji zdoła się utrwalić. Zostanie zapamiętana zmienność, mobilność zarówno obrazów, jak też światel i powietrza. Także zapachy, które potrafią przywołać wspomnienia, i to niezależnie od wieku odbiorcy. Tworzona w ten sposób ekspozycja staje się spersonalizowana, dostosowana do indywidualnych potrzeb widza, a także pozwala ją zmieniać i tym samym współtworzyć. Przykładem jest angażowanie publiczności w gry i różnego rodzaju zabawy towarzyszące ekspozycji. Użycie elementów interaktywnych pozwala tworzyć odczucia publiczności długofalowo i nie tylko w obszarze wystawy. Ma to na celu nie tylko zapamiętanie przekazywanych treści, ale również wywołanie dyskusji wśród zwiedzających i pobudzenie ich do rozmów i podsumowania tego, czego byli świadkami.

LITERATURA

1. **Friebe W. (1985)**, *Buildings of the world exhibitions*, Edition Leipzig, Leipzig.
2. **Kruger S. (2009)**, *Textile architecture*, Jovis, Berlin.
3. **Kysiak M. (1998)**, *Architektura pawilonów wystawowych*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa.
4. **Lorenc J., Skolnicki L., Berger C. (2008)**, *Czym jest projektowanie wystaw*, ABE Dom Wydawniczy, Warszawa.

Badania zrealizowane w ramach zadań finansowanych ze środków na naukę MNiSW, w ramach pracy S/WA/3/2017.

ANALIZA PRZEKSZTAŁCEŃ BUDOWLI STUPY BUDDYJSKIEJ ORAZ ZMIAN UKŁADU FUNKCJONALNEGO WNĘTRZ ŚWIĄTYŃ I ŚWIECKICH OŚRODKÓW BUDDYJSKICH W PROCESIE TRANSPOZYCJI ZE WSCHODU NA ZACHÓD

Katarzyna Kowal

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

DOI: 10.2478/aea-2018-vol10-no4-05

THE ANALYSIS OF TRANSFORMATIONS OF BUDDHIST STUPA BUILDING AND CHANGES OF INTERIOR DESIGN LAYOUT OF TEMPLES AND LAY BUDDHIST CENTERS IN A PROCESS OF TRANSPOSITION FROM THE EAST TO THE WEST

Abstract

This article presents part of research results, which author was performing as part of a non-published PhD work: *Design of a model Buddhist retreat center*. The work is based on different methods: author is testing "in situ" many different Buddhist architectural objects in the East and in the West, designs interiors of Buddhist centers in the West, and analyses, which aspects of Buddhist architecture are timeless and intercultural, and which are the result of local influences.

As a result of that research, some symbolic layer of architectural Buddhist objects emerges. It is worth of being preserved in the contemporary Buddhist centers, during transposition of Buddhism from the East to the West. It becomes as well very clear, which conditions, shaping this architecture and interior design have only cultural or sociological meaning.

Streszczenie

Artykuł ten przedstawia część wyników badań, które autorka przeprowadziła w ramach pracy nad niepublikowaną rozprawą doktorską pt. *Projekt wzorcowy buddyjskiego ośrodka odosobnieniowego*. Badania bazują na różnorodnych metodach: autorka bada *in situ* wiele różnorodnych buddyjskich obiektów architektonicznych na Wschodzie i na Zachodzie, projektuje wnętrza ośrodków buddyjskich na Zachodzie i analizuje, które aspekty architektury buddyjskiej są ponadczasowe i ponadkulturowe, a które są efektem lokalnych wpływów.

W efekcie tych badań wyłania się warstwa symboliczna architektury obiektów buddyjskich, która warta jest zachowania we współczesnych obiektach kultu buddyjskiego w trakcie transpozycji buddyzmu ze Wschodu na Zachód. Wyraźnie również staje się, które z uwarunkowań kształtujących tę architekturę i architekturę wnętrz mają znaczenie tylko kulturowe, które zaś socjologiczne.

Keywords: Buddhist retreat center; Buddhist architecture; stupa; Buddhist centers in the West

Słowa kluczowe: buddyjski ośrodek odosobnieniowy; architektura buddyjska; stupa; ośrodki buddyjskie na Zachodzie

WPROWADZENIE

Dualistyczne religie judeochrześcijańskie, ukształtowały zachodni sposób myślenia o architekturze sakralnej poprzez operowanie kontrastami: światło – mrok, wysoko – nisko, bogato – skromnie. Wschodnie religie niedualistyczne stanowią zgoła inny punkt odniesienia. W religiach tych chodzi o wyjście poza dualizm, o połączenie przeciwieństw, o wyjście poza

iluzję oceny i oceniającego, które znajduje swe odbicie we wschodniej estetyce.

Opracowanie to nie ma na celu analizy porównawczej wszystkich form architektury buddyjskiej na przestrzeni dziejów, bo byłby to materiał na kilka monografii, tylko o przybliżenie specyfiki najbardziej charakterystycznych, jakimi są stupy, i przedstawie-

nie przyczyn zmiany stylu architektury i architektury wewnątrz ośrodków buddyjskich na Zachodzie w wyniku odejścia od struktur monastycznych w stronę świeckich. Praca przybliża też wpływ, jaki miała ta zmiana na uwarunkowania programów funkcjonalnych ośrodków buddyjskich na Zachodzie.

Projektowanie buddyjskich ośrodków na Zachodzie wymaga zręcznego połączenia wschodniej symboliki, która bezpośrednio przekłada się na estetykę i rytuały, znajdujące odbicie w kształcie i charakterze świątyni, z zachodnią selektywną i krytyczną wrażliwością na temat *sacrum* i *profanum* [K. Kowal 2016, s. 5,7,10,11,18,20,22-29]. Autorka wiele podróżowała po krajach Azji o buddyjskich korzeniach oraz brała udział w projektach i realizacjach ośmiu ośrodków buddyjskich na Zachodzie (Warszawa, Szczecin, Łódź, Zagórzany, Nagodźice, Samara, Kaliningrad, Władywostok).

Zainteresowanie buddyzmem na Zachodzie rozpoczęło się na początku XIX wieku, a wzrosło po II wojnie Światowej [BZDDLK 2010]. Nauki Buddy, tzw. Dharma, po przeniesieniu ze Wschodu na Zachód, zmieniły swoją formę przekazu, tak samo jak kiedyś zostały przeniesione w X wieku z Indii do Tybetu czy w VI w do Indonezji. Na Zachodzie stały się naukami dla ludzi świeckich [K. Kowal 2016, s. 5,7,10,11,18,20,22-29].

W taki sam sposób architektura buddyjska w trakcie transpozycji ze Wschodu na Zachód pewne aspekty swej estetyki utraciła, innym udało się przetrwać lub udoskonalić. Publikacja ta zgłębia, które z tych aspektów są istotne w kontekście architektury sakralnej i z czego to wynika.

Według słów pierwszego buddyjskiego lamy na Zachodzie, Olego Nydahla: *„Nauka Buddy jest jak diament, niezmienny w swej naturze, jednak błyszczący barwami tła, na którym leży. W ten sposób dopasowała się do kulturowych uwarunkowań poszczególnych krajów, nie tracąc nic ze swej esencji. Także dzisiaj buddyzm znajduje takie formy przekazu, które są odpowiednie dla dobrze wykształconych i niezależnych ludzi Zachodu”* [O. Nydhal 1993].

1. TRANSFORMACJA TRADYCYJNYCH FORM ARCHITEKTURY BUDDYJSKIEJ NA PRZYKŁADZIE STUPY

1.1 Historia stupy

Religia buddyjska zaczęła kształtować się w północnych Indiach, miejscu urodzenia historycznego Buddy. Wraz z eksportem buddyzmu do okolicznych krajów w poszczególnych szkołach buddyzmu wykształciła się różnorodna architektura, wielkość budowli i wystrój wewnątrz oraz tradycja ich funkcjonowania,

będąca efektem zderzenia buddyjskiej symboliki z lokalnymi tradycyjnymi nurtami konstrukcji, materiałów i form architektonicznych. Importowane formy architektoniczne były modyfikowane warunkami klimatycznymi, krajobrazem, lokalną stylistyką i ornamentyką, będąc wynikowym kompromisem skutecznej konwersji religijnej. Typy budowli zmieniały materiały, ornamentykę, proporcje i skalę, tworząc nowe, oryginalne wersje klasycznej formy.

Najłatwiej prześledzić te zmiany materiałowe w oparciu o charakterystyczne formy stup (tab. 1), będące przykładem oddziaływania na siebie różnych sfer rzeczywistości odciskających piętno na budowlach sakralnej, modyfikując jej ornamentykę, organizację przestrzenną i symbolikę.

Słowo „stupa” w oryginale oznacza stertę lub kupę. [T. Billinge 2014]. Te starożytne symbole oświecenia zaczęły pojawiać się już 2500 lat temu w Indiach, a później, wraz z rozprzestrzenianiem się buddyzmu, powstawały w całej Azji, znacząc szlak „zapuszczania korzeni” przez buddyzm.

Wznoszono je często w charakterystycznych miejscach krajobrazu o większej sile oddziaływania, jak wzgórza górujące na okolicę, miejsce szczególnie malowniczo położone, przełęcz górską, miejsce z pięknym widokiem, trasa pielgrzymki czy lokalne „miejsce mocy”.

W różnych buddyjskich krajach przybierały zróżnicowane formy, budowane były z lokalnych materiałów i zmieniały proporcje, lecz ich symbolika, funkcja i znaczenie pozostawały niezmiennie. Zwano je czortenami (Tybet, Nepal, Butan), thupami, czajtiami, pagodami (Chiny), dagobami (Sri Lanka), czedi (Tajlandia), zedis (na Birmie), that (w Laosie), candi (Indonezja), czy suburganami (Mongolia). Od XX wieku pojawiają się również na Zachodzie [E. Preschern 2010]. *„Były w nich składowane prochy lub relikwie ważnych osobistości, królów i bohaterów. Rozwijająca się filozofia buddyjska wyparła funkcję stupy jako grobowca i wprowadziła symbolikę ogarniającą prawie wszystkie dziedziny życia. Stupy stały się również manifestacją stref wpływu (...), ulegały ciągłym modyfikacjom i nie od razu przybrały formy, do jakich przywykliśmy”* [W. Kossowski 2010].

Początkowo buddyzm nie tworzył miejsc kultu historycznego Buddy ani świątyń, będąc niechętnym osobowym przedstawieniem założyciela tej nowej religii i nie przywiązując wagi do zewnętrznych objawów religijności. Po śmierci Buddy jego prochy i relikwie zostały rozdysponowane pomiędzy najbliższymi uczniami, którzy rozjechali się w różne strony, aby przekazywać jego nauki. Przez dwa pierwsze wieki buddyzm adaptował się do struktury społecznej panującej w tym czasie w północnych Indiach. Ci, którzy zostali mnicha-

mi potrzebowali wsparcia materialnego i zaczęli zakładać miejsca kultu w różnych historycznych miejscach z życia Buddy, które stały się miejscami pielgrzymek i wsparcia świeckiej społeczności nowych członków.

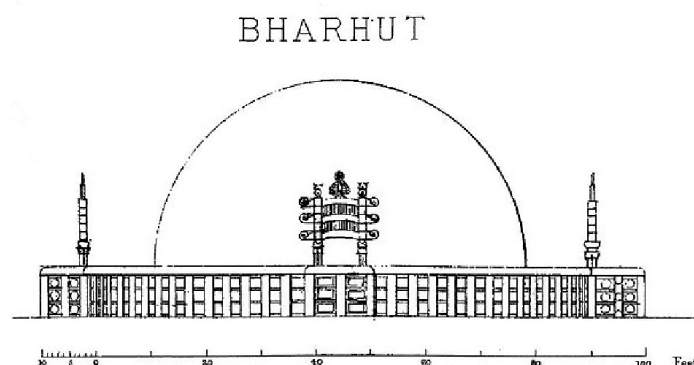
Te pierwsze buddyjskie obiekty, stupy, były kurhanami z relikwiami Buddy. Ich geneza sięga czasów neolitycznych, o czym świadczą również drewniane ogrodzenia z czterema bramami, takie same jak w kulcie bogini Słońca i Matki Ziemi oraz wiary w reinkarnację [M. Jakubczak 1999, s. 251-268].

1.2. Stupy indyjskie

Buddyzm wywarł w tamtych czasach ogromny wpływ na sztukę i architekturę Indii. Poza stupami, będącymi miejscami kultu, czyli *de facto* świątyniami, ale o formie zamkniętej, tworzone wówczas buddyjskie świątynie otwarte, drążone w skałach (np. w Ajanta i Ellora). Pierwsze indyjskie stupy za panowania buddyjskiego władcy Aśoki z dynastii Maurjów (III w. p.n.e.), przychylnego wszystkim religiom, były z gliny lub cegły z drewnianymi ogrodzeniami i nie przetrwały do naszych czasów. Kolejne zbudowane były ze skał łupkowych pokrytych gładzią gipsową. Były najstarszymi hinduskimi obiektami architektury wolnostojącej. O ich kształcie możemy wnosić z wyobrażeń z kamiennych ogrodzeń kamiennych stup z I wieku p.n.e., które swą formą naśladują formę pierwszych stup w drewnianej obróbce. Stupy były formami zamkniętymi, bez możliwości wejścia do ich wnętrza, przeznaczonymi do rytualnego okrążania obiektu kultu zgodnie z ruchem wskazówek zegara, tzw. kory (sansk. Pradakshina), mającego swe źródło również w kulcie Słońca. Miały kształt czaszy na niskim cokole, służącym do okrążania. Zwieńczone były małą wieżyczką (harmika) z balustradką (vedika) wokół parasola (chattra). Wewnątrz czaszy skrywały relikwie zamurowane w czasie budowy. Wokół stupy wybudowane było kamienne ogrodzenie naśladujące detale wcześniejszej wersji w konstrukcji drewnianej, przez ogrodzenie można było przejść za pomocą czterech bram (torany) [M. Jakubczak 1999, s. 251-268].

Najstarsza zachowana kamienna stupa to stupa w Bharhut z III –II wieku p.n.e. (ryc. 1). Ogrodzenie pokryte jest od środka (aby pielgrzymi mogli je oglądać w czasie kory) bogato zdobionymi płaskorzeźbami w formie medalionów ze scenami z poprzednich wcieleń Buddy (tzw. Dżataki) i będącymi encyklopedią wiedzy o życiu w starożytnych Indiach. Fragmenty stupy zachowane są w Indian Museum w Kalkucie [M. Jakubczak 1999, s. 251-268].

Kolejną z najstarszych stup, która przetrwała do naszych czasów, jest stupa w Sanchi, z I wieku n.e. (ryc. 2). Tak samo jak w Bharhut, wewnętrzna strona



Ryc. 1. Stupa w Bharhut, A. Cunningham, 1879; źródło: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Bharhut_stupa_original_layout.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bharhut_stupa_original_layout.jpg), [data dostępu: grudzień 2018].

Fig. 1. Stupa in Bharhut, A. Cunningham, 1879; source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bharhut_stupa_original_layout.jpg



Ryc. 2. Stupa w Sanchi; źródło: Asitjain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b0/Sanchi1_N-MP-220.jpg, [data dostępu: grudzień 2018]

Fig. 2. Stupa in Sanchi; source: Asitjain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b0/Sanchi1_N-MP-220.jpg/280px-Sanchi1_N-MP-220.jpg

ogrodzenia i podstawa stupy pokryte są płaskorzeźbami z symbolami buddyjskimi: stóp, lotosu, drzewa Bodhi, stupy czy trójzębu. Budda w tym czasie był przedstawiany tylko w sposób symboliczny. Płaskorzeźby z Sanchi były dużo bardziej wysublimowane względem wcześniejszych z Bharhut. Zdobione były motywami ludowymi, scenami kultu bogini Lakshmi, bożków płodności, asymilującymi wpływy hinduistyczne [M. Jakubczak 1999, s. 251-268].

W trakcie panowania rodu Kuszanów (I-III wiek n.e.) rozwinęły się style Gandara (pod wpływem wzorców hellenistycznych), Mathura i Amarawati, czerpiąc

z rodzimych motywów hinduistycznych. W tym czasie powstało dużo nowych stup, których kopuła stała się okrąglejsza, a cokół wyższy. Obrzędowość była wzbogacana, stupy obchodzono już nie po jednym, a dwóch obejściach. Forma torany uległa przekształceniu, architrawy na tyle się do siebie zbliżyły, że wkrótce zanikły. Płaskorzeźby pokrywały nie tylko ogrodzenie i cokół, ale też czaszę stupy, która wcześniej była wykonana z gładkiego tynku. Postacie na płaskorzeźbach są uchwycone w dynamicznych pozach, pełne życia i ruchliwości. Zupełną nowością jest pojawienie się na płaskorzeźbach postaci Buddy. Za panowania króla Kaniszki wyprodukowano monetę z wizerunkiem Buddy. W tym czasie nastąpił spór doktrynalny, który spowodował rozłam buddyzmu na szkoły Mahajany i Hinajany. Mahajana, jako bardziej teistyczna, zaowocowała przedstawieniami wizerunku osobowego Buddy. W ornamentyce form architektonicznych powielano i zwielokrotniano motywy dekoracyjne, tak samo jak w formie przekazywania nauk buddyjskich panował ustny przekaz polegający na powtórzeniach. Od III w. p.n.e. do I w. n.e. wyłonił się swoisty buddyjski kanon ikonograficzny: mudy (gesty rąk), asany (postawy ciała), laksany (cechy wyglądu), Bodhisatwowie - przedstawienia buddyjskich świętych [M. Jakubczak 1999, s. 251-268].

Za panowania rodu Guptów (VI w. n.e.) na obszarze Sarnath, Rajgir i Nalandy w pn. Indiach kamień, jako materiał budowlany, zaczęto łączyć z cegłą i żelaznymi czopami, co spowodowało wysmuklenie kształtów stup. Cokół rozrósł się w wieżę, kopuła przybrała formę dzwonu. Nurt ten miał wpływ na stylistykę stup

na Jawie, Syjamie i w Tybecie. Cokół stupy był w formie uskoków ozdobionych płaskorzeźbami i rzędami posągów we wnękach, pogłębiało się przeładowanie dekoracji. Nastąpił rozwój rzeźby, ale i konserwatyzm form architektonicznych, nie pojawiły się żadne nowe architektoniczne wartości, doszło do zachwiania równowagi pomiędzy rzeźbą a architekturą. Posągi Buddy wykonywane były coraz częściej ze szlachetnych kruszców [M. Jakubczak 1999, s. 251-268].

W Nalandzie, Sarnath, Walabhi mnóstwo świeckich darczyńców ufundowało ogromne uniwersytety otwarte na ludzi świeckich wszystkich klas społecznych i pełniące pozareligijne funkcje. Swą popularność buddyzm zawdzięczał upowszechnieniu się pisma i odejściu od przekazu ustnego [Inspium 2015].

Dzięki przychylności władców buddyzm zaczął być importowany na północ do Chin, Tybetu, Nepalu, Afganistanu, Japonii, Pakistanu, Korei, Turkmenistanu, oraz na południe do Wietnamu, Laosu, na Sri Lankę, do Indonezji, Tajlandii, Kambodży, Birmy. Buddyzm cieszył się przychylnością władców ze względu na swój otwarty, pokojowy i tolerancyjny charakter nauk. Syn pierwszego buddyjskiego władcy Aśoki, Mahindra, przeniósł buddyzm na Sri Lankę. Tam w Anuradhapurze znajduje się najstarsze na Cejlonie buddyjskie mauzoleum Thuparama - stupa z III w. p.n.e. [M. Jakubczak 1999, s. 251-268].

1.3. Stupy na Cejlonie, w Tajlandii, Myanmar i w Laosie

Na Cejlonie stupy przybrały ogromne rozmiary i formę dzwonowatej dagoby o czaszy jak u stup hinduistycznych i wydłużonej iglicy (będącej odbiciem połączenia osi świata oraz mitycznej góry Meru) (ryc. 3). Straciły rzeźbione ogrodzenie, a 4 bramy i cokół, charakterystyczne dla pierwszych stup kamiennych, wyrastały bezpośrednio z podłoża.

W Tajlandii, Myanmar (Birma) czy Laosie stupy mają jeszcze bardziej wydłużone, dzwonowate kształty i często są złożone prawdziwymi płatkami złota oraz bogato zdobione (ryc. 4). Ale w Myanmar Pagoda Bawbawgyi z VII w., w starożytnym mieście Sri Ksetra blisko Pyay, zbudowana była z cegły, reprezentując tzw. styl Pyu, jej forma jest baniowata, ale wydłużona. W mieście Bagan stupa przybrała kształt baniowatej tytkwy, widoczny wyraźnie w stupie Baphaya. XI wieczna słynna pagoda Shwezigon zapoczątkowała styl kształtu pączka bananowca i proces wydłużania się formy czaszy. Pagoda Swedagon w Yangon jest ukończeniem procesu tworzenia się birmańskiego stylu stup. Zawiera element kształtu dzwona, pączka bananowca, odwróconego spodem do góry kwiatu lotosu, i diamentowego pączka zakończonych parasolką [T. Billinge 2014].



Ryc. 3. Stupa Thuparamaya, Sri Lanka; źródło: Exploreslk, https://en.wikipedia.org/wiki/Thuparamaya#/media/File:Thuparamaya_Stupa_and_Stone_Pillars.jpg, [data dostępu: grudzień 2018]

Fig. 3. Stupa Thuparamaya, Sri Lanka; source: Exploreslk, https://en.wikipedia.org/wiki/Thuparamaya#/media/File:Thuparamaya_Stupa_and_Stone_Pillars.jpg



Ryc. 4. Złota buddyjska stupa (Phra Siratana Chedi) w Wielkim Pałacu w Bangkoku, Tajlandia, 2007; źródło: <https://libreshot.com/stupa-in-grand-palace-in-bangkok/>, [data dostępu: grudzień 2018].

Fig. 4. Golden Buddhist stupa (Phra Siratana Chedi) in Grand palace (or King's palace) in Bangkok, Thailand 2007; source: <https://libreshot.com/stupa-in-grand-palace-in-bangkok/>

1.4. Stupy Chin, Japonii, Himalajów

Buddyzm do Chin dotarł już w. I w n.e. wraz ze sztuką hinduską z kręgu gandharskiego (hellenistycznego). Przyniósł ze sobą również symbolikę, kanony estetykę, jak i formę i wyposażenie świątyń oraz motywy dekoracyjne. W Chinach przed pojawieniem się buddyzmu nie znano architektury sakralnej. Po przybyciu do Chin w. I w n.e. buddyzm uległ lokalnej świeckiej estetyce paternalizmu, konfucjanizmu i taoizmu. Świątynie były bardziej podobne do normalnych domów niż obiektów sakralnych. Chińska pagoda budowana była na planie kwadratu zamiast koła, cokół rozrośnięty był w wielokondygnacyjną, czasem zdobioną rzędami postaci wież z małą kopułą na czubku [M. Jakubczak 1999, s. 251-268].

Stupy te budowane były głównie z litej skały, ale też drewna, kamienia i cegły, której obróbkę zawsze wzorowano na wzorach obróbki drewnianej. Najstynniejsza pagoda Dzikiej Gęsi z VIII w. n.e. mająca siedem pięter okalanych okapami zwężających się ku górze (ryc. 5), zupełnie niepodobna do ciężkich indyjskich stup, miała bogato zdobione wnętrza, do którego można było wejść, co było nowością, nie istniało w stupach indyjskich [M. Jakubczak 1999, s. 251-268].



Ryc. 5. Wielka Pagoda Dzikich Gęsi; źródło: Gary Lee Todd, Ph.D., https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Giant_Wild_Goose7.JPG [data dostępu: grudzień 2018]

Fig. 5. The Giant Wild Goose Pagoda, built in 652; source: Gary Lee Todd, Ph.D., https://pl.wikipedia.org/wiki/Plik:Giant_Wild_Goose7.JPG



Ryc. 6. Świątynia Chokoji Tahoto; źródło: KishujiRapid, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Chokoji_Temple_Tahoto.JPG [data dostępu: grudzień 2018]

Fig. 6. Chokoji Temple Tahoto; source: KishujiRapid, https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Chokoji_Temple_Tahoto.JPG



Ryc. 7. Czorten w Nepalu; źródło: <https://pixabay.com/pl/nepal-krajobraz-%D1%81%D1%82%D1%83-%D0%BF%D0%B0%D0%BC%D0%B8-2388105/>, [data dostępu: grudzień 2018]

Fig. 7. Chorten in Nepal; source: <https://pixabay.com/pl/nepal-krajobraz-%D1%81%D1%82%D1%83-%D0%BF%D0%B0%D0%BC%D0%B8-2388105/>



Ryc. 8. Stupa w Boudhanath, Katmandu, Nepal; źródło: Lukas Richter, 2015

Fig. 8. Stupa in Boudhanath, Katmandu, Nepal; source: Lukas Richter, 2015



Ryc. 9. Stupa Boudhanat, Katmandu, Nepal; źródło: Mira Boboli, 2018

Fig. 9. Stupa in Boudhanat, Kathmandu, Nepal; source: Mira Boboli, 2018

Do Japonii buddyzm przywędrował w. VI w n.e. z Chin. Jak zwykle o wyborze materiału decydowała jego dostępność, łatwość transportu i budowlane tradycje technologiczne w rejonie. Z braku granitu lub innych twardych kamieni w Japonii stupa przybrała formę pawilonu z drewna o lekkich wywiniętych dachach z okapami w drewnie, tzw. Tahoto (ryc.6). Kopuła wyrastała z pierwszej kondygnacji dwupiętrowego wygiętego dachu, charakterystycznego dla dalekowschodniej pagody. Miała formę otwartą, tzn. można było wejść do jej wnętrza. Źródłem jej rozwiązania była ta sama idea: ucieleśnienie wielopoziomowej natury umysłu [M. Jakubczak 1999, s. 251-268].

W Tybecie, północnych Indiach i Nepalu stupa przybrała formę czortenów, budowanych w Himalajach z kamieni, cegieł lub gliny, na ceglanej lub drewnianej konstrukcji, czasem o bardzo prymitywnej formie (sterta kamieni) (ryc. 7), czasem bardzo wysublimowanych w obróbce. Wywodząc się od wcześniejszych nepalskich stup, miała wtedy formę wielostopniowego masywnego cokołu, przykrytego czaszą, a nad nią osadzona była kwadratowa harmika z namalowanymi oczami Buddy z każdej z 4 stron, nad nią zaś górowała iglica z cegły lub drewna (ryc. 8).

Jak wszystkie poprzednie przykłady kształt czortenu symbolizował wielostopniową naturę umysłu i drogę do urzeczywistnienia jego ponadczasowej natury. Jednymi z najsłynniejszych i największych stup u podnóża Himalajów są stupa w Boudhanath, okolona rzeźbionym ogrodzeniem wypełnionym młynkami modlitewnymi, które pielgrzymi wykonujący korę wokół stupy okręcają gestem ręki, wprawiając wypisane na nich mantry w ruch prawoskrętny (ryc. 9), oraz stupa Swayambwu w Katmandu, stojąca na szczycie wzgórza, na które pielgrzymi wspinają się po stromych schodach - jest tak stara, że krąży legenda, iż powstała za czasów poprzedniego Buddy.

Stupy były i są budowane również w formie rzędów stup, rytmicznie wyznaczających rytualną drogę (korę) wokół świętego miejsca (np. góra Kailasz) lub do świątyni (ryc. 10). Rzędy takie widzimy na trasach trekkingowych w Himalajach, na świątyni Borobudur w Indonezji, a w Europie na przykład w Ośrodku buddyjskim KBL w Grecji na Peloponezie.

1.5. Stupy Indonezji

Kolejną odmianą stup są miniatury stup (w Indonezji zwane stupkami), mające znaczenie jako przedmiot kultu stawiany na domowych ołtarzach lub przydatny w kulturach nomadów, jak na przykład w Tybecie czy w Mongolii, gdzie wyznawcy podążali często za swym mistrzem, obozując w jurtach i budując prze-nośne ołtarze. Pomagały rozprzestrzeniać buddyzm na



Ryc. 10. Rząd stup w Butanie, Khamsum Yuelley Nmgyl Chorten; źródło: Lukas Richter, 2015
Fig. 10. Row of the stupas in Bhutan, Khamsum Yuelley Nmgyl Chorten; source: Lukas Richter, 2015

nowych obszarach. Miniaturowe stupy były rzeźbione, odlewane z brązu, z cennych kruszców (srebro, złoto), rzadkich gatunków drewna, szlachetnych kamieni lub z gipsu, gliny i zwykłych kamieni. Mogły służyć jako relikwiarz na prochy mistrza. Były traktowane jako przedmioty do rytualnych czy wotywnych ofiarowań, mających polepszyć karmę ofiarodawcy. W zależności od kraju pochodzenia przybierały wszelkie możliwe formy, jak opisane powyżej.

Stupa przedstawia w sposób symboliczny budowę materii, podstawowe elementy, z jakich skonstruowany jest wszechświat oraz ciało Buddy. Kolejne części stupy symbolizują poszczególne żywioły (skhandy) wszechświata. Sześcienna baza reprezentuje żywioł ziemi, kulista waza reprezentuje wodę, pierścienie przedstawiają ogień, parasol jest symbolem przestrzeni, a stożkowaty klejnot na szczycie stupy symbolizuje umysł, który zawiera w sobie wszystkie poprzednie części składowe. Stupy, będąc wydrążone od środka, skrywają w sobie skarbcze wypełniane różnymi kosztownościami oraz rytualnymi przedmiotami [M. Seegers 2010].

Na Jawie w VIII w. powstała najwspanialsza budowla buddyjska w południowo-wschodniej Azji, a chyba też największa na świecie, świątynia Borobudur (ryc.

11), będąca zgrabnym połączeniem wielkowymiarowej stupy ze strukturą trójwymiarowej mandali, przedstawiającej schemat buddyjskiej budowy wszechświata [R. Soekmono 2005, s. 41]. Jest przykładem czysto buddyjskiego porządku architektonicznego ze specyficznymi elementami jawańskiej tradycji [G. Susetyo 2013]. Struktura świątyni z zewnątrz wygląda jak stupa, ale od wewnątrz naśladuje formę *prasady*, formę archeologiczną złożoną ze schodkowej piramidy, jak np. Lohapasada w Anuradhapura na Sri Lance [E.A. Irons 2008, s. 56-57].

Składa się ona z 10 poziomów platform, poziomy kwadratowe otoczone są wysokimi balustradami z bogato zdobionymi płaskorzeźbami (2500 m² reliefów) z wizerunkami 6 światów egzystencji, od najniższych do najwyższych, oraz scenami z życia Buddy. Poziomy I-VII mają kształt kwadratowy, poziomy VIII-X kształt okrągłych platform [R. Soekmono 2005, s. 30]. Trzy ostatnie ozdobione są dziesiątkami ażurowych stup z posągami Buddy w środku i zwieńczonych stupą główną na szczycie, symbolizująca pustkę stanu oświecenia Buddy.

We wczesnym okresie panowania dynastii Śailendrów w Indonezji stupy i świątynie budowane były z kamienia wulkanicznego, bezspoinowo (ryc. 12a),



Ryc. 11. Świątynia Borobudur, Indonezja; źródło: fot. autorka, 2018
Fig. 11. Borobudur Temple, Indonesia; source: photo by the author, 2018



Ryc. 12. Stupa w Indonezji przy świątyni Sojiwan, równina Kedu (a) Świątynia Brahu, prowincja Trowulan, Mojokerto, Indonezja (b); źródło: fot. autorka, 2018
Fig. 12. Stupa by the Sojiwan Temple, Kedu Plain, Indonesia (a), Brahu Temple, Trowulan province, Mojokerto, Indonesia (b); source: photo by the author, 2018

w późniejszym okresie panowania królestwa Majapahit większość buddyjskich świątyń budowana była z cegły (ryc.12b).

1.6. Stupy na Zachodzie

Współcześnie na Zachodzie powstają stupy o formie zbliżonej do nepalskich oraz tybetańskich czortenów. Budowane są z granitu (stupa w Amden w Szwajcarii (ryc. 13), stupa w Kucharach koło Drobi-na) lub z betonu, malowanego na biało jak słynna stupa w Benalmadena koło Malagi, która jest dotychczas największą, jaka została wzniesiona na Zachodzie. Jako jedna z niewielu ma formę pozwalającą jak w japońskim tahoto wejść do jej wnętrza, gdzie duża sala pełni funkcję buddyjskiej świątyni. Ma wysokość 33 m. Została wybudowana w 2003 roku przez bhutańskiego lamę Lopöna Tsechu Rinpoche z pomocą polskiego architekta Wojciecha Kossowskiego.

Wszystkie opisane stupy odtwarzają tę samą symbolikę buddyjskiego sanktuarium: uwypuklenie czterech stron świata, symetrię budynku, odbicie *imago mundi* w planie na bazie mandali, oś pionową budowli jako *axis mundi*, wyznaczającą symboliczne centrum świata. Żywotność symbolu stupy polega na łatwości adaptacji do różnych kręgów kulturowych i okresów historycznych, przekaz tradycji budowy jest do naszych czasów przekazem ustnym (w większości budowniczymi byli zaawansowani w praktyce adepci), zapewniającym zachowanie istoty struktury i symbolu w nowej kulturze. Zmiana materiału, wzbogacenie ornamentyki, modyfikacja i komplikowanie poszczególnych elementów konstrukcyjnych, zmiana proporcji czy skali budowli pozwalają na wykształcenie nowych oryginalnych typów klasycznej formy [M. Jakubczak 1999, s. 251-268].

2. ŚWIĄTYNIA BUDDYJSKA

Analizując kształt wielu świątyń buddyjskich na Wschodzie, można zauważyć, że ich forma jest oparta na symbolice i formie stupy, jest architektoniczną interpretacją jej kształtu w poszerzonym programie funkcjonalnym i z możliwością wejścia do środka, jak w japońskim tahoto. W zasadzie tylko kwestia skali budowli decyduje, czy jest uważana za stupę czy świątynię, a i to kryterium jest płynne. Tak jak stupy, proporcje i materiał budowlany świątyni różnią się w zależności od kraju pochodzenia, ale symboliczna struktura jej formy zachowuje wymienione wcześniej elementy klasycznej stupy (ryc. 14, 15, 16, 17, 18).



Ryc. 13. Stupa w Amden, Szwajcaria; źródło: fot. autorki, 2017
Fig. 13. Stupa in Amden, Switzerland; source: photo by the author, 2017



Ryc. 14. Świątynia w Bhutanie, Khamsum Yuelley Nmgyl Chorten, Punakha; źródło: Lukas Richter, 2015
Fig. 14. Temple in Bhutan, Khamsum Yuelley Nmgyl Chorten; source: Lukas Richter, 2015



Ryc. 15. Manang Stupa, Lumbini, Indie; źródło: Katarzyna Chruścić, 2018
Fig. 15. Stupa Manang, Lumbini, India; source: Katarzyna Chruścić, 2018



Ryc. 16. Stupa buddyjska z oczami Buddy w klasztorze Dambadarjaalin w Ulanbator, Mongolia, 2007;
 źródło: <https://libreshot.com/stupa-with-buddhas-eyes/> [data dostępu: grudzień 2018]

Fig. 16. Buddhist stupa with Buddhas Eyes in the Dambadarjaalin monastery in Ulaanbaatar. Mongolia, 2007;
 source: <https://libreshot.com/stupa-with-buddhas-eyes/>



Ryc. 17. Niewielki czorten naśladowujący świątynię w Rumteku, Sikkim, Indie; źródło: Monika Pożarska, 2018

Fig. 17. Small chorten imitating temple in Rumtek, Sikkim, India;
 source: Monika Pożarska, 2018



Ryc. 18. Wielka Stupa w klasztorze Og Min Ogyen Mindroling w Deradun, Indie, 2005; źródło: Teemu Kiiski, https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Great_stupa_in_Mindroling.jpg, [data dostępu: grudzień 2018]

Fig. 18. The great stupa at Og Min Ogyen Mindroling Monastery in Dehradun, India; source: Teemu Kiiski, https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Great_stupa_in_Mindroling.jpg

Cechy niezienne formy stupy i świątyn (tab. 1) to:

1. Układ centralny budowli na planie mandali.
2. Osie symetrii: jedna lub dwie.
3. Oś pionowa (*axis mundi*) symbolizuje mityczny środek kosmosu: górę Meru.
4. Wielopoziomowa struktura budowli, zwężająca się ku górze, symbolizująca stopniową ścieżkę rozwoju umysłu.

Cechy zmienne formy stupy i świątyn (tab. 1) to:

1. Dostosowanie materiałów do materiałów lokalnie dostępnych i używanych w danym kręgu kulturowym.
2. Zmiana skali, proporcji, wielkości budynku, detali w zależności od użytych materiałów, tradycji budowlanych i zakresu funkcji obiektu.
3. Dwa sposoby doświadczania: forma zamknięta, służąca do okrążania, lub otwarta - skłaniająca do wejścia do środka.

Świątynia buddyjska rozpowszechniona została głównie w obszarze występowania buddyzmu Hinajany (tzw. Małej Drogi) w Kambodży, Tajlandii i w Birmie, ale również w Japonii, Mongolii i Tybecie, strefie oddziaływań buddyzmu Mahajany (tzw. Wielkiej Drogi) i Wadźrajany (tzw. Diamentowej Drogi), a od XX wieku również na Zachodzie. Tam, gdzie dominował buddyzm monastyczny, przy świątyniach nieodłącznie powstawały klasztory mnichów lub mniszek sprawujących nad nimi pieczę. Początkowo klasztory buddyjskie były miejscami, w których uczono nie tylko buddyjskiej filozofii i rytuałów, ale także podstaw czytania, pisania i matematyki. Z czasem funkcja szkolnictwa i edukacji mnichów rozbudowała się i przekształciła w przyklasztorne uniwersytety. Jednak w klasycznej buddyjskiej świątyni odbywają się rytuały i uroczystości związane bezpośrednio z praktyką religijną [K. Kowal 2016, s. 5,7,10,11,18,20,22-29].

Następnym typem budowli jest buddyjski uniwersytet ze świątynią (sanskryt: Mahavihara), często połączony z biblioteką (sanskryt: Dharmaganga) i buddyjskim klasztorem. Buddyjskie uczelnie niczym nie różnią się funkcjonalnie od współczesnych zachodnich kompleksów uniwersyteckich. W bliskiej odległości od głównego budynku znajdują się akademiki. Jedyna różnica polega na tym, że uniwersytet buddyjski służy głównie kształceniu osób żyjących w celibacie, mnichów i mniszek, stąd otaczające go zabudowania socjalne są typowe dla budowli monastycznych. Wyróżnia je podział na osobne strefy dla dwóch płci, lub też w całości tylko dla jednej płci (klasztor męski/żeński). Klasztor może też być częścią ośrodka odosobnieniowego. Pierwszym na świecie rezydencjalnym uniwersyteciem o powierzchni około 140 ha z ogromną

biblioteką mieszczącą setki tysięcy zbiorów, ze stupami, świątyniami, dormitoriami dla studentów (rezydentów), był powstały w V w. n.e. Buddyjski Uniwersytet Nalanda w Patnie w północno-wschodnich Indiach. Uczyło się w nim 10000 uczniów pod kuratelą 2000 profesorów. Studenci z Tybetu, Chin, Grecji, Iranu i innych stron świata studiowali w nim w doskonałych warunkach aż do najazdu islamskiego władcy z dynastii Mamluk w 1197 roku, który doszczętnie zburzył uniwersytet [Inspium 2015].

Szukając opisów tradycyjnych świątyn buddyjskich, natrafiono na stary, dziewiętnastowieczny tekst L.A.Waddella, pt. *Lamaism in Sikkim*, ponownie wydany w 2004 r. (rozdz. II *General Description of Sikkim monasteries* oraz rozdz. III *The Temple and its contents*, poświęcony m. in. opisowi architektury i wnętrza świątyn buddyjskich w Sikkimie (strefie oddziaływań buddyzmu Wadźrajany), zarówno ich korzystnego usytuowania w krajobrazie, jak i zasad projektowania.

Według Waddella klasztory w Sikkimie dzielą się na trzy rodzaje:

- a) tak-phu - dosłownie jaskinia w skale albo skalna pustelnia,
- b) gomba - dosłownie miejsce odosobnienia lub część zabudowań klasztoru,
- c) tzw. gompas - kaplica ufundowana blisko wsi, pod opieką lamy udzielającego posługi religijnej okolicznym mieszkańcom wsi.

Gompa wg Waddella z założenia ma być usytuowana w miejscu odosobnionym, aby medytujący mógł odsunąć się na jakiś czas od ziemskich pokus i aby ograniczyć ilość przypadkowych gości. Gompa powinna mieć otwarty widok na wschód, aby jej wnętrze mogło łapać pierwsze promienie wschodzącego słońca. Budynki powinny być wzniesione na dłuższej osi wzgórza. Okolica powinna być malownicza i imponująca, najlepiej z widokiem na jezioro albo blisko wodospadu lub strumienia. Najważniejsze warunki są wyrażone w słowach: „*Tylem do skalistego wzgórza, przodem do stawu*” [A.L. Waddell 2004].

Ołtarz w gompie powinien być usytuowany od zachodu, najlepszą stroną dla wejścia jest południowy wschód, a potem południe. Jeśli obok wejścia lub poniżej przepływa strumień, wtedy okolica jest uważana za niewłaściwą do budowy klasztoru, jako że walory miejsca „ucieka” wraz z wodą. W takiej sytuacji główne wejście jest skierowane w kierunku innej strony świata. Jakkolwiek wodospad jest bardzo dobrym znakiem i jeśli takowy jest widoczny w sąsiedztwie, wtedy wejście jest usytuowane właśnie w tym kierunku, ale nie bardzo odwrócone od kierunku wschodniego. Budynki klasztorne skupiają się wokół świątyni, która jest również wykorzystywana jako sala zebrań (Du-khang

Tab. 1. Stupa: materiał badawczy w różnych krajach Azji i Europy - cechy niezmiennie, cechy zmienne
Tab. 1. Stupa: research material in different countries of Asia and Europe – unchanging qualities, changing qualities

Zmienne cechy stup	Forma	Materiał	Kolor	Detal
Hinduska stupa wcześnie-buddyjska	Plan centralny na kole. Kurhan z ogrodzeniem z 4 bramami. Forma zamknięta	Gлина lub cegła, drewniane ogrodzenie, pokryta gipssem czasza	Bielona	Nie przetrwały do naszych czasów
Hinduska stupa w Bharhut z III –II w. p.n.e.	Plan centralny na kole. Czasza z ogrodzeniem i czterema bramami. Forma zamknięta	Skąły łupkowe, gładz gipsowa	Biała	Ogrodzenie od środka bogato zdobione płasko-rzezbami (medaliony ze scenami z poprzednich wcieleń Buddy)
Hinduska Sanchi	Plan centralny na kole. Czasza z ogrodzeniem i czterema bramami. Forma zamknięta	Kamień, ogrodzenie kamienne	Kolor kamienia	Kopie detali obróbki drewna, wewnętrzna strona ogrodzenia i podstawa stupy z reliefami z symboliką buddyjską
Sri Lanka Mahiyangana Pagoda, Thuparamaya	Plan centralny na kole. Ogromne rozmiary, dzwonowata dagoba o czaszy jak u stup hinduskich z wydłużoną iglicą. Straciły ogrodzenie i bramy, wyrosły z podłoża	Cegła pokryta tynkiem	Biała	Uskoki cokołu, złączenia iglicy
Indie Guptów Rajgir, Nalanda Sarnath	Plan centralny na kole. Wysmuklenie proporcji, cokół, wieża, kopuła - dzwonowate. Forma zamknięta do okrężania	Kamień, cegła + żelazne czopy	Kolor materiału	Cokół w formie uskoków z płaskorzezbami i rzędami posągów, przeładowne dekoracji
Myanmar, Pagoda Swedagon	Plan centralny na kole. Kształt dzwona, pączka bananowca, odwróconego do góry spodem kwiatu lotosu, i diamentowego pączka zakończonego parasolką, forma zamknięta	Cegła pokryta tynkiem i złocona	Złota	Bogate zdobienia, mnóstwo detali
Indonezyjska Candi Borobudur	Plan centralny na kwadracie i kole. Połączenie wielkowirowej stupy ze strukturą trójwymiarowej mandali 10 poziomów platform. Forma zamknięta	Kamień wulkaniczny	Kolor kamienia	2500 m2 reliefów w kamieniu, bogate zdobienia, płaskorzeźby
Japońska Tahoto	Plan centralny na kwadracie. Pawilon o wywiniętych dachach z okapami. Kopuła z pierwszej kondygnacji dwupiętrowego wygiętego dachu. Forma otwarta	Drewno, bielone ściany wypełniające drewnianą konstrukcję (mur pruski)	Kolor drewna i biały	Zdobienia, rzeźbienia w drewnianej konstrukcji
Chińska Pagoda Dzikiej Gęsi	Plan centralny na kwadracie, cokół jako wielokondygnacyjna wieża z malowaną kopułą na czubku. Forma otwarta	Z litej skały, drewna, kamienia i cegły	Kolor kamienia	Zdobiona rzędami postaci
Nepalska Boudhanat, Kathmandu	Plan centralny na kwadracie. Czasza na cokole, zwieńczone małą wieżyczką (harmika) z balustradą (vedika) wokół parasola (chattrā). Forma zamknięta	Cegła, wapienie, zaprawa z wypalanej cegły lub gliny, gładz gipsowa	Biała	Złączenia i kolorowe malowidła oczu Buddy, chorągiewki modlitewne
Tybetański, nepalski, bhutański czorten, rzędy czortenów	Plan centralny na kwadracie. Wielostopniowy masywny cokół, nad nim kwadratowa harmika z namalowanymi oczami Buddy, iglica z cegły lub drewna. Forma zamknięta	Kamień, cegła lub glina na ceglanej lub drewnianej konstrukcji.	Kamien-ny, biały lub kolorowy	Chorągiewki modlitewne, kolorowane, pozostawiane ozdoby
Europejska stupa w Amden, Szwajcaria	Plan centralny na kwadracie jak tybetańska. Forma zamknięta	Szary granit	Kolor kamienia	Złączenie iglicy, brak płaskorzeźb
Europejska stupa w Benalmadena, Hiszpania	Plan centralny na kwadracie jak tybetańska. Forma otwarta.	Beton pokryty białym tynkiem	Biały	Złączenie iglicy, brak płaskorzeźb, nawiązania do architektury bhutańskiej

Źródło: opr. własne, 2018. Source: by the author, 2018.

po tybetańsku) i jest odpowiednikiem Vihary w tradycji hinduistycznej, dla wczesnych (indyjskich) buddystów.

Większość budynków wolnostojących wokół świątyni to dormitoria dla mnichów, które niczym się nie różnią od zwykłych sikkimskich budynków mieszkalnych, poza może tym, że ich podwórka są odrobinę czystsze i wyglądają na wygodniejsze oraz czasami mnisi sadzą kilka kwiatków wokół budynków. Jeden starszy mnich i trzech nowicjuszy zwykle zajmują jeden dom i każdy gotuje swoje posiłki samodzielnie, jako że nie ma wspólnej jadalni w niewielkich klasztorach założeniach przyświątynnych w Sikkimie. Świeccy służący są zwykle zakwaterowani w domach w pewnej odległości. Dojścia do klasztoru są ozdobione szeregami wysokich flag modlitewnych i kilkoma większymi, pokrytymi mchem, przyozdobionymi flagami czortenami.

Świątynie nie istniały u początków powstawania buddyzmu w Indiach. Zaczęto je budować jako efekt kultu relikwii i wizerunków Buddy. Właściwa nazwa świątyni w języku tybetańskim to Lha-khang (dom bóstwa), ale służy ona także jako miejsce spotkań oraz szkoła i jest równolegle nazywana Du-khang (sala spotkań, świetlica) albo Tsug lak-khang (akademia), pomimo że poprzednia nazwa jest zarezerwowana ściśle dla sali na parterze, gdzie mnisi się zbierają na uroczystości religijne. Świątynia to jest główny i najbardziej widoczny budynek klasztoru, odizolowany od innych budynków. Zwykle jest otoczony brukowaną ścieżką ułatwiającą rytualne okrażanie (tzw. kora) i czasami ocienioną krzewami cyprysów. Budowany w sikkimskim stylu architektonicznym, jest to ciężki, dwukondygnacyjny, niezgrabny budynek z kwadratową bazą, zwężającymi się ku górze białymi ścianami i olbrzymim, spłaszczonym rozwarstwionym dachem z bambusowej strzechy, w zamożniejszych klasztorach zastąpionym ostatnio blachą falistą, która nie poprawia wyglądu budynku (ryc. 18). W związku z tym, że szerokie sterczące okapy otaczające dach bywają narażone na zdmuchnięcie przez wiatr, są one przymocowane długimi pomocniczymi linami do gruntu na czterech narożnikach. Nad dachem górują jedna albo dwie małe kopułki w kształcie dzwonków z błyszczącej miedzi; jeśli są parą, są umiejscowione po jednej na końcach krawędzi grzbietu dachu, albo jeśli jest jedna, to na środku grzbietu. Są tybetańskim symbolem „parasolki” (sztandaru zwycięstwa i powodzenia). Budynek zwykle ma dwa piętra wysokości z zewnętrznymi schodami po jednej stronie, zwykle prawej, prowadzącymi na wyższe piętro. Z przodu jest podwyższony drewniany balkon, którego belki są skromnie rzeźbione, w odróżnieniu od drzwi, które wyróżniają się bogatą dekoracją. Zbliżając się do wejścia świątyni, odwiedzający musi poruszać się zgodnie z ruchem wskazówek zegara, prawym ramie-

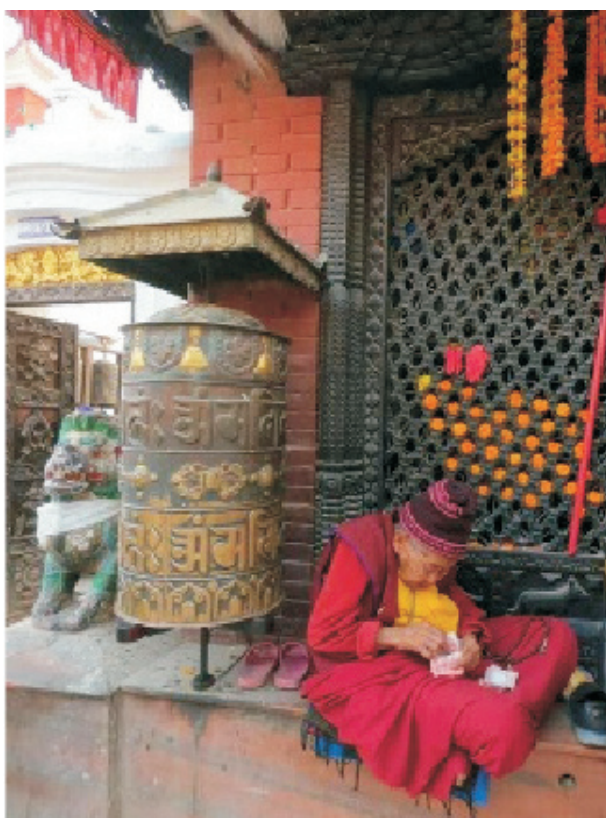


Ryc. 19. Klasztor Phodong w Sikkimie; źródło: Dhilian Chandra-mowli, 2009, https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Phodong_monastery_-_north_sikkim.jpg, [data dostępu: grudzień 2018]

Fig. 19. Phodong Monastery, Sikkim; source: Dhilian Chandra-mowli, 2009, https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Phodong_monastery_-_north_sikkim.jpg [access date: 12.2018]

niem do ściany, podążając za hinduistycznym ceremonialnym zwyczajem zwanym pradakshina. W niszach wzdłuż bazy budynku, ok. 100 cm ponad poziomem ścieżki, czasami są zamontowane młynki modlitewne, które goście obracają, omiatając je dłonią, podążając wzdłuż ścian budynku (ryc. 20).

Do głównych drzwi wchodzi się po kilku schodkach. Powyżej schodów, wejście jest czasami przesłonięte solidną kurtyną z wełny jaka, zwisającą z górnego balkonu, służącego ochronie przed deszczem i śniegiem fresków w przedsionku. Przechodząc do przedsionka, napotykamy jego odrzwia strzeżone przez kilka demonicznych postaci, które są lokalnymi strażnikami społeczności, zwykle w czerwonych kolorach, o różnych imionach w zależności od wspólnoty. Drzwi balkonowe są niekiedy ozdobione różnorodnymi malowidłami z symboliki buddyjskiej mandali. Drzwi mają masywne proporcje, czasami są skromnie rzeźbione i zdobione nagimi postaciami. Otwiera się zwykle jedno skrzydło, wpuszczając bezpośrednio do świątyni. Świątynia ma wielką salę, z podwójnym rzędem kolumn, dzielących ją na nawę główną i dwie nawy boczne. Nawa jest zakończona ołtarzem na całą szerokość ściany. Całe wnętrze, gdziekolwiek się nie spojrzy, jest wypełnione malowidłami o bogatej kolorystyce, ściany pokryte są freskami bóstw medytacyjnych, bodhisatwów, strażników, w większości naturalnych rozmiarów, ale bez ustalonego porządku, belki są zwykle malowane na purpurowo, udekorowane kwiatami lotosu i innymi



Ryc. 20 a i b. Młynki modlitewne wokół stupy Boudhanat i Sway-ambwunath, Katmandu, Nepal;
 źródło: Lukas Richter i Katarzyna Chruścik, 2018
Fig. 20 a & b. Praying wheels around Stupa Boudhanat i Sway-ambwunath, Kathamandu, Nepal;
 source: Lukas Richter i Katarzyna Chruścik, 2018

emblemami (ryc. 20). Używane są najintensywniejsze kolory, ale ogólny efekt jest zmiekczone głębokim mrokiem świątyni, która jest nikło oświetlona tylko przez drzwi wejściowe.

Ogólny plan wnętrza świątyni jest pokazany na rycinie poniżej (ryc. 22). Wzdłuż każdej strony nawy leży

długa poduszka wysoka na ok. 8 cm, to siedzisko dla mnichów i nowicjuszy. Na drugim końcu poduszek, po prawej ręce, stojąc w wejściu, na tronie wysokim na ok. 85 cm siedzi Dorje Lö-pon, duchowa głowa klasztoru. Zaraz poniżej na poduszce wysokości ok. 33 cm siedzi jego asystent grający na cymbałach. Twarzą w stronę Dorje Lö-pona, siedząc na podobnym tronie na drugim końcu poduszek po lewej ręce, siedzi Um-dse albo szef chóru i celebans, zastępcza głowa klasztoru. Poniżej na poduszce 33 cm siedzi Uchhung-pa albo zastępcza Um-dse, który gra na wielkich świątynnych cymbałach na rozkaz Um-dse i prowadzi uroczystość pod nieobecność tego ostatniego. Po lewej od drzwi jest stół, gdzie są stawiane zupa i herbata podawane przez chłopców-stażystów w przerwach pomiędzy sesjami recytacji mantr. W niektórych większych świątyniach są boczne kaplice na specjalne ołtarze kobiecej formy medytacyjnej Dorje Phamo albo innych ulubionych bóstw. Kaplice bóstw i strażników, którym ofiarowuje się mięso (alkohol, czekoladę, broń, pieniądze), są zwykle usytuowane w osobnym budynku. Na górnej kondygnacji znajdują się wyobrażenia drugorzędnej wagi i tu pomiędzy freskami pokrywającymi ściany zwykle umieszczane są przedstawienia strażników. Najważniejsze spośród malowideł to wyobrażenie koła życia, ukazujące obszary odrodzeń, inkarnacji i trudów tego procesu [A.L. Waddell 2004].

W Tybecie rozwinął się również równolegle, prawie 1000 lat temu, nurt buddyzmu świeckiego, jogicznego, przyciągający ludzi, którzy nie żyli w społeczności klasztornej. Początkowo w otoczeniu nie było świątyń czy klasztorów, budowanych z czasem przez najbliższych uczniów, mistrz zadowalał się jaskinią w skale lub nawet siedział na gołej ziemi, narażony na działanie deszczu i wiatru, a oddani uczniowie budowali wokół niego lepiankę. Czasem odosobnienie odbywało się w odludnym miejscu wysoko w górach, w jaskini, w całkowitej samotności, bez kontaktów z otoczeniem i zewnętrznych rozproszeń. Do ogrzania służyły kocy i dywaniki z wełny jaka, ciepłe ubrania i zasłona zawieszona na wejściu do jaskini. Wyposażenie rytualne stanowiły malowane na tkaninie wizerunki Buddy, (tyb. Thanka), symbole oświecenia: rytualne dzwonki, dordze, kapale, bębenki, miseczki do składania ofiar. Czasem jedynym sacrum była sama wizualizacja formy medytacyjnej w umyśle jogina [O. Nydhal 2000]. Niestety na Wschodzie buddyzm jogiczny albo się powoli zamienia z religii doświadczenia w religię wiary, pełną niezrozumiałych rytuałów i sztywnych form zachowania (Azja pd.-wsch.), albo zupełnie zamiera, jak w Tybecie pod wpływem politycznych represji na społecznościach klasztornych kojarzonych z ruchem opozycyjnym [K. Kowal 2016, s. 5,7,10,11,18,20,22-29].

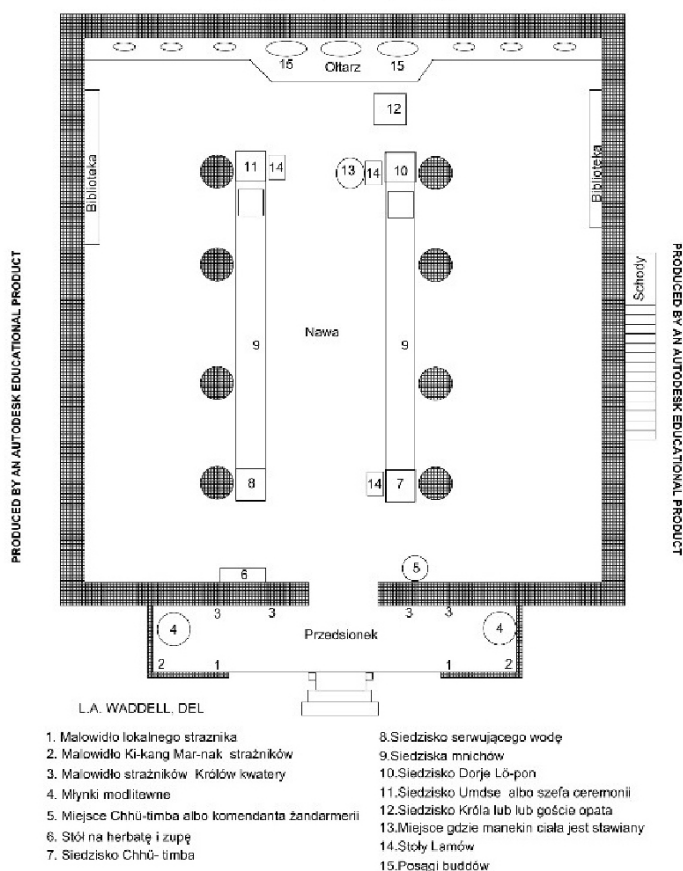


Ryc. 21. Wnętrze buddyjskiej świątyni w szkole Samye Ling, Garwaldwaterfoot, Wielka Brytania; źródło: Kim Traynor, 2006, <https://www.geograph.org.uk/photo/1317608>, [data dostępu: grudzień 2018]

Fig. 21. Interior of Buddhist temple Samye Ling School, Garwaldwaterfoot, Great Britain; source: Kim Traynor, 2006, <https://www.geograph.org.uk/photo/1317608>

PRODUCED BY AN AUTODESK EDUCATIONAL PRODUCT

Graficzny
Rzut Świątyni w Sikkimie, Indie pn-wsch



PRODUCED BY AN AUTODESK EDUCATIONAL PRODUCT

3. BUDDYJSKIE OBIEKTY ŚWIECKIE

W dzisiejszych czasach ośrodek odosobnienia, świecki lub mnisi, to kompleks wielofunkcyjny, który łączy funkcję świątyni z zapleczem mieszkaniowym i socjalnym dla udających się na krótsze lub dłuższe odosobnienia medytacyjne, zbiorowe bądź indywidualne, w małych domkach odosobnieniowych lub w pokojach w budynkach zgromadzonych wokół głównego budynku medytacyjnego (gompy). Często wszystkie powyższe rodzaje budowli buddyjskich są zgromadzone w jednym miejscu, łącząc świątynię z uniwersytetem, klasztorem, biblioteką, stupami i wyizolowaną częścią służącą odosobnieniom medytacyjnym [D.W. Buddhism 2018].

Współczesna buddyjska społeczność wciąż w dużej mierze, na przykład we Francji, powiązana jest z mnisimi ośrodkami klaszornymi (w USA głównie w tradycji japońskiego Zen), które zachowują wschodnią tradycję budowania tradycyjnych buddyjskich świątyń według lokalnych wzorów, z których się wywodzą.

Architektura i architektura wewnątrz współczesnych świeckich ośrodków buddyjskich w miastach jest rzadko kreowana od podstaw, według indywidualnego, całościowego projektu będącego spójną wizją architekta. Projekt architektoniczny jest często oparty na adaptacji lub przebudowie zastanych budynków, będąc wynikiem istniejących warunków i oczekiwań inwestora, ze względu na priorytet lokalizacji (jak najbliżej centrum miasta, lecz jak najtańszy obiekt do remontu). Z tego powodu stylistyka bryły architektonicznej ośrodków jest bardzo różnorodna. Ośrodki buddyjskie często dzięki temu bardzo dobrze wpisują się w kontekst urbanistyczny lokalnej architektury oraz charakter społeczności dzielnicy, nawiązując bliskie kontakty z sąsiadami i zyskując ich zaufanie, dzięki temu, że nie są zbyt egzotyczne w swej estetyce. Ich adaptacja przyczynia się do rewaloryzacji zaniedbanych budynków w tanich dzielnicach miast i staje się atrakcyjnym miejscem odwiedzin i inspiracji dla lokalnej społeczności [K. Kowal 2016, s. 5,7,10,11,18,20,22-29].

4 KRYTERIA PROJEKTOWANIA OŚRODKÓW BUDDYJSKICH NA ZACHODZIE

W miastach pozyskiwane są istniejące obiekty, a na wsiach istnieje możliwość zbudowania ośrodka odosobnieniowego od podstaw, zgodnie z wymaganiami idealnego usytuowania względem stron świata,

Ryc. 22. Ogólny plan wnętrza świątyni, Sikkim; źródło: na podstawie L.A Waddell

Fig. 22. General plan of a temple in Sikkim; source: based on L.A Waddell

naślonecznienia, norm akustycznych i wymogów estetycznych. Lecz nawet te wzorcowe pod względem układu funkcjonalnego ośrodki w Szkole Diamentowej Drogi, będącej dominującą szkołą buddyzmu tybetańskiego na Zachodzie (ok. 700 ośrodków na świecie), nie są przykładami tradycyjnej, wschodniej architektury opartej na symbolice formy stupy, lecz też starają się wpisać w zastany kontekst lokalnej estetyki, według nurtu kontekstualizmu i podążając za paradygmatem minimalizmu, charakterystycznym dla filozofii zen. Wynika to ze świeckości tej szkoły i odchodzenia od tradycyjnych wzorców architektury sakralnej, dokładnie nie tak jak forma stupy w Chinach uległa świeckiemu paternalizmowi, a chińska świątynia upodobniła się do budynków mieszkalnych zwykłych ludzi.

Poprzez laicyzację buddyjskiej sanghi, nie tracąc swego najgłębszego przekazu ideowego, architektura buddyjska adaptuje się w świecie Zachodu. Aplikuje ona nowoczesny, świecki wizualny styl i technologie, integrując je z tradycyjną funkcją ośrodków buddyjskich [BZ DDLKK 2010]. We wszystkich ośrodkach, niezależnie czy adaptują istniejące obiekty architektury, czy są projektowane od podstaw, wnętrza charakteryzuje jeden styl projektowania elementów wyposażenia wnętrza: prosta, minimalistyczna forma, brak jakiegokolwiek ornamentyki, dekoracyjnych detali i ozdób, jeśli nie były wpisane w architekturę zastaną (ryc. 26, 27). Białe kolory ścian, drewno w naturalnych odcieniach lub lakierowane na biało, zdarzają się szare lub czerwone dodatki w postaci materacyków i poduszek medytacyjnych: architektura ciepła i niepretensjonalna dla ludzi, którzy chcą tu spędzić miły weekend z dziećmi.

W historii powstawania ośrodków Diamentowej Drogi tylko kilka korzystało z dziedzictwa architektury tybetańskiej, i to tylko w projektach wnętrza:

- gompa odosobnieniowego ośrodka medytacyjnego Diamentowej Drogi w Lolland, Dania (ryc. 23),
- gompa ośrodka w Kopenhadze, pierwszego ośrodka Diamentowej Drogi na Zachodzie, z pokrytymi tradycyjnymi wschodnimi malowidłami (thankami) na ścianach i tybetańskim, mocno rzeźbionym i lakierowanym na purpurowo ołtarzem (ryc. 24),
- budynek nowej gompy w Karma Guen-Velez, Malaga, Hiszpania (ryc. 25).

Charakterystyczny brak splendoru i minimalizm buddyjskiej architektury świeckiej może być postrzegany jako odarcie buddyzmu z tradycji, charakteru, „wylanie dziecka z kąpielą”, lub jako wyekstrahowanie jego ponadczasowej i ponadkulturowej esencji, podkreślające jego uniwersalność, ogólnodostępność

i brak hierarchiczności. Tradycyjne, hierarchiczne struktury społeczne klasztorów znajdowały w Azji odbicie w sztywnych regułach rozplanowania funkcji wnętrza i wyznaczeniu miejsca siedzenia w świątyni w zależności od pozycji zajmowanej w klasztornej społeczności (im wyższa pozycja, tym bliżej ołtarza), widocznych w schemacie układu funkcjonalnego sikkimskiej świątyni (ryc.22). Oczywiście istnieją szkoły buddyzmu tybetańskiego na Zachodzie, gdzie buddyzm zachował swój tradycyjny charakter zarówno w obrzędowości, jak i w rozkładzie wnętrza i estetycznej tradycyjnej „obudowie”: zwolennicy egzotyki, ciężkich purpurowych ołtarzy-kredensów, ścian pokrytych tradycyjnymi freskami i malowidłami na płótnie – thankami, dymu kadzideł, śpiewów pudź znajdują w nich to, co im się nieodłącznie kojarzy z duchowym, azjatyckim Wschodem [E.A. Irons 2008]. Dla obiektów sakralnych „religii wiary” (chrześcijaństwo, islam), charakterystyczny jest element eksponowania przestrzeni sacrum poprzez operowanie kontrastem góra – dół (wyznawca na dole – obiekt kultu w górze). Podkreśla to brak równościowej relacji pomiędzy przedmiotem i podmiotem kultu religijnego. W nowoczesnych ośrodkach buddyjskich jest to świadomie eliminowane poprzez zalecenie usytuowania posągu Buddy tak, aby jego wzrok spotykał się ze wzrokiem wchodzącego do gompy na tej samej wysokości.

Światło naturalne – słoneczne, będące bu-
dulcem nastroju i odczuć, często w chrześcijańskich obiektach sakralnych jest używane do podkreślenia nierównoległej relacji, padając z góry. W ośrodkach buddyjskich jest na standardowej wysokości wzroku ludzkiego. Wszystkie te decyzje projektowe znajdują swoje uzasadnienie w Tantrze – najwyższym poglądzie buddyzmu Diamentowej Drogi – mówiącym, że każdy z nas już jest Buddą, posiada wszystkie jego doskonałe właściwości, tylko potrzebuje lustra, aby to zobaczyć [M. Kalmus 2011]. W takim kontekście przestrzeń sacrum transformuje nasze postrzeganie: gompa przyzwyczaja nas do naszej doskonałości, a nie oddala nas od Buddy, jako mieszkańców ziemskiego świata – profanum [K. Kowal 2016, s. 5,7,10,11,18,20,22-29].

Aby zapewnić możliwość najsukcesowniej-
szego odświeżenia umysłu pomiędzy sesjami medytacyjnymi wspaniale jest stworzyć przestrzeń kory (w tłum. z tybetańskiego – okrążanie lub obroty). Kora jest praktykowana przez buddystów jako część pielgrzymki, ceremonii lub rytuału. Doskonałym miejscem dla kory jest okrążanie stupy, często budowanej w pobliżu ośrodka odosobnieniowego, lub spacerowanie po wyznaczonej ścieżce w ogrodzie pomiędzy posągami Buddy, kamieniami MANI i młynkami mo-



Ryc. 23. Gompa ośrodka odosobnieniowego Diamentowej Drogi w Lolland, Dania; źródło: fot. autorka

Fig. 23. Gompa of retreat center in Lolland, Denmark, source: photo by the author



Ryc. 24. Gompa ośrodka medytacyjnego Diamentowej Drogi w Kopenhadze, Dania; źródło: fot. autorka, 2015.

Fig. 24. Gompa of meditation center in Copenhagen, Denmark; source: photo by the author, 2015

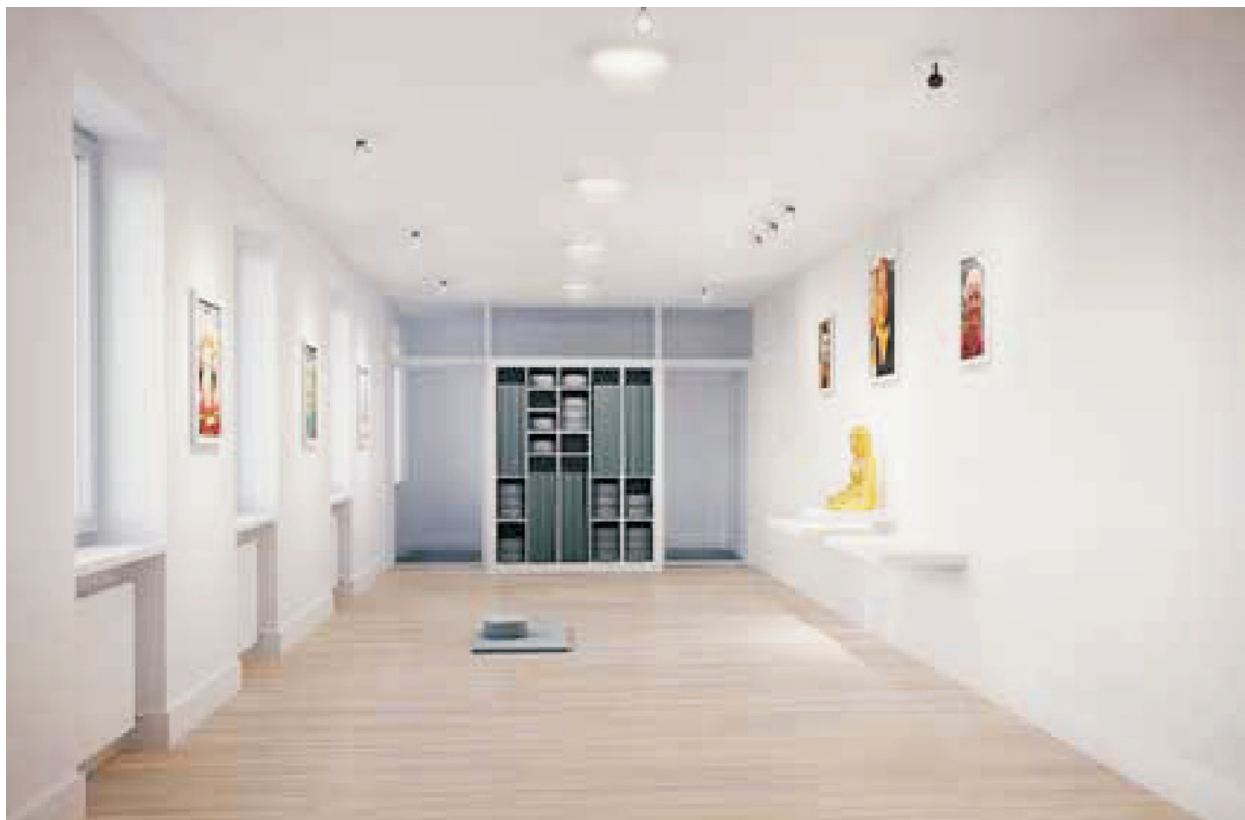


Ryc. 25. Gompa ośrodka odosobnieniowego w Karma Guen, Hiszpania, źródło: <http://www.karmaguen.org/en/gallery/> [Data uzyskania dostępu: 13.11.2015]

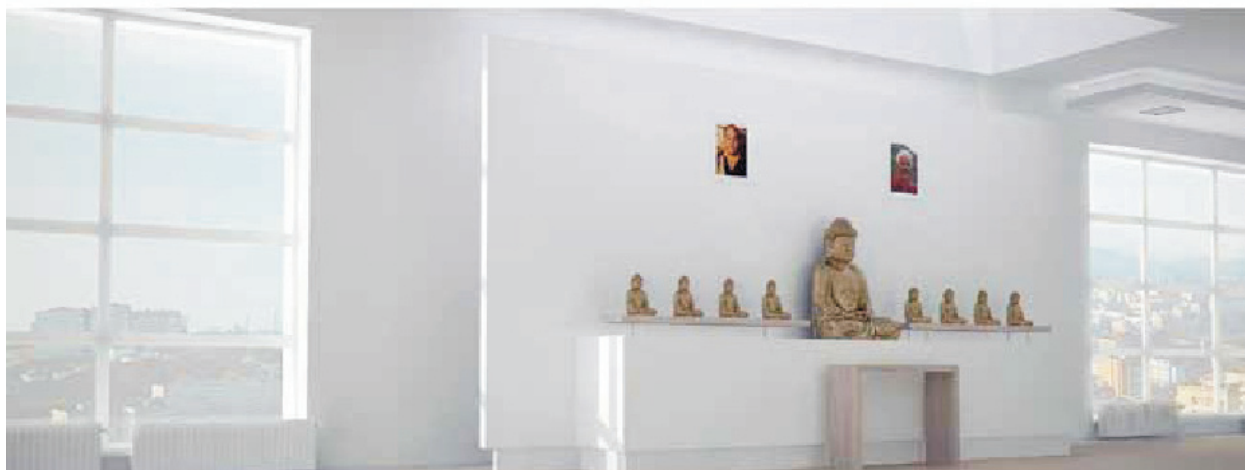
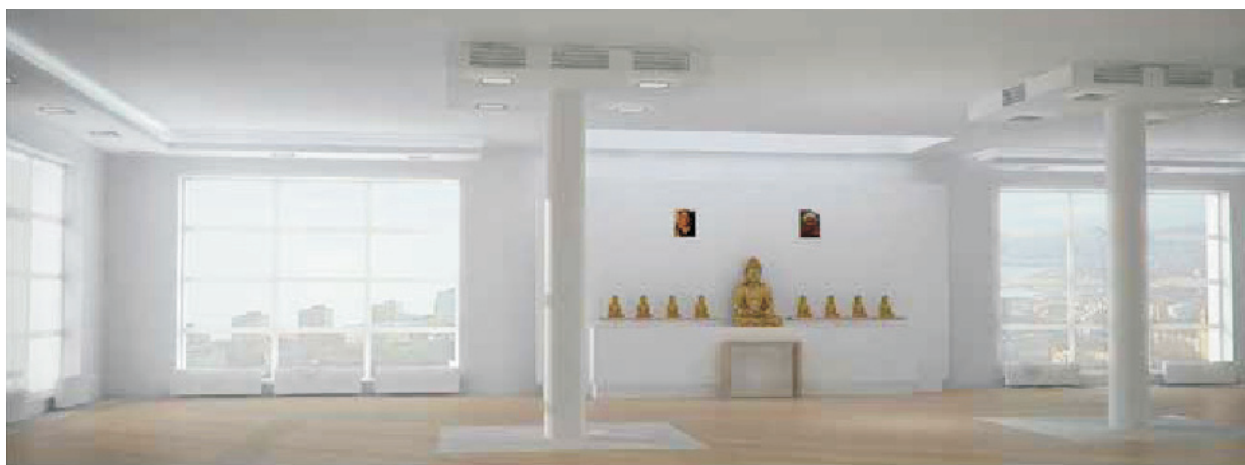
Fig. 25. Gompa of retreat center in Karma Guen, Spain, source: <http://www.karmaguen.org/en/gallery/> [access date: 13.11.2015]

dlutewnymi (kamienie przydrożne z wymalowanymi lub wykutymi w powierzchni sylabami buddyjskiej mantry OM MANI PEME HUNG). Obiektem okrążania tradycyjnie było jezioro o szczególnych właściwościach lub wzgórze uważane za święte. Często zdobiono wokół niego drzewa lub kamienie chorągiewkami modlitewnymi, z wypisanymi mantrami (głównie OM MANI PEME HUNG) [K. Kowal 2016, s. 5,7,10,11,18,20,22-29].

Projektując korę nowoczesnego ośrodka odosobnieniowego, warto od samego początku pamiętać o miejscu na stupę. Nawet jeśli miałyby powstać wiele lat później – miejsce takie powinno być centralnym punktem kory, do którego zbiegają się osie spacerowe terenu usytuowania ośrodka. Często jest umiejscawiana pod szczytem wzgórza, ale nie na samym wierzchołku, będąc zasłoniętą od najsilniejszych wiatrów [K. Kowal 2016, s. 5,7,10,11,18,20,22-29].



Ryc. 26. Ośrodek buddyjski w Kaliningradzie; projekt: autorka
Fig. 26. Gompa of a Buddhist Center in Kaliningrad; design: author



Ryc. 27. Gompa we Władywostoku; projekt: autorka
Fig. 27. Gompa in Vladivostok; design: author

PODSUMOWANIE

Jak widać na przykładzie powyższego opracowania, jesteśmy świadkami kolejnej transpozycji buddyzmu, tym razem ze Wschodu na Zachód. Uwalnia się on od tradycyjnych wschodnich wpływów społecznych, kulturowych i estetycznych i tworzy się jego nowa forma wizualna. Równocześnie w Chinach, Mongolii i innych tradycyjnie buddyjskich krajach powstają współczesne świątynie buddyjskie, które swą formą wydają się przeniesione z najnowocześniejszych dzielnic zachodnich metropolii.

Transpozycja świeckiego buddyzmu ze Wschodu na Zachód zaowocowała utratą tradycyjnej azjatyckiej stylistyki i reguł rozplanowania świeckiej, buddyjskiej gromady w krajach Zachodu. W klasztorach buddyjskiej Azji hierarchiczne struktury mnisich społeczności znajdowały odbicie w sztywnych regułach rozplanowania układu funkcjonalnego wnętrza świątyni. Wyekstrahowanie ponadczasowej i ponadkulturowej esencji filozofii buddyjskiej na Zachodzie zaowocowało minimalizmem estetyki współczesnych ośrodków buddyjskich oraz wnętrzami o otwartym i swobodnym układzie. Współczesne wnętrza świeckiej gromady w którym, jedyną dominantą jest usytuowanie ołtarza na głównej ścianie, odzwierciedla uniwersalność, ogólnodostępność i brak hierarchiczności nowoczesnego zachodniego buddyzmu oraz uwolnienie od sztywnej struktury rozplanowania wnętrza.

Forma stupy jest jedyną, uniwersalną dla wszystkich ośrodków buddyjskich, formą architektoniczną na całym świecie, zachowującą symbolikę i tradycyjny przekaz ideowy mający swe korzenie na samym początku tworzenia religii buddyjskiej ponad 2500 lat temu na Wschodzie. Stupa przekształcała się wraz z rozprzestrzenianiem się buddyzmu po Azji oraz w ostatnim 100-leciu po świecie Zachodu, zachowując swe symboliczne znaczenie wyrażone w jej formie, lecz zmieniając swe proporcje, skalę, materiały budowlane i detale, w zależności od lokalnych wpływów, tradycji budowlanych i dostępnych surowców budowlanych.

Do cech niezmiennych mniszej świątyni buddyjskiej oraz stupy (tab. 1) można zaliczyć centralny układ budowli na planie mandali, osie symetrii (jedna lub dwie), oś pionową (*axis mundi*) symbolizującą mityczny środek kosmosu: górę Meru, wielopoziomą strukturę budowli, zwężającą się ku górze, symbolizującą stopniową ścieżkę rozwoju umysłu.

Zmienne cechy formy stupy i świątyni, pokazane w tab.1, wykazują dostosowanie materiałów do materiałów lokalnie dostępnych i używanych w danym kręgu kulturowym, zmianę skali, proporcji, wielkości budynku, detali w zależności od użytych materiałów,

tradycji budowlanych i zakresu funkcji obiektu, dwa sposoby doświadczania: poprzez formę zamkniętą, służącą do okrażania, lub otwartą – zapraszającą do wejścia do środka.

Stupa stanowi klucz do zrozumienia głębi buddyjskiej symboliki, wyrażonej w jej ponadczasowej formie architektonicznej na całym świecie. Jej forma łączy również tradycje architektoniczne świeckie i mnisze. Świadczy to o niebywalej żywotności i uniwersalności buddyjskich symboli architektonicznych, które przystosowują się do każdej szerokości geograficznej i czasu historycznego, od 2500 lat nie tracąc nic ze swej jakości.

LITERATURA:

1. Kowal K. (2016), *Projekt wzorcowy buddyjskiego ośrodka odosobnieniowego*, praca doktorska, manuskrypt niepublikowany, Kraków.
2. Buddyjski Związek Diamentowej Drogi Linii Karma Kagyu (2010), *Buddyzm*, <http://www.buddyzm.pl/pl/buddyzm> [data dostępu: sierpień 2016].
3. Nydhal O. (1993), *108 Odpowiedzi Jogina*, Atext, Gdańsk.
4. Billinge T. (2014), *Stupas of Myanmar, Thailand and Laos*, <https://architectureofbuddhism.com/books/stupas-myanmar-thailand-laos/> [data dostępu: grudzień 2018].
5. Preschern E. (2010), *Stupy tybetańskie*, http://www.diamentowadroga.pl/dd45/stupy_tybetanskie, Diamentowa Droga nr 45, [data dostępu: sierpień 2016].
6. Kossowski W. (2010), *Stupy są trójwymiarowymi modelami stanu oświecenia*, http://diamentowadroga.pl/dd30/stupy_sa_trjwymiarowymi_modelami stanu oswiecenia, „Diamentowa Droga” nr 30, [data dostępu: sierpień 2016].
7. Jakubczak M. (1999), *Architektura stupy buddyjskiej jako przykład „projektu sakralnego”*, pod red. Rewers E., *Przestrzeń, filozofia i architektura*, Poznań.
8. Seegers M. (2010), *Stupa symbol natury umysłu*, http://www.diamentowadroga.pl/dd18/stupa_symbol_natury_umyslu, „Diamentowa Droga” nr 18, [data dostępu: sierpień 2016].
9. Soekmono R. (2005), *The Restoration of Borobudur*, the UNESCO Publishing, Paris.
10. Susetyo G. (2013), <http://indonesiaexpat.biz/travel/history-culture/the-ancient-puzzles-of-borobudur/>, [data dostępu: 1.11.2018].
11. Inspium, AroundDeGlobe (2015), *Nalanda. The First Residential University of The World*, <http://www.arounddeglobe.com/nalanda-first-residential-university-world/>, [data dostępu: sierpień 2016].
12. Waddell A.L. (2004), *Lamaism in Sikhim*, rozdz. II. *General description of Sikhim monasteries*, rozdz. III. *The Temple and its contents*, Kessinger Publishing, New York.

14. **Nydhaj O. (2000)**, *Życie jest krótkie*, http://diamentowadroga.pl/dd26/zycie_jest_krotkie, „Diamentowa Droga” nr 26, [data dostępu: sierpień 2016].
15. **Diamond Way (2018)**, <http://www.diamondway-buddhism.org/buddhist-meditation/buddhist-retreats/>, [data dostępu: sierpień 2016].
16. **Irons E.A. (2008)**, *Encyclopedia of Buddhism*, Facts On File, Inc New York.
17. **Kalmus M. (2011)**, *Symbolika śmierci w sztuce i rytuałach buddyzmu tybetańskiego*, „Politeja”, nr 4(18), Kraków.
18. **Buddyjski Związek Diamentowej Drogi Linii Karma Kagyu (2010)**, *Ośrodki*, <http://www.buddyzm.pl/pl/osrodki>, [data dostępu: sierpień 2016].

GRAFIKA ARTYSTYCZNA OD OGÓŁU DO SZCZEGÓŁU. TEORIA/PRAKTYKA/PARAMETRIZACJA 2018

Tomasz M. Kukawski

Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok
E-mail: tkukawski@gmail.com

DOI: 10.24478/aea-2018-vol10-no4-06

PRINTMAKING FROM THE GENERAL TO THE DETAIL. THEORY/PRACTICE/PARAMETERIZATION 2018

Abstract

Two chapters of the article are reflections on the condition of art and printmaking of recent years in the context of art and media.. The next two describe the theoretical and practical experience of the implementation of artistic works in 2018 (along with parameterization indicators).

Colography (as a graphic technique) is still a unknown method, despite its: more than century-old history of practice, and 58 years after giving the name by Glen Alps. The term is variously using: colography, colograph, colagraphy, colagraph, sometimes structural graphics. Available definitions and descriptions of techniques only enlarge a terminological mess.

Colography Thomas Kukawski's method allows to specify the technique according to standard descriptions and practice similar to other classic graphic techniques. In this case, the shortest description is: colographic matrix is a relief matrix; is the physical (analog) form of notation; can be printed as intaglio or relief printing, or both at the same time; can be used in many combinations and compiled with any techniques of both print types. Matrix material is: cardboard and paper glued impregnated with polyvinyl alcohol PVA, which in its mass is also an essential matrix-forming material.

Streszczenie

Dwa rozdziały artykułu są rozważaniami o sztuce i grafice ostatnich lat w kontekście obrazów artystycznych i medialnych. Dwa następne opisują teoretyczne i praktyczne doświadczenia z realizacji prac artystycznych w roku 2018 (wraz ze wskaźnikami parametryzującymi).

Kolografia jako technika graficzna jest metodą nieznaną, mimo swej ponad stuletniej historii występowania w praktyce graficznej i mimo ponad pięćdziesięciu lat od momentu ukucia nazwy przez amerykańskiego artystę Glena Alpsa. Sama nazwa jest różnie zapisywana, etymologicznie poprawna jest *kolagrafia*, ale występują nazwy: kolografia, kolograf, kolagrafia, kolagraf, czasem grafika strukturalna. Dostępne definicje i opisy techniki zebrane i zestawione ze sobą dają wystarczająco jasny obraz sprzeczności i bałaganu terminologicznego w tym obszarze.

Autorska technologia kolografii Tomasza Kukawskiego pozwala określić technikę wedle standardów podręcznikowych pokrewnych opisom i praktyce innych, klasycznych technik graficznych. W tym przypadku najkrótszy opis brzmi: matryca kolograficzna jest matrycą reliefową; jest fizyczną (analogową) formą zapisu informacji obrazowej; drukowana może być jako druk wklęsły lub wypukły lub jako oba jednocześnie; może być stosowana w dowolnych połączeniach druku wklęsłego i wypukłego oraz kompilowana z dowolnymi technikami obydwu ww. rodzajów druku. Materiał matrycy kolograficznej to: tektura i papiery impregnowane i klejone za pomocą polialkoholu winylowego PVA, który w swojej masie jest również podstawowym materiałem tworzącym matrycę.

Keywords: printmaking; colography; colagraphy; structural graphics; intaglio and relief printing; polyvinyl alcohol PVA; parameterization

Słowa kluczowe: grafika artystyczna; kolografia; kolagrafia; grafika strukturalna; druk wklęsło- wypukły; polialkohol winylowy PVA; parametryzacja

WPROWADZENIE. TEORIA/PRAKTYKA/P

Weźmy na początek pierwszą lepszą próbę definicji dotyczącej sztuki. Tę, którą podam, opieram na sformułowaniach Pierre'a Francastela [P. Francastel 1966] oraz Wojciecha Chyły, ale nie chodzi tu o dosłowność, a o sens.

Obraz artystyczny jest punktem zejścia się jednocześnie dyspozycji zarówno praktycznych, manualnych, jak i intelektualnych pewnej kategorii osób nazywających się artystami, których zadaniem jest od początku historii tworzenie i wykonywanie ściśle określonego typu dzieł. Dzieła te, zarówno budowle, jak i dzieła figuratywne, nie mogą być tworzone niezależnie od współpracy twórcy i pewnego kręgu odbiorców. *„Czym jest obraz artystyczny? Jest wyrażeniem idei w materialnym przedstawieniu rzeczy.(...) Jego materialność przedstawia to, co materialnie nieobecne, ale w obecności widza, co gwarantuje utrzymywanie się myśli w konkretnej obecności przedmiotu widzenia i przechodzenie myśli z materialnie obecnego, widzianego przedstawienia do ewokowanego przez nie bycia, często fikcyjnego, spoza kiedykolwiek obecnego świata i z powrotem, wracanie myśli w obecne ziemskie terytorium owego przedstawienia. (...) Dzieło sztuki jest dla widza zawsze materialnie obecnym przedmiotem kuszącym, by go dotknąć. (...) Obrazy artystyczne są to twory przynależne do kultury języka i prawa oraz ludzkich wspólnot języka i prawa, nakierowanych na rzeczywistą obecność i na tej obecności praktyczne regulacje”* [W. Chyła 2002, s. 218-224].

Rozwój sztuki był i mam nadzieję, że jest zjawiskiem ciągłym. Zdarzają się w nim sytuacje przełomowe. Od lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku pojawiła się dążność do sytuacji zerowej, tak jakby artystom chodziło o to, żeby oscylować na pograniczu zrobienia niczego, oraz zaznaczyło się postępujące dążenie do rozpadu pojęcia dzieła sztuki. Każda z nowo powstałych tendencji jest jednocześnie nowym gatunkiem w sztuce, każda z nich ma możliwie wielką ilość odcieni i bardzo różne oblicza. Próba uporządkowania procesu rozwojowego sztuki ostatnich lat może być dla naszej samoświadomości bardzo pożyteczna. Najbardziej dla mnie klarowny wywód dotyczący cech tego, co można by nazwać „sztuką postartystycznej epoki”, przeprowadził nieżyjący już krytyk sztuki Jerzy Ludwiński [J. Ludwiński 2009]. Przytaczając w wielkim skrócie: pierwszą cechą, której genezy trzeba się doszukiwać jeszcze w czasach międzywojennych, poczynając od Marcela Duchampa i innych artystów z kręgu abstrakcji geometrycznej, była kompletna dewaluacja oryginału oraz dewaluacja własnoręcznego wykonania dzieła przez artystę. Druga cecha, która zaznaczyła się ostatnio z wielką siłą, to wyeliminowanie przedmiotu mate-

rialnego w ogóle, z czym wiąże się często degradacja wszelkich elementów wizualnych. W ten sposób dzieło sztuki istnieje poza przedmiotem, który sam w sobie nie ma żadnego znaczenia. Trzecią cechą jest zupełnie inny zapis dzieła sztuki. Nastąpiło przekroczenie kompetencji różnych gatunków sztuki – plastyki, literatury, muzyki, teatru, filmu – uważanych do tej pory za odrębne dyscypliny artystyczne, co jest wynikiem zatarcia dotychczasowych granic. Czwarta cecha to wzbogacenie dzieła sztuki o akcję w czasie. Piątą z kolei cechą przełomu jest skomplikowanie relacji: artysta-dzieło sztuki-publiczność do tego stopnia, że ta tradycyjna segmentacja przestała mieć jakikolwiek sens. Szósta cecha to kompletny rozpad struktury dzieła sztuki, zarówno przestrzennej, jak i czasowej. Siódmą cechą jest przeniesienie punktu ciężkości ze sfery strukturalnej przestrzennej lub czasowej dzieła sztuki na sferę pojęciową, na ideę jako zespół koncepcji, dających w sumie nowy obraz rzeczywistości. Często jedyną realizacją jest jakiegokolwiek ujawnienie procesu twórczego, często wyłącznie program artysty wyrażony przy pomocy dowolnego zapisu oraz dowolnego systemu znaków, niekoniecznie plastycznych. Ostatnią, ósmą cechą jest próba wyjścia artystów z układu tradycyjnie określonego jako układ artystyczny, który jest tworem sztucznym wobec faktu, że sztuka została wchłonięta przez rzeczywistość, a równocześnie rzeczywistość została zaanektowana przez sztukę.

Liczba artystów ciągle zwiększa się, i to w tempie przyspieszonym, teren operacji artystycznych zamiast się zmniejszać, ustawicznie się rozszerza i w tej chwili jest praktycznie nieograniczony. Dlatego groźba wyeliminowania sztuki jako osobnej enklawy rzeczywistości jest w tej chwili szczególnie realna. Być może jednak, że dzisiaj już nie zajmujemy się sztuką i powinniśmy ukuć jednoznaczne, nowe określenia na sztukę dotychczasową i tę obecnie dziejącą się, która już w dawnym, a ciągle nadużywanym znaczeniu nie jest, bo nie może być sztuką. Po prostu dlatego, że prze-gapiliśmy moment, kiedy przekształciła się ona w zupełnie coś innego, czego nie potrafimy nazwać, a co bezsprzecznie posiada większe możliwości.

W kontekście definicji obrazu artystycznego musimy sobie określić jeszcze jeden ważny aspekt dotyczący sytuacji obecnej, a mianowicie pogłębiającą się dominację obrazów medialnych, a potem poruszyć problem technologii cyfrowej.

„Obrazy medialne charakteryzują się dematerializacją nośnika” [W. Chyła 2002, s. 219] oraz wszystkimi konsekwencjami wynikającymi z tego tylko faktu. *„Dematerializacja nośnika obrazów medialnych czyni ich nośnikiem ciała widza. (...) Ciało będące nośnikiem obrazów powstających nie z jego miejsca, dające wi-*

dzieć tymi obrazami to, co na obrazach, separuje światomość widza od terytorialnie umiejscowionego, materialnie obecnego ciała.” [W. Chyła 2002, s. 219].

Obrazy medialne są idealistycznymi kreacjami niematerializowanymi. Są to twory kultury zastąpienia przedstawieniowej aktywności podmiotu. Należą do kultury beżładu i samotnej ekstazy podmiotu, jego pragnienia i zmysłowego oszołomienia: rozregulowania zmysłowych władz człowieka. Są bowiem przedłużeniami pracy zmysłów poza obecną wobec nich rzeczywistość. Obrazy medialne wykonują funkcje podmiotowe za podmiot, ale wobec rzeczywistości nieobecnej, stającej się bez ograniczeń, nie prowadzą więc ani do religijnie ustanowionego, ani do świadomie wdrażanego ładu w kulturze. Nie potwierdzają ustanowionych bytów, dają nadchodzić czystej możliwości bycia. Dają więc kulturę nieobecności. Obrazy artystyczne to produkcja artefaktów: przedstawień, które są materialnymi wytworami ręki ludzkiej, ustalonymi, raz na zawsze skończonymi, zamkniętymi, stylistycznie określonymi – to są rękodzieła.

Główna zatem różnica między obrazami artystycznymi a obrazami medialnymi polega na tym, że zastępując jedne obrazy drugimi, produkcja artefaktów zastępowana jest produkcją informacji, zaś program ikonograficzny obrazów artystycznych zastępuje zmysłowa komunikacja z każdym bez ograniczenia możliwym nieobecnym przedmiotem. Rzecz w tym, że tak pojęta produkcja informacji produkuje kulturę materialnej nieobecności, w której człowiek uzyskuje absolutną wolność. Zachowując wszystkie prawa absolutnej prywatności, traci antycypację pojęć ogólnych nad światem, nie żyje bowiem w świecie, żyje w projekcji nieobecnego świata. Następuje koniec idei przedstawicielstwa w kulturze, a początek symulacji w kulturze. Epoka obrazów artystycznych spychana jest do muzeum.

„(...) Co oferuje komputer i sieć? Brak oporu materii, oderwanie od świata, w którym obowiązuje prawo ciężenia i zasada, że dana rzecz nie może jednocześnie być i nie być. (...) Możliwości oferowane przez komputer i sieć wyręczają wyobraźnię, zastępują pamięć i czynią podmiotowość zbędną. Wówczas każdy może być artystą komputerowym, gdyż istotą wirtualności jest łatwość tworzenia, nieobecność jakichkolwiek ograniczeń, brak tworzywa, które stawiałoby opór, a „materia, która nie sprawia oporu, nie stawia też wymagań.” Wszyscy możemy być twórcami cudeniek. „Nie mówiąc już o byciu artystą – może nim być każdy” [J. Sójka 2002, s. 232-233].

„Nie myślę o sytuacji, w której wykorzystuje się komputer do projektowania, dobierania kolorów, mieszania farb, drukowania i wszelkiej możliwej obróbki

tęgo, co tradycyjnie robili artyści, rzemieślnicy, dekoratorzy. Wówczas nie ma mowy o żadnej rewolucji; po prostu komputer, sieć, przestrzeń wirtualna stają się narzędziem takim samym, jak ołówek czy dłuto, a ruchem ręki kieruje wyobraźnia artysty; dzieło odzwierciedla osobowość człowieka; osobowość zaś jest stopem wielu elementów składających się na egzystencję jednostki” [J. Sójka 2002, s. 232-233].

Myślę o sytuacji, gdy „materia i ludzkie słabości zostają po tej stronie ekranu. Po ‘tamtej’ bliscy jesteśmy bogom. Fascynacja wykreowanym światem jest jednocześnie rodzajem antyfascynacji, rozczarowania banalną, otaczającą nas rzeczywistością. Wirtualność fascynuje jako przeciwieństwo pełnej przyziemnych ograniczeń codzienności” [J. Sójka 2002, s. 232-233].

Dlaczego o tym piszę? Cóż, tylko i wyłącznie po to, aby spróbować określić „siebie”, swoje stanowisko wobec tych nowinek jako faktów dotyczących sztuki i jej ostatnich transformacji. Dotyczy to również mocno grafiki artystycznej. W ostatnich latach nastąpiła wyraźna polaryzacja wielkich imprez graficznych: z jednej strony prezentacje i sympozja zajmujące się tylko i wyłącznie grafiką cyfrową lub „Grafiką?!” tylko z nazwy (w efekcie ostatecznym są to typowe instalacje, performances i zapisy konceptualne – zatem fakty artystyczne z niewiadomego powodu pod graficznym płaszczykiem), z drugiej strony imprezy zawężające spektrum prezentacji i dopuszczające tylko klasyczne techniki graficzne. Między nimi pojawia się coraz większy rozziw, coraz częstsze są głosy optujące za nowościami cyfrowymi, medialnymi i banalną „e-sztuką”, coraz więcej słów i gestów odrzucenia i pogardy dla technik klasycznych. Niepostrzeżenie, gdy ogłoszono śmierć Grafiki jako formy sztuki współczesnej, tradycyjne formy patrzenia na świat zdeaktualizowały się dla mnie w tej samej chwili. „Po-Grafika” odcina się lub być może tylko ewoluuje od estetyki opartej na pięćsetletniej tradycji technologii ku polom działań obserwowanych w innych mediach zwanych artystycznymi. W kontekście tego, że może sztuka już nie istnieje, a Grafika umarła, a jeśli nawet jeszcze nie, to niedługo może to być faktem, coraz bardziej nie lubię słowa „artysta”, bo to słowo jakby z martwego języka, a zwłaszcza nie znoszę tego określenia w stosunku do siebie.

Coraz bardziej świadomie odczuwam fakt, iż to, co robię i być może jeszcze zrobię, należy do czasu minionego. Sam nie mam zamiaru, tak jak inni, szukać wciąż czegoś totalnie nowego, odnajdywać i z siłą walczyć drogowego rozjeżdżać i deptać w tę i z powrotem i tak już nieistniejące i zatarte granice.

Coś z tego wszystkiego musi się samo niekontrolowanie wykluczyć. Wszystkiego jest coraz więcej, ale to oznacza kult wszelkiej nowości i lawinowy wzrost

przeciętnej poprawności... Chodzi tu o tę masę dzieł, które pozostawiają nas obojętnymi, na których banał, pustkę, pozór czy dziwactwa odpowiadamy wzruszeniem ramion. Kultura masowa to masowy odbiorca, ale i też masowy twórca-wytwórca. Za wszelką cenę chce zwrócić na siebie uwagę krzykliwością i dosadnością barwy, dźwięku, słowa, chce zaistnieć medialnie. Obserwuje się postępujące bogactwo środków technicznych, elektroniki, laserów, wszelkich nowomediów, smartfonów, a jednocześnie postępujące otępienie, zubożenie treści, monotonia, osłabiająca nuda.

Dla mnie grafika od dawna była alchemią, dyscypliną łączącą brutalność z delikatnością – brutalność w sensie traktowania materiału matrycy w połączeniu z delikatnością formy i myśli na papierze, które przy wieloletnich ćwiczeniach dawały wartościowy stop. Między innymi z tego właśnie powodu, na podstawie upadków i wzlotów przy procesie tworzenia rozumem, że pracuje się tylko przy warsztacie, że musi istnieć namacalny, fizyczny kontakt między mną a narzędziem pracy, farbą, matrycą. Musi być stół, papier, farby, pędzle, tektury i blachy, sterty narzędzi i szmat, muzyka, dużo muzyki, szklanki po kawie, zapach farb, denaturatu, nafty i terpentyny. Bardzo dużo w tej pracy fizycznego wysiłku, zresztą tak jak i w każdej innej twórczości popularnie uważanej za owoc talentu, dzieło ducha i natchnienia. To, co już powiedziałem, trąci chęcią alienacji, wycofania się w zacisze pracowni, odseparowania od całego tego nowo-wernisażowo-medialno-sieciowego zgiełku, chęcią zagłębienia się w sobie i w swojej pracy. Taką chyba mam osobowość i coraz częściej myślę o tym, że do zbyt wielu spraw nie można się zmuszać, wielu sprawom nie można się poddawać, należy powoli starać wsłuchać się w swą naturę. Chociaż to, co robię i jeszcze zrobię, już teraz jest być może nienowe i niemodne, to mimo wszystko uważam, iż niezależnie od całej wirtualizacji świata, sztuka (nawet w dawnym sensie tego słowa) jeszcze trochę potrwa i przetrwa na prowincji i jeszcze gdzieś tam, gdzie nie ma komputerów i internetu (to chyba już niemożliwe!). Przetrwa, jeśli będzie znajdowała swego odbiorcę w świecie niewirtualnym – zawsze może się znaleźć choćby kilka osób spoza tłumu masowej kultury. Sztuka jest po to, aby wyrażać to, czego inaczej wyrazić się nie da. Może to naiwność, ale wciąż jeszcze w to trochę wierzę. Gdybyśmy swoje istnienie w świecie całkowicie zwirtualizowali, najprawdopodobniej nie byłoby już czego wyrażać. Bez wyrwania się z elektro-nicznego raju żadna, nawet najsubtelniejsza forma nie stanie się dziełem, ona musi być tu, by ktoś ją zobaczył, przeżył i zapamiętał. „*Historia uczy nas jednak pokory co do ludzkich możliwości, ostatecznie zawsze jesteśmy i nadal będziemy tylko ludźmi. Jeśli wszystko jest*

względne, tak samo dotyczy to dzisiejszych zachwytów i pewności” [J. Sójka 2002, s. 236]. Ja sam w coraz większym stopniu składałem się z wątpliwości, dlatego muszę sobie od czasu do czasu powtórzyć słowa Williama Blake’a: „*Bez nieustannej Praktyki niczego uczynić nie można. Praktyka jest sztuką. Jeżeli zaprzestasz, jesteś zgubiony*” [R. Kapuściński 2002]. Zatem nie jestem artystą, jestem i będę rzemieślnikiem [T.M. Kukawski 2008, s. 5].

1. STAN OBECNY. TEORIA/P/P

Powyższy obszerny akapit zapisałem w kwietniu 2008 roku jako część tekstu *KAWIARNIA (PRÓBA ODNIESIENIA SIĘ DO PEWNEGO FAKTU)* zamieszczonego w katalogu mojej wystawy indywidualnej w lubelskiej Galerii ZPAP „Pod Podłogą”. Taki był mój nastrój, częściowo znajdujący odzwierciedlenie w milenijnych dyskusjach o przyszłości grafiki w kontekście nowych cyfrowych możliwości... Najtrafniejszy (według mej oceny) tekst o tym, niedawnym przecież okresie, napisała Dorota Folga-Januszewska do katalogu *5 Triennale Grafiki Polskiej* – „*Kilka refleksji o grafice, czyli NOWA, REWELACYJNA DIETA CUD BEZ EFEKTU JOJO, jeśli wolno pożyczyć ten tytuł od Anny Hukowskiej*” w roku 2003 (GSP BWA Katowice): „*Lekkość bytu, nienatrzętna pamięć, pozbawione konsekwencji otwarcie ku światu, okiełznana forma, niepotrzebna treść, może czasem trochę sportu z adrenaliną. Skandal obyczajowy nie ma już sensu. Czy z taką grafiką mamy do czynienia? No problems. Sztuka no problems. Przy powszechnym braku czasu (pogoń za przyjemnością pochłania go zbyt wiele) trudno oddać się procesowi. Zresztą tyle własnych i cudzych dzieł już powstało. Na polu chwaly pozostają jeszcze ostatni aktywiści, ale i oni liczyć muszą przychody, a przychody odchodzą, odchody. Odloty, osamotnienia, rezygnacje, nawroty, odkrycia trupa w prasie. (...) Stare dobre kawałki są nadal dobre, a może nawet lepsze. Starzy mistrzowie świetni, ich studenci jeszcze lepsi. Bajka, sielanka graficzna. Komputer w zasięgu ręki. To już pięćset lat pracy w tej bibliotece. Dopiero dzisiaj, gdy nie stawia się już takich pytań, drąży wątpliwość, czy jest jeszcze taka dziedzina jak grafika artystyczna? (...) Już tylko nieliczni Starsi pozwalają sobie na pomyłki i słabe prace, na błędzenie i powątpiewanie. Ale jest to Ich własne zaniepokojenie, nie dzielone przez podręczniki historii sztuki dostarczające składników do Sałatki Mołotowa. (...) Zostaje – odbitka – odbijać – tworzyć ślady – odciskać – uwieczniać – odnajdować – odczytywać – wiedzieć. Proces magiczny. Daje szansę na dzień następny. Grafika jest zarazem szybka jak mgnienie odcisku, zarazem wieczna jak paleontologiczny zabytek, jednocześnie piękna*

jak marzenie oczu i brzydka jak codzienna złośliwość. (...) Grafika to przecież coś nadal bardzo konkretnego, jest fizycznie obecna, istnieje i jako materia i jako energia, nie pozbyła się jeszcze swej zużytej skóry, jak instalacje i formy otwarte w przestrzeni. (...) Materia formy bywa przecież tylko kodem dostępu, szeregiem cyfr, które prowadzą do ciemnej, czarnej dziury wiadomości i złego, i jeszcze gorszego. A tam dopiero za krawędzią informacji wybuchu kosmiczna plotka: OP i POP, RAP i HOP. TABLICE dziesięciu przykazań graficznych wiążą przecież przed nami. Pierwsze – nie szukaj płyty, drugie – nie odbijaj, trzecie – nie rób nakładu, czwarte – nie szukaj płyty, piąte – nie odbijaj, szóste – nie rób nakładu, siódme – nie szukaj płyty, ósme – nie odbijaj, dziewiąte – nie rób nakładu, dziesiąte – naucz się stale zaczynać od nowa. (...) Szukając ideału, można natrafić na Prawdziwą Przeszkodę – czasem nie do przezwyciężenia. Na siebie samą lub siebie samego. I jest się czego obawiać. Zwłaszcza w grafice. Następuje przerwa w wędrówce. Pauza. Dzwonek. Koniec zajęć. Można wrócić do domu, poczuć zapach bezradności. Pójść spać” [D. Folga-Januszewska 2003].

Ta sama Dorota Folga-Januszewska kilkanaście lat później, w roku 2015, notuje swe obserwacje i przemyślenia w diametralnie odmiennym tonie: *„Kim jest dzisiaj grafik? Jeśli myśli graficznie, myśli ideą, procesem, przemianą, prowokacją i niezauważalnie opanowanym warsztatem – staje się współczesnym zwierzęciem graficznym. Może projektować gry komputerowe albo uczestniczyć w happeningu, może ciąć blachy, robić książki, szlifować kamienie, rysować, ap-sować w chmurze, ale myśli... myśli graficznie... Czyli nie wprost, lecz poprzez jedną warstwę widzi następną, która już jest zasłaniana kolejną. Graficy to stratedzy sztuki.*

I tak doszliśmy do postcyfrowego okresu grafiki. Drzeworyty i linoryty – nowe graficzne malarstwo materii – przypominają o sensualności sztuki. Grafika jak graffiti. Może być duża, społeczna, tagująca, oznaczać ‘teren’ lub bujać w obłokach, jest fotografią, malarstwem, filmem, baletem, zapisem, może być mała, malutka, niewidoczna (nanografika), jest ludowa, globalna, popularna, elitarna, porzucona lub oprawiona. Graficzne ślady myślenia widać dzisiaj wszędzie. Nawet fotografia nawróciła się graficznie” [D. Folga-Januszewska 2015, s. 142].

W tymże samym 2015 roku mój włoski przyjaciel Vladimiro Elvieri napisał: *„Rezygnując z wszelkich uprzedzeń, po euforii cyfrowej ostatnich lat, grafika obecnie odnajduje swą oryginalność i autonomię, powstające prace pozostają poza artystycznymi modami i wymogami rynku, bardziej selektywnie podchodząc do nowych trendów. Artyści natomiast powrócili do*

intensywnych poszukiwań twórczych, angażując nowe środki i nowe impulsy, by tworzyć nowe interpretacje świata bez granic i swobodnie, poza wszelkimi stereotypami, wyrażać swą wewnętrzną wizję” [V. Elvieri 2015, s. 178].

Grafika artystyczna ciągle się rozwija, a jednocześnie żadna z wynalezionych już technologii nie zaginęła, nadal jest uprawiana gdzieś tu czy na świecie, mimo pojawiania się sposobów łatwiejszych czy modnych. Mogę (w tym kontekście) podpisać się świadomie pod stwierdzeniem Grzegorza Banaszkiewicza: *„Sądzę, że wszelkie znane i dotychczas nieznanne techniki graficzne mogą w rozwoju grafiki odegrać równie znaczącą i twórczą rolę. Praktyka edukacyjna w tej dyscyplinie i programy akademickiego kształcenia powinny to uwzględniać, stawiając na równi wszelkie sposoby, procedury, techniki tworzenia matryc i otrzymywania za ich pomocą obrazu graficznego, bez jakiegokolwiek przeciwstawiania sobie lub uprzywilejowania starych czy nowych metod technologicznych. Przesłanką do tego jest praktyka samych twórców grafiki, którzy czynią to z powodzeniem” [G. Banaszkiewicz 2010, s. 25]. I od tego momentu mogę już przejść do moich osobistych dysertacji związanych teoretycznie i przede wszystkim praktycznie z moją działalnością, dokładniej skupiając się na realizacjach z ostatniego roku pracy twórczej.*

2. TEORIA/PRAKTYKA/PARAMETRYZACJA /STYCZEŃ-CZERWIEC 2018

Grafika pozwala uzyskiwać faktury i struktury wizualne niemożliwe do uzyskania w inny sposób - to przynajmniej jeden z wielu powodów, dzięki którym po prawie trzech dekadach pracy artystycznej nadal chcę to robić, wciąż odkrywając. Eksperymenty w obrębie klasycznych technik, setki prób z użyciem przeróżnych materiałów i przedziwnych metod przedruku i druku, eksperymenty z matrycą i podłożem według zasady „z wszystkiego na wszystkim” doprowadziły mnie 22 lata temu do opracowania autorskiej metody opartej na nietypowych materiałach, nie kojarzonych dotąd z tworzywem matrycy. Testowałem nie tylko wciąż ukazujące się możliwości, ale też uwzględniałem konieczność powtarzalności immanentnie przypisaną grafice artystycznej, co prowadziło mnie ku opracowaniu technologii stabilnych, trwałych matryc drukujących. Konstytuująca zasada ogólna pozwoliła mi formalnie zidentyfikować technikę jako KOLOGRAFIĘ, mimo własnej filozofii i metody tworzenia. I dopiero około roku 2000 zacząłem na odbitkach zapisywać *colography* (kolografia). Mimo że w latach 1996-1997 opracowałem samodzielnie tę autorską technologię druku, daleki

byłem od konstatacji, iż jest to coś absolutnie nowego. Powody były dwa: formalne podobieństwo niektórych uzyskiwanych przeze mnie efektów graficznych do tych, które mogłem zobaczyć w pracach innych artystów z różnych stron świata (oglądanych w katalogach czy na wystawach) oraz dotarcie do anglojęzycznych definicji kolografii/kolagrafii.

Moja metoda, którą nazywam kolografią (ang. *colography*), jest mimo wszystko technologią autorską, realizowaną i sprawdzoną we własnej praktyce artystycznej przez ponad dwa ostatnie dziesięciolecia.

Dzisiaj kolografia jest wciąż metodą nieznaną. Nieznaną – mimo swej ponad stuletniej historii występowania w praktyce graficznej i mimo upływu ponad pięćdziesięciu lat od momentu ukucia jej nazwy przez amerykańskiego grafika Glena Alpsa. Sama nazwa jest różnie zapisywana, etymologicznie poprawna jest *kolagrafia*, ja jednak pozostanę przy stosowanym przeze mnie od kilkunastu lat sposobie zapisu – powody są trzy: moja metoda ma mniej wspólnego z kolażem niż te z powyższych definicji, zatem wolę zachować tę różnicę; zbitek Alpsa kojarzył mi się od zawsze z napojem typu *cola*; nie mam już możliwości poprawienia nazw na setkach odbitek grafik rozsianych po świecie (powód bardzo praktyczny).

Jakiś czas temu podczas sprzątania pracowni odnalazłem (po wielu latach) skserowaną jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych doskonałą, profesjonalną książkę Thelmy R. Newman *Innovative Printmaking. The making of two- and three-dimensional prints and multiples*. A tam taki zapis (w autorskim tłumaczeniu)... „Kolagrafia jest właściwie również procesem *intaglio* (czyli drukiem wklęsłym). Ale inaczej niż w rycinie czy w akwaforcie, w których rysunek jest ryty lub trawiony w płycie, kolograficzna matryca jest dodawaną formą, konstruowaną jak kolaż. Może zawierać wiele elementów, nawet kawałki matryc akwafortowych. W rzeczywistości, Glen Alps nazwał tę technikę w latach pięćdziesiątych (...). Na płycie jest możliwa i dopuszczalna wielka ilość manipulacji.” [T.R. Newman 1977, s. 162]. Po raz pierwszy w dostępnych mi materiałach pojawiło się nazwisko Glena Alpsa... Był on amerykańskim grafikiem (1914-1995) związanym z Wydziałem Sztuki Uniwersytetu w Waszyngtonie.

Jak doszedł do koncepcji tej techniki, nie wiadomo, ale „piszący na temat kolografii uważają na to, aby zwracać uwagę, że Glen Alps rozwinął tę formę graficzną i stworzył termin ‘kolagraf’, aby opisać ją, natomiast wcale nie ‘wymyślił’ kolografii. Elementarne efekty ko-

lagraficzne można wykryć już w odbitkach datowanych od XIX wieku, a rozwój kolażu jako formy sztuki na początku XX wieku doprowadził do tego, że obiekty (kawałki papieru, tkanin, metalu i piasku) przyklejone na płycie drukarskiej mogły być pokryte farbą i drukowane dla wyjątkowych efektów fakturowych. Artyści, którzy wyprzedzili Alpsa w wykorzystaniu tej koncepcji, to (między innymi) Norweg Rolf Nesch oraz Amerykanie: Boris Margo, Michael Ponce de Leon, Edmond Casarella i Roland Ginzel.

Alps rozpoczął pracę w technice kolografii jesienią 1956 roku. Badał te techniki sztuki, które stymulują kreatywność i, jak napisał, ... ‘gwałtownie uwalniają najbardziej wewnętrzną jakość bycia’ artysty. Alps dzielił się tą ideą ze swymi uczniami i, wspólnie z kolegami artystami, eksperymentował z nową formą sztuki. Jest oczywiste, że już na początku rozwoju procesu przygotowywania matryc i druku potrzebował dla niego nazwy. Słowo, które wymyślił, ‘collagraph’, jest zbitką słowa ‘kolaż’ i ‘-graf’. (...) Alps twierdził, że ‘... pierwszą troską grafików jest takie opracowanie płyty, by indywidualność artysty miała szansę na uzyskanie formy’. W przypadku podłoża zalecał niedrogie, łatwo dostępne materiały budowlane – w tym sklejkę, deski klejone czy płytę pilśniową. Materiały do graficznego kolażu były tanie i łatwe do znalezienia oraz zawierały (ale niewyłącznie): klej polimerowy, pasty modelarskie, kity drzewne, tworzywa sztuczne, zmielone łupiny orzecha włoskiego, wióry drzewne, włosie z pędzli, wycinki z pełnego asortymentu papierów i ubrań. Były to esencje tworzenia obrazu poprzez technikę graficznego kolażu. Przy rezygnacji z płyt metalowych i specjalistycznych narzędzi do grafiki wklęsłodrukowej kolagrafia pozwalała artyście zbliżyć ‘matrycę bardzo spontanicznie i bezpośrednio, lub całkiem świadomie’ do idei artysty i dyktowanego stylu pracy. Według Alpsa, wolność artysty zależy od zdolności do uznania ‘potencjału chwili’ w wyrażaniu własnej wewnętrznej wizji. Artysta nie musi być związany ze znaczeniem kreacji, ale z ideą. Dlatego Alps powiedział, iż kolagrafia jest idealną techniką dla współczesnych grafików, bo pozwala artyście pracować spontanicznie i w pełni realizować wizualne idee w stosunkowo krótkim czasie.¹

W książce *Techniki graficzne* Jordiego Catafala i Clary Olivy znajduje się zapis dotyczący kolografii, zdecydowanie warty analizy. „Ważnym wynikiem poszukiwań XX-wiecznej awangardy stało się wzbogacenie warsztatu artysty o nowe, często niekonwen-

¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Glen_Alps (tłum. autor).

cjonalne materiały i narzędzia. W ślad za malarzami tworzącymi asamblaż, kolaż czy frotaż podążali graficy. Zasadnicza różnica polegała na tym, że ich prace były dopiero punktem wyjścia, płytami, które należało pokryć farbą, aby odbić kompozycję na arkuszu papieru. Sięgnięcie do materiałów zróżnicowanych pod względem właściwości fizycznych, chemicznych i wizualnych odkrywało nieznane dotąd możliwości, lecz zarazem stawało się technicznym wyzwaniem. W istotny sposób zmieniły się reguły postępowania. Płyta graficzna powstawała metodą dodawania, to znaczy przyklejania rozmaitych materiałów o różnych fakturach do podłoża, nie zaś – jak w tradycyjnych technikach – przez eliminację elementów drewnianej czy metalowej płyty. Ten proces nazwano kolografią ze względu na podobieństwo z techniką kolażu. Akumulowanie elementów kompozycji nie wykluczało jednocześnie wzbogacania kompozycji tradycyjnymi metodami. Ze względu na nie-mal nieograniczony wybór materiałów i narzędzi oraz możliwość łączenia rozmaitych podłoży i aplikacji techniki strukturalne mają zawsze charakter eksperymentu, którego ostateczny wynik jest trudny do przewidzenia. Ogólne tylko reguły ułatwiają uniknięcie powstawania błędów, lecz nie gwarantują uzyskania oryginalnego i satysfakcjonującego rezultatu” [Catafal J., Oliva C. 2004, s. 90].

Podkreślenia w powyższym tekście pochodzą od autora by posłużyć analizie zapisu i wykazać problemy definicji wspólne wszystkim dostępnym opisom tej techniki. Zatem niestandardowe działania dawały nieznane dotąd możliwości, będąc jednocześnie technicznym wyzwaniem, z czym zgadzam się w zupełności, biorąc pod uwagę moje rozliczne autorskie eksperymenty z różnymi materiałami do tworzenia matryc (uwzględniając również całą serię porażek technologicznych). Catafal i Oliva, podobnie jak i inni, podkreślają brak ograniczeń wyboru materiałów i narzędzi, co prowadzi do działań po omacku, właściwie bez konkretnego jakiegokolwiek podpowiedzi, zawsze eksperymentując, i to bez gwarancji uzyskania oryginalnego rezultatu.

To jak to jest właściwie? Ciekawe, niesamowite, swobodne, różnorodne efekty do uzyskania w druku, dzięki możliwości stosowania nieograniczonej gamy materiałów i faktur, wykonywane na zasadzie eksperymentu, ciągłych prób i nieuchronnych błędów, bez gwarancji uzyskania satysfakcjonującego rezultatu? To już wiadomo, dlaczego większość grafików unika jakiegokolwiek kontaktu z kolografią, skoro sprawa jej

stosowania i potencjalnego praktykowania tak niezbyt zachęcająco wygląda. Po co wkraczać na obszar nieznany, skoro jest multum innych technik, może posiadających swoje ograniczenia, ale opisanych i technologicznie precyzyjnie określonych w zakresie materiałów, narzędzi i procesu druku? Wszyscy coś o kolografii/kolagrafii słyszeli, ale nic konkretnego nie wiedzą, nie istnieje opracowanie podręcznikowe tej techniki (ze względu na zbyt dużo możliwości?) i nie istnieje nauczanie akademickie w tym zakresie.

Zatem kilka podstawowych informacji w celu uporządkowania i zasygnalizowania fundamentów technologii autorskiej kolografii (w tekście poniżej słowo *kolografia* oznacza już tylko tę metodę).

Tradycyjny podział na rodzaje druku (stosowany powszechnie) jest mało elastyczny i trochę już przestały. By określić pozycję kolografii w pełnym spektrum grafiki artystycznej, trzeba przywołać klasyfikację zaproponowaną przez profesora Grzegorza Banaszkiewicza.

Matryca kolograficzna jest matrycą reliefową, fizyczną (analogową) formą zapisu informacji obrazowej; drukowana może być jako druk wklęsły lub wypukły, lub jako oba jednocześnie; może być stosowana w dowolnych połączeniach druku wklęsłego i wypukłego oraz kompilowana z dowolnymi technikami obydwu wymienionych rodzajów druku.

Materiał matrycy kolograficznej to: tektura i papiery impregnowane i klejone za pomocą polialkoholu winylowego PVA, który w swojej masie jest również podstawowym materiałem tworzącym matrycę.

„Poli(alkohol winylowy) (PVA, PVAL lub PVOH z ang. ‘polyvinyl alcohol’) to polimer winylowy o wzorze $[-CH_2-CH(OH)-]_n$ otrzymywany z poli(octanu winylu). Stosowany jest jako składnik: klejów, lakierów, apretur włókienniczych, do wyrobu aparatury chemicznej, jako stabilizator farb emulsyjnych, zagęszczaczy farmaceutycznych, do produkcji rękawic ochronnych, nici chirurgicznych, folii, płyt i rur odpornych na działanie benzyny, olejów, także do wyrobu włókien. Jest również półproduktem do produkcji poliacetali. Stosowany jest ponadto w farmaceutyce jako substancja czynna w kroplach do oczu. Jeden z nielicznych polimerów rozpuszczalnych w wodzie².”

Matryca musi spełniać i spełnia wymagania stawiane matrycom graficznym stosowanym w innych technikach.

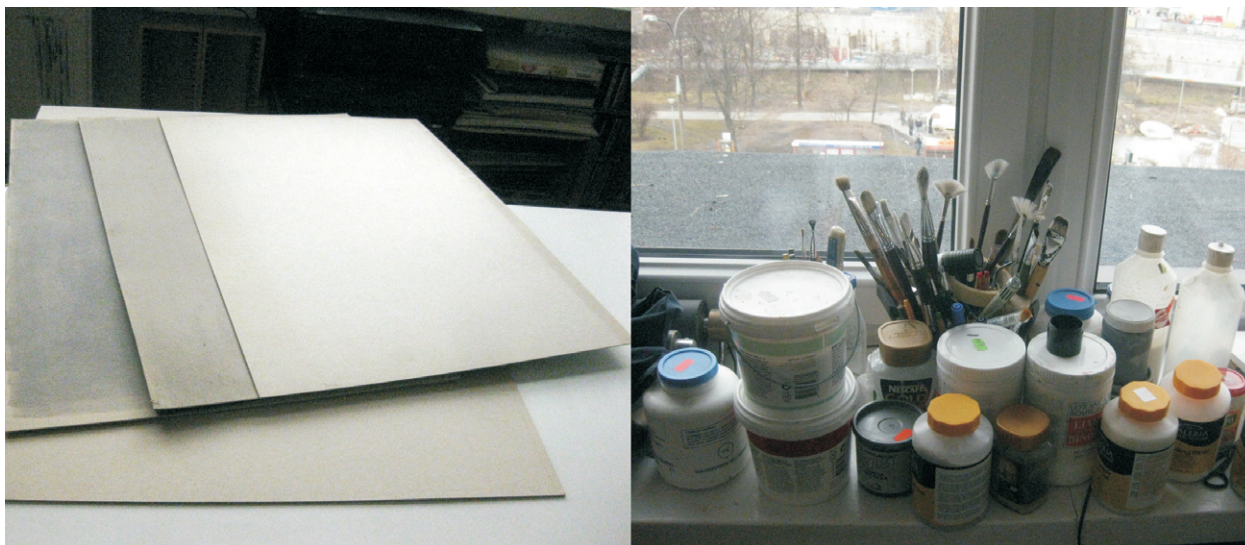
„Podstawowe wymagania stawiane materiałom na podłoża:

² [http://pl.wikipedia.org/wiki/Poli\(alkohol_winylowy\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Poli(alkohol_winylowy))

Tab. 1. Systematyka rodzajów matryc graficznych wg G. Banaszkiewicza

Rodzaje matryc graficznych							
Ażurowa	Reliefowa		Płaska	Transparentna		Wirtualna	
— — — —	~~~~~		— — — —			@	
fizyczna (analogowa) forma zapisu informacji obrazowej						wirtualna forma zapisu informacji obrazowej	
druk szablonowy (szablon) druk wypukły	druk wypukły	druk wklęsły	druk płaski	fotografia analogowa	rysunek na podłożu transparentnym	matryca cyfrowa (zapis binarny)	matryca konceptualna (metoda wizualizacji graficznej)
Techniki powielania i techniki wizualizacji obrazów graficznych, wykorzystujące w/w typy matryc							
serigrafia	drzeworyt	miedzioryt	litografia	negatyw	cliché verre	fotografia cyfrowa	kartografia
aerografia	drzeworyt sztorcowy	staloryt	offset	pozytyw	montaże do sporządzania form drukowych (matryc) w różnych technikach druku	scanning	stereoskopia
graffiti	linoryt	akwaforta	monotypia				chronofotografia
trafaret	gipsoryt	akwatinta					mikroskopia
		mezzotinta					elektronowa
	sucha igła intaglio				Transformacje obrazów, uzyskanych w/w technikami, w matryce drukowe dowolnego typu		rentgenografia
	dowolne połączenia druku wypukłego i wklęsłego						druk cyfrowy
analogowe techniki powielania obrazów z użyciem barwników (farb), w tym technika druku				fotomechaniczne techniki powielania obrazów			
matrycowanie (wg Janusza Kaczorowskiego)				projekcje obrazów statycznych i ruchomych			
graficzne techniki wizualizacyjne niedrukowe				wizualizacje naukowe i techniczne			
wykroje krawieckie	tłoczenia (tzw. „ślepy druk”)						
szablony traserskie							
Wszelkie artystyczne i nie-artystyczne, profesjonalne, naukowe i przemysłowe (komercyjne) zastosowania technik graficznych, w tym łączenie technik druku artystycznego i druku przemysłowego							
Wszelkie techniki graficzne niejasnej proveniencji, tzw. techniki „własne”, „mieszane”, „komputerowe” itp., będące (świadomie lub nie) uproszczonym lub nieudolnym opisem specyficznego zastosowania matryc, technik i procesów graficznych							

Źródło: Banaszkiewicz G., *Pojęcia grafiki. Matryca. Koncepcja współczesnej systematyki procesów graficznych*. „Zeszyty Artystyczne” nr 20, UA w Poznaniu, s. 22.



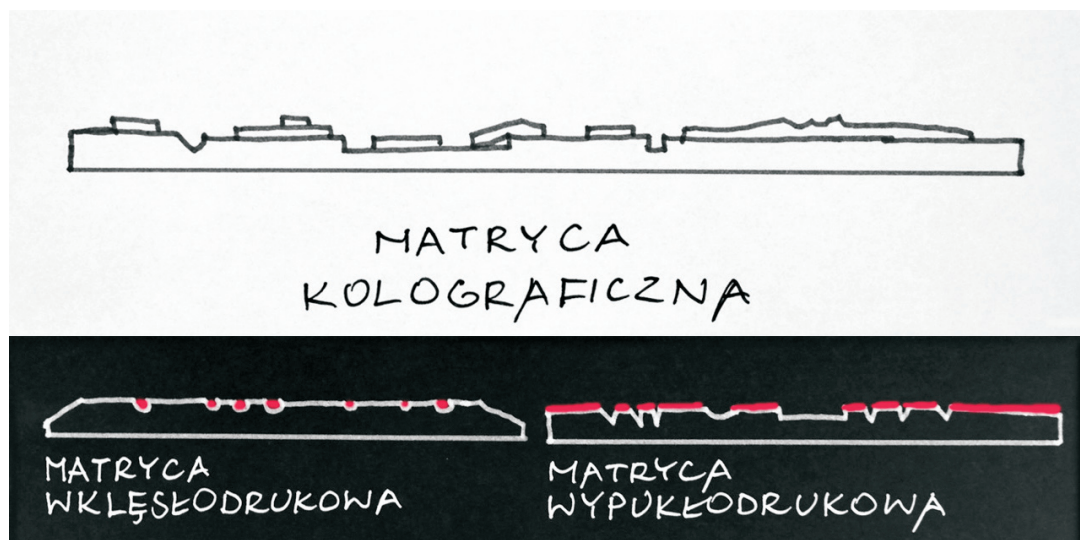
Ryc. 1. Materiały do realizacji matrycy kolograficznej; źródło: fot. autor

- Względnie płaska powierzchnia bez nadmiernych odkształceń.
- Jednolite i zwarte. Materiał nie powinien się rozszepiać i pękać podczas obróbki.
- Względna elastyczność dająca odporność na nacisk walców prasy.
- Podatność na obróbkę. Podłoże nie powinno być zbyt twarde, by kontrolować cięcie.
- Odporność chemiczna. Podłoże musi zachowywać się stabilnie pod wpływem farb drukarskich i rozpuszczalników używanych do czyszczenia.
- Odporność na ścieranie (zachowanie pierwotnej grubości w trakcie odbijania).
- *Należy stosować podłoża grubości 1-10 mm* [Catafal J., Oliva C. 2004, s. 90].

Wymagania powyższe są spełnione przy: ograniczeniu stosowania denaturatu do odtłuszczania powierzchni płyty (tylko delikatne przetarcie – rozmiękcza czasowo PVA); zakazie stosowania wody do przecierania lub zmywania. Terpentyna do zmywania farby może być stosowana bez ograniczeń. Grubość matrycy zawiera się w przedziale 1-3 mm tak, by można było drukować na mokro, na każdej prasie włókienniczej, pod filcem. Rewers matrycy powinien być zaklejony plastikową folią samoprzylepną z arkusza, brzegi dwukrotnie zamalowane wodnym roztworem PVA. Nie stosuję materiałów (lub ograniczam) z gotowymi fakturami, sam je kreuję za pomocą szerokiego wachlarza procesów – od działań malarskich na powierzchni, poprzez pełne spektrum klasycznych lub niekonwencjonalnych działań graficznych, aż do aplikacji odlewów PVA w technologii pokrewnej płaskorzeźbie. Matryca jest opracowywana i w głąb, i nadbudowywana w górę.

Grafiki z cyklu LABIRYNTORY tworzę od ponad 2 lat na bazie wieloletnich doświadczeń z moją autorską technologią. Wykonywanie matryc w niewielkim stopniu wykazuje analogie do taktów stosowanych w innych znanych technikach. Swoją pracę traktuję jak odkrywcze działanie w graficznym laboratorium (stąd skojarzona tematycznie nazwa cyklu), jednocześnie szukanie formy i metody, uwzględniające powoli przekraczalne ograniczenia i potencjał wciąż na nowo otwierających się możliwości. Grafiki z otwartego cyklu LABIRYNTORY (mimo aplikowanych tłoczeń) są przede wszystkim czystymi kolografiami (większość wcześniejszych prac była kompilowana z linorytem, intaglio czy drukiem cyfrowym), co daje szansę na odbiór formy bez zbędnego w takim przypadku balastu wiedzy o tym, jak one fizycznie powstały. Niełatwo opisać te grafiki, ponieważ nie ma w nich prostej anegdoty, a skala przedstawień jest nierozpoznawalna. Są syntetyczne (pomimo gęstości faktur), oparte na jasnych zasadach kompozycji, prostych podziałach płaszczyzn. Kolejne dziesiątki *labiryntów* z otwartego cyklu tworzę indywidualnie, używając archetypów krążących w naszej kulturze, a znane znaki i symbole mówią o głębokim poczuciu wiecznego znaczenia, przemijaniu życia, względności czasu.

Przez pierwszych sześć miesięcy 2018 roku pracowałem nad wykonaniem kilkunastu matryc kolograficznych z cyklu LABIRYNTORY. Do celów parametryzacji określę może to dużo dokładniej. W najgorętszym okresie pracowałem nad prawie dwudziestoma jednocześnie, całkowita liczba matryc opracowywanych w tym okresie to 22. Wykonanych 14 matryc uznałem za skończone i gotowe do druku, pozostałe 8 jest w różnym stadium zaawansowania – albo po



Ryc. 2. Matryca kolograficzna a matryce wkłęsło- i wypukłodrukowe; źródło: rys. autor

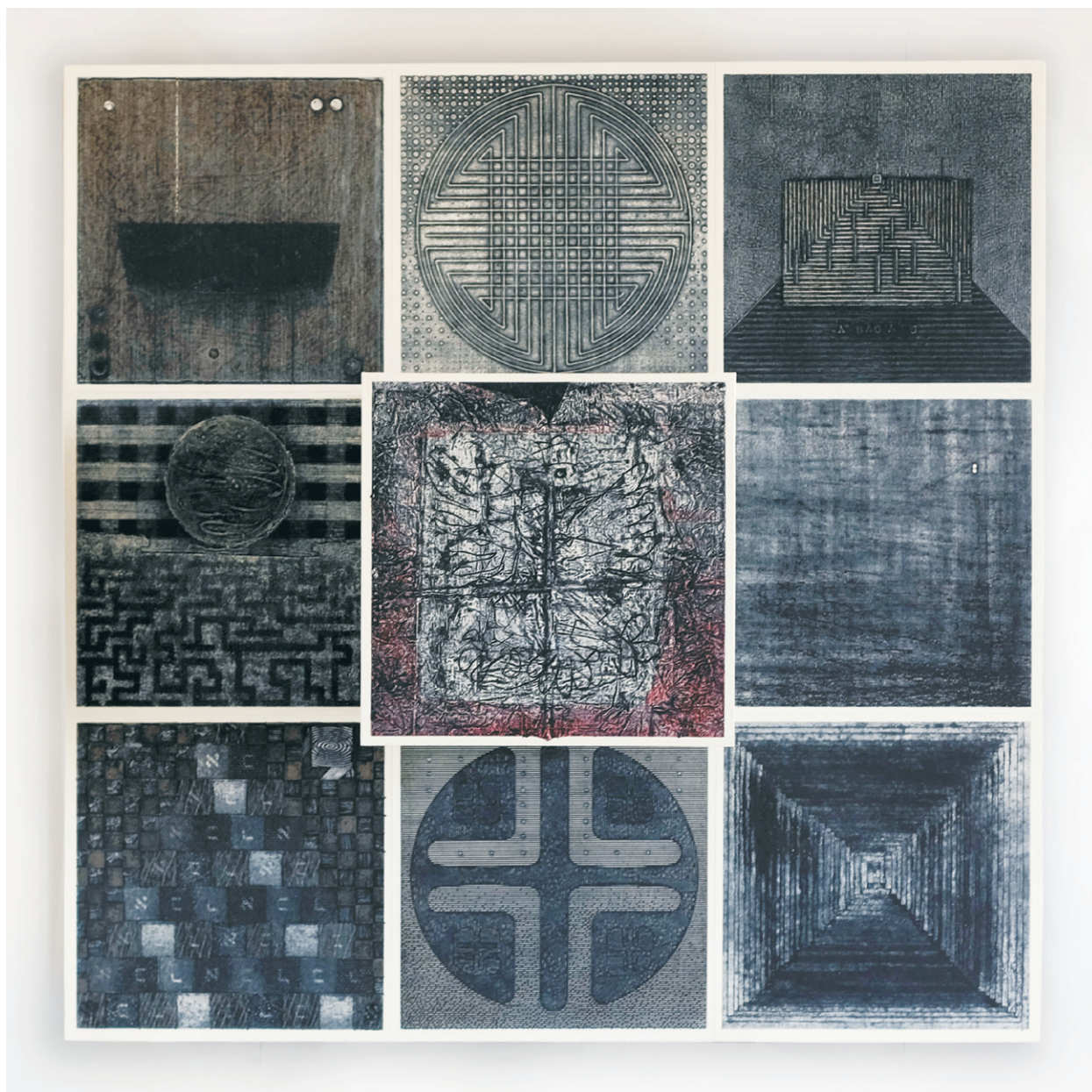
próbnym drukowaniu lub jeszcze przed. Przyjmując te nieukończone jako 0,5 matrycy – ogólna przyjęta do obliczeń liczba wynosi 18. Przy 26 tygodniach pracy daje to 0,69 matrycy na tydzień, czyli prawie 0,1 matrycy na każdy dzień półroczny, co przy powierzchni matrycy 0,2401 m² (49x49 cm) daje 0,024 m² tygodniowo, to z kolei 34,3 cm² na jeden dzień. Zatem wystarczy dziennie opracować powierzchnię bliską kwadratowi 6x6 cm, by mieć taki wynik. Taki kwadracik jest niewielki, niektórzy mogliby wykonać dużo więcej niż ja, co być może dałoby przełożenie na inne parametry... Matryce, w swych ilościach, niestety nie do końca przekładają się na końcowe efekty graficzne. (!)



Ryc. 3. Matryca kolograficzna do grafiki *T from the cycle LABIRYNTORY* w procesie, 2018; źródło: fot. autor



Ryc. 4. Odbitki kolograficzne z cyklu *LABIRYNTORY* w procesie, 2018; źródło: fot. autor



Ryc. 5. Tomasz M. Kukawski, *Untouchable from the cycle LABIRYNTORY*, kolografia, obiekt graficzny 152x152x53cm, 2018;
źródło: fot autor

3. TEORIA/PRAKTYKA/PARAMETRIZACJA /LIPIEC-GRUDZIEŃ 2018

W czerwcu 2018 roku (zamiast realizować 4 projekty z cyklu Print's Box) przygotowałem projekty na trzy linoryty z nowego cyklu RELATIONS, które zamierzałem wykonać metodą puncowania. Puncowanie to bardzo stara, znana w wielu kulturach metoda cyzelowania wyrobów metalowych polegająca na wybijaniu deseni składających się z punktów, gwiazdek, kółek itp. Puncowanie stosuje się też przy obróbce płyty graficznej w technice miedziorytu punktowego. Stosowane są do tego stalowe narzędzia – tzw. punce. „Punca (z

języka niemieckiego: die Punze) – to stalowe narzędzie złotnicze i cyzelerskie w kształcie pręta o odpowiednio do zamierzonego przeznaczenia ukształtowanej hartowanej końcówce lub głowicy – służące do wykonywania zagłębień oraz opracowywania faktury wyrobów metalowych poprzez uderzanie młotkiem. Szczególnym typem są punce z wygrawerowanym na głowicy znakiem złotniczym, oraz punce probiercze ze znakami probierczymi określającymi próbę kruszcu. Punce mincerskie były wykonane w formie stempla - służyły niegdyś jako matryce do wybijania monet. Ich głowica była wygrawerowana w postaci negatywu wizerunku

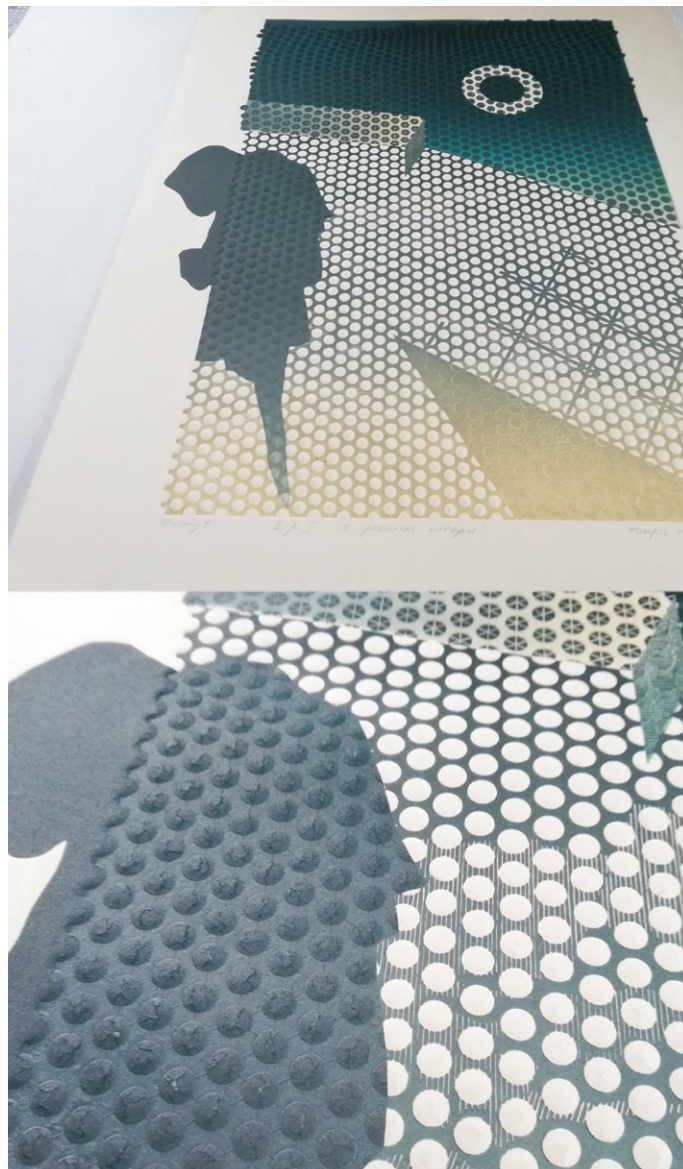


Ryc. 6. Narzędzia do puncowania na tle linorytu *Behind I from the cycle RELATIONS*, 2018; źródło: fot. autor

przedstawianego na bitej monecie. Innym zastosowaniem menniczym są kontrasygnatury (kontrmarki) jako sposób na zalegalizowanie obiegu obcej monety w innym kraju lub jako element walki politycznej z oficjalnym ustrojem (rządem)”³.

Puncę okrągłą o średnicy 2 mm kupiłem w sklepie metalowym, inne (o średnicach 2,2 mm, 1,8 mm, 1,6 mm) zostały wykonane na moje zamówienie (wiercenie specjalnie sprowadzonymi wiertłami w stalowych hartowanych prętach trwało ponad trzy dni na sztukę).

³ <https://pl.wikipedia.org/wiki/Punca>



Ryc. 7. Tomasz M. Kukawski, *Z dalekich wypraw*, linoryt barwny (punca), widok i detal, 1988; źródło: fot. autor

Trzeba było nauczyć się pracy nowymi narzędziami w miękkim PVC... Jak sobie przypominałem i uświadomiłem, to wykonałem już kiedyś (dawno, w roku 1988) jeden linoryt podobną metodą – za puncę posłużyła mi naostrzona łuska z wielkokalibrowej broni maszynowej.

Zacząłem pracę nad dwiema matrycami o wymiarach 80x115 cm jednocześnie. Po dwóch miesiącach pracy, zaniepokojony nikłym postępem, mimo intensywności działań prowadzących do odcisków, pęcherzy, bólu dłoni i zapalenia stawów, postanowiłem przeliczyć ilość punktów, które już wykonałem i muszę wykonać. Na powierzchni 10x10 cm, czyli na decyme-



Ryc. 8. Linoryt *Behind II from the cycle RELATIONS* podczas procesu druku, 2018; źródło: fot. autor

trze kwadratowym, miałem średnio 25÷30 punktów na tyleż samo, co daje ilość od 625 do 900 punktów/dm². Przyjmując 750 punktów jako uśrednienie i mnożąc przez ilość 184 dm² na powierzchni 1,84 m² obu matryc dostałem wynik 138 000 punktów. Czas jednostkowy poświęcony na wybranie za pomocą puncy materiału z jednego śladu (uwzględniając poprawkę, wydłubanie resztek PVC z otworu po uderzeniu puncy itp.) to około 20 do 30 sekund przy ciągłej pracy, średnio przyjąłem 25 sekund/wykonany punkt. Z mnożenia wynika, że efektywny, całościowy czas na wykonanie matryc wynosi zatem 3 450 000 sekund, czyli 57 500 minut, czyli 958 godzin i 20 minut. Taki wynik przy zakończeniu pracy nad matrycami w dniu 31 grudnia 2018 o godzinie 3:30 rano oznacza, iż praca trwała prawie czterdzieści (39,9) dob bez przerwy.

Analizując dalej: to czterokrotne roczne pensum godzin dydaktycznych na samodzielnym stanowisku na uczelni lub 120 ośmiogodzinnych dni roboczych w stosunku do sześciu miesięcy (około 180 dni), w których tylko ta praca została wykonana... Czy można by jeszcze podnosić parametryczny poziom wydajności bez nieuchronności kontuzji i przepracowania? Cóż, w roku 2016 liczba wystaw na tydzień miała współczynnik 0,46 – w 2018 spadł on drastycznie do poziomu 0,23 wystawy/tydzień... A nagroda międzynarodowa statystycznie powinna przypadać raz na 7÷8 miesięcy. Podobne przeliczenia działalności twórczej oraz współczynniki naukowe gorąco polecam do analizy administratorom uczelniom i ministerialnym.

Polska grafika artystyczna jest obecnie powszechnie uznawana za najlepszą na świecie. Żadna parametryzacja tego już nie poprawi, wystarczy zatem nie przeszkadzać, zwłaszcza na własnym podwórku.

LITERATURA

1. **Banaszkiewicz G. (2010)**, *Pojęcia grafiki. Matryca. Koncepcja współczesnej systematyki procesów graficznych.*, „Zeszyty Artystyczne UA w Poznaniu”, nr 20.
2. **Catafal J., Oliva C. (2004)**, *Techniki graficzne.*, Arkady, Warszawa.
3. **Elvieri V. (2015)**, [w:] *9 Międzynarodowe Triennale Grafiki – Katalog*, SMTG Kraków.
4. **Folga-Januszewska D. (2003)**, *Kilka refleksji o grafice, czyli NOWA, REWELACYJNA DIETA CUD BEZ EFEKTU JOJO, jeśli wolno pożyczyć ten tytuł od Anny Hukowskiej*, [w:] *5 Międzynarodowe Triennale Grafiki - Katalog*, GSP BWA Katowice.
5. **Folga-Januszewska D. (2015)**, *Kilka myśli w trakcie obrad Jury MTG – Kraków 2015*, [w:] *9 Międzynarodowe Triennale Grafiki – Katalog*, SMTG, Kraków.
6. **Francastel P. (1966)**, *Sztuka a technika w XIX i XX w.*, Wyd. PWN.
7. **Kapuściński R. (2002)**, *Lapidaria*, Czytelnik, Warszawa.
8. **Kukawski T.M. (2008)**, *Katalog do wystawy Tomasz Kukawski – Grafika.*, ZPAP Okręg w Lublinie.
9. **Ludwiński J. (2009)**, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, Wyd. Akademii Sztuk Pięknych w Poznaniu.
10. **Newman T.R. (1977)**, *Innovative Printmaking. The making of two- and three-dimensional prints and multiples.*, Crown Publishers, Inc., New York.
11. **Sójka J. (2002)**, *Drogi i ścieżki filozofii kultury (Miscellanea dedykowane Profesor Teresie Kostyrko)*, praca zbiorowa WNS Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Wyd. Fundacji Humaniora, Poznań.

Badania zrealizowane w ramach zadań finansowanych ze środków na naukę MNiSW, w ramach pracy S/WA/2/2017.

WIZJA PRZYSZŁEGO ROZWOJU MIASTA SZCZUCZYNA – – ZAMIERZENIA A MOŻLIWOŚCI I OGRANICZENIA

Halina Łapińska

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

DOI: 10.2478/aea-2018-vol10-no4-07

VISION OF THE FUTURE DEVELOPMENT OF SZCZUCZYN – INTENTIONS, POSSIBILITIES AND LIMITATIONS

Abstract

Szczuczyn is a small town that its chance for development associates with the ring road built in 2015, which ultimately will be a part of the S-class express road Via Baltica. Location on this route gives the chance to attract investors and entrepreneurs. In order to meet them, the city authorities undertake a number of initiatives ahead of the inflow of investors, mainly thinking about preparing areas for new investments for various functions: housing, service or production. Such plans are connected with the necessity of making a number of important decisions and taking into account all the conditions, possibilities and limitations when preparing the urban planning documentation. Future shape of both newly designed and already invested areas will depend on these decisions.

The following text analyzes the possibilities for the future development of the town. For this purpose, source materials, including ecophysiological and historical studies on Szczuczyn, were analyzed. A vision with photo inventory was made in the field, and an urban inventory of the historic spatial layout of the city and areas for its future development was prepared. Meetings with the town authorities and investment services as well as the analysis of existing urban planning documents were also helpful. As a result, the text demonstrates the purposefulness, shape and need of phasing future activities, as well as their necessary limitations.

Streszczenie

Szczuczyn to niewielkie miasto, które swoją szansę na rozwój wiąże z wybudowaną w 2015 roku obwodnicą, która docelowo będzie częścią drogi ekspresowej klasy S Via Baltica. Położenie na tej trasie daje szansę na pozyskanie inwestorów i przedsiębiorców. Wychodząc im naprzeciw władze miasta podejmują szereg inicjatyw, wyprzedzających napływ inwestorów, głównie myśląc o przygotowaniu terenów na nowe inwestycje z przeznaczeniem na różne funkcje: mieszkaniową, usługową czy produkcyjną. Takie plany wiążą się z koniecznością podejmowania szeregu ważnych decyzji oraz uwzględnienia wszystkich uwarunkowań, możliwości i ograniczeń podczas opracowania dokumentacji planistyczno-urbanistycznej. Od ich trafności zależeć będzie przyszły kształt nowoprojektowanych przestrzeni oraz tych już zainwestowanych. Poniższy tekst zawiera analizę możliwości przyszłego rozwoju miasta. W tym celu przeanalizowano materiały źródłowe, obejmujące opracowania ekofizjograficzne i historyczne dotyczące Szczuczyna. Dokonano wizji w terenie z fotoinventaryzacją, wykonano inwentaryzację urbanistyczną historycznego układu przestrzennego miasta oraz terenów przeznaczonych na przyszły jego rozwój. Pomocne były także spotkania z władzami miasta i służbami inwestycyjnymi oraz analiza obowiązujących dokumentów planistycznych i urbanistycznych. W efekcie wykazano celowość, kształt oraz potrzebę etapowania przyszłych zamierzeń a także wskazano na konieczne ograniczenia.

Keywords: investment areas; natural structures; open urban areas

Słowa kluczowe: tereny inwestycyjne; struktury przyrodnicze; tereny otwarte miasta

WPROWADZENIE

Szczuczyn to niewielkie miasto – siedziba gminy miejsko-wiejskiej, położone w zachodniej części województwa podlaskiego, w powiecie grajewskim. Zajmuje powierzchnię 13,2 km² z liczbą mieszkańców około 3 500.¹

Położenie miasta wzdłuż drogi krajowej nr 58 Olsztynek - Szczuczyn oraz drogi krajowej nr 61 Warszawa - Augustów (w obszarze miasta Szczuczyna drogi ekspresowej S 61²) stwarza łatwą dostępność komunikacyjną i korzystne warunki powiązań zewnętrznych miasta z regionem i krajem.

W systemie osadniczym województwa miasto stanowi wielofunkcyjny gminny ośrodek rozwoju z usługami z zakresu: administracji, edukacji, ochrony zdrowia i opieki społecznej, kultury, sportu, bankowości, ubezpieczeń, handlu i gastronomii. 64,5% mieszkańców

Szczuczyna jest w wieku produkcyjnym, 17% w wieku przedprodukcyjnym, a 18,4% w wieku poprodukcyjnym. Wśród aktywnych zawodowo mieszkańców Szczuczyna 118 osób wyjeżdża do pracy do innych miast, a 59 pracujących przyjeżdża do pracy spoza gminy. Współczynnik dynamiki demograficznej Szczuczyna wynosi 1,01 i jest nieznacznie wyższy od średniej dla województwa oraz porównywalny do współczynnika dla całego kraju. 45,9% aktywnych zawodowo mieszkańców Szczuczyna pracuje w sektorze rolnym, 20% w przemyśle i budownictwie, 10,6% w sektorze usługowym (handel, naprawa pojazdów, transport, zakwaterowanie i gastronomia, informacja i komunikacja) oraz 1,3% w sektorze finansowym (działalność finansowa i ubezpieczeniowa, obsługa rynku nieruchomości).

W 2017 roku w Szczuczynie zarejestrowanych było 250 podmiotów gospodarki narodowej, z czego



Ryc. 1. Położenie miasta Szczuczyna w województwie podlaskim i powiecie grajewskim, źródło: <http://mapa.livecity.pl/miasto/Szczuczyn,0957560> [dostęp 2019-03-12]

197 stanowiły osoby prowadzące działalność gospodarczą. W tym roku zarejestrowano 20 nowych podmiotów. Najwięcej (236) jest mikro-przedsiębiorstw,

zatrudniających do 9 pracowników. 2,0% (5) podmiotów jako rodzaj działalności deklarowało rolnictwo,

¹ <http://www.polskawliczbach.pl/Szczuczyn>

² Obwodnica Szczuczyna omija miasto od północnego-zachodu i północy i jest częścią drogi ekspresowej S61 czyli trasy Via Baltica, biegnąca z Polski przez Litwę i Łotwę do Estonii, pełni rolę najważniejszego połączenia drogowego pomiędzy krajami nadbałtyckimi i wraz z Rail Baltica jest elementem transeuropejskiego korytarza transportowego. <https://www.gov.pl/web/infrastruktura> [dostęp: 12.03.2019]

³ <http://www.polskawliczbach.pl/Szczuczyn>

⁴ wg danych Narodowego Instytutu Dziedzictwa (NID) z dnia 15.12.2017.

jako przemysł i budownictwo - 23,6% (59) podmiotów, a 74,4% (186) podmiotów to pozostała działalność.³

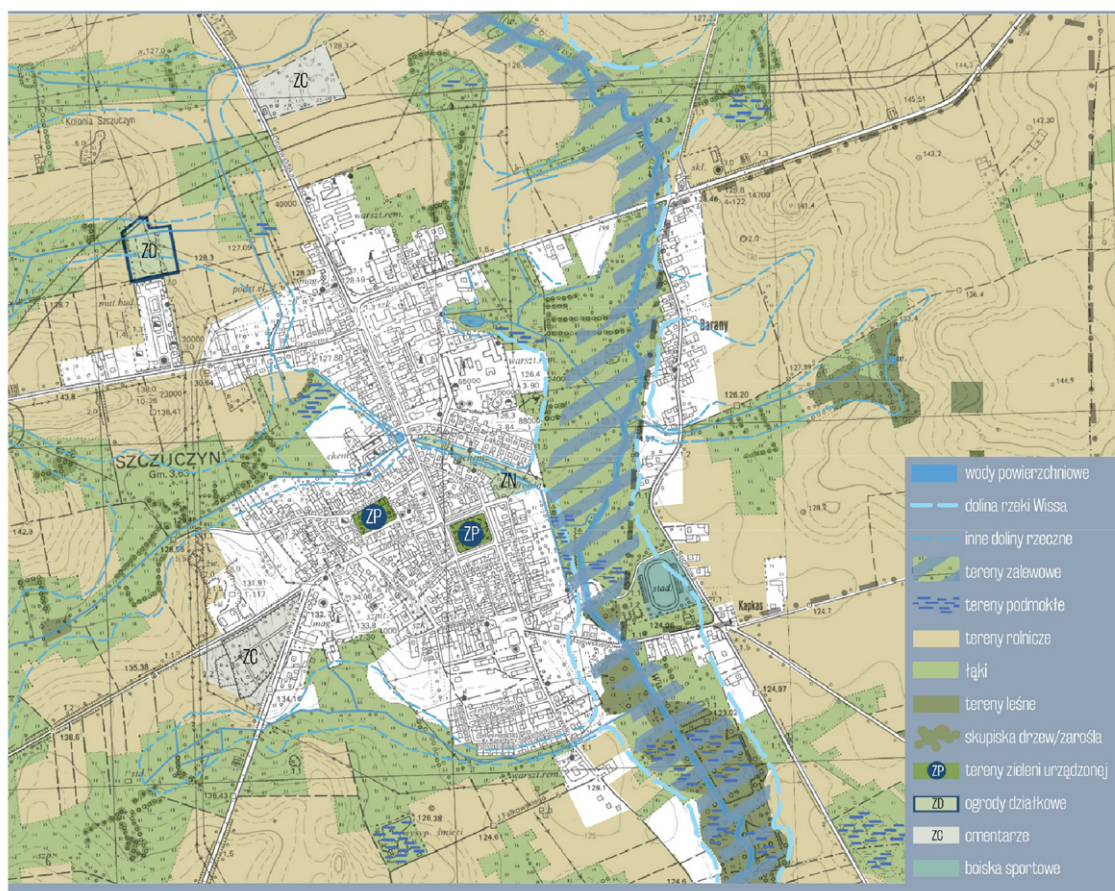
1. UWARUNKOWANIA PRZYRODNICZE

Obszar miasta i gminy leży w granicach dwóch mezoregionów: Wysoczyzny Kolneńskiej, wchodzącej w skład makroregionu Niziny Północnopodlaskiej oraz Pojezierza Elckiego, wchodzącego w skład makroregionu Pojezierza Mazurskiego [J. Kondracki, A. Richling 1994].

Krajobraz przyrodniczy miasta jest zróżnicowany, z dominującymi terenami rzeźby młodoglacjalnej, przeciętymi południkowo przez dolinę rzeki Wissy (ryc. 2). Teren miasta Szczuczyna naturalnie opada w kierunku doliny rzeki Wissy. Najwyższy punkt znajduje się w północno-zachodniej części miasta i jest wzniesieniem moreny czołowej o wysokości 170,4 m n.p.m., zaś najniższy - w korycie rzeki Wissy, na granicy południowej miasta i wynosi 122,2 m n.p.m. Deniwelacja wysokości względnej w mieście wynosi około 48,2 m a najbardziej zróżnicowany wysokościowo teren znajduje się w północnej i południowej części miasta [M. Strzyż 2018].

Miasto cechuje stosunkowo duża bioróżnorodność o naturalnym (Dolina Wissy, fragmenty lasów) i półnaturalnym charakterze, umiejscowiona na malowniczych pod względem krajobrazowym terenach. Obszar miasta Szczuczyna jest elementem obszaru funkcjonalnego Zielone Płuca Polski i systemu korytarzy ekologicznych. Połączenie z nimi zapewnia lokalny korytarz ekologiczny rzeki Wissy. Występująca w północnej części miasta sieć infrastruktury komunikacyjno-transportowej DK 58 i DK 61 oraz tereny produkcyjne i usługowe stanowią barierę antropogeniczną, będącą zagrożeniem dla systemu korytarzy ekologicznych.

„Warunki ekofizjograficzne Szczuczyna dają możliwość dalszego rozwoju funkcji gospodarczej, głównie inwestycyjnej (produkcja, usługi), osiedleńczej, inwestowania w rozwój funkcji turystycznej i rekreacyjnej oraz utrzymania istniejącej funkcji rolniczej z naciskiem na rolnictwo ekologiczne. Cechy charakterystyczne topografii szerokiej doliny rzeki, wraz z sąsiednimi obniżeniami mają znaczący wpływ na decyzje o wyborze terenu pod zabudowę, co może sprzyjać lub ograniczać inwestowanie.” [M. Strzyż 2018, s. 48].



Ryc. 2. Struktury przyrodnicze otaczające tereny zainwestowane miasta Szczuczyna; źródło: rys. studenci: K. Woszczenko, B. Michniewski

2. UWARUNKOWANIA HISTORYCZNE

Nazwa Szczuczyn pochodzi od nazwiska właściciela ziemskiego Stanisława Antoniego Szczuki. Miasto powstało w miejscu istniejących wsi rodu Szczuków. Za historyczną datę powstania Szczuczyna przyjmuje się 9 listopada 1692 r. [M. Strzyż 2018, s. 83]. Prawa miejskie magdeburskie nadał Szczuczynowi król Jan III Sobieski, który był jednocześnie fundatorem barokowego kościoła, kolegium i klasztoru. Prawo lokacyjne dawało miastu przywilej odbywania jarmarków, które przyczyniły się do rozwoju miasta. „Budowę miasta powierzono architektowi de Flenièrce. W zakres prac weszło wytyczenie terenu pod miasto, wykonanie prac melioracyjnych, usypanie drogi do zamku, wyrównanie terenu pod miasto, wykonanie planu budowy zamku i zabudowań gospodarczych. Jego prace przejął od 1692 r. Józef II Fontana, a trwały one do 1715 r. Budowę miasta rozpoczęto od usytuowania dużego rynku o wymiarach 155x130 m. Z każdego narożnika rynku odchodziły dwie ulice pod kątem 90 stopni” [M. Strzyż 2018, s. 83].

Od roku 1772, od czasu I rozbioru Polski, Szczuczyn należał do Prus. Po utworzeniu Królestwa Polskiego w 1815 r. nastąpił gwałtowny rozwój handlu i rzemiosła. W mieście działał sąd pokoju, znajdowała się główna komora graniczna, szkoła, kwatera sztabu kozackiego; odbywało się 9 jarmarków rocznie oraz cotygodniowe targi. Od 1867 do 1915 roku Szczuczyn był miastem powiatowym.

Na obszarze Szczuczyna znajduje się obecnie 14 obiektów wpisanych do rejestru zabytków.⁴ Najważniejsze to: kościół z 1697 roku, zespół klasztorny z przełomu XVII/XVIII w., zamek z XVII w., poczta z 1824 r. przy ul. Jana Kilińskiego, budynki mieszkalne z końca XVII w. przy Placu 1000-lecia, rynek z parkiem z 1882 r. oraz cmentarz rzymsko-katolicki z 1798 roku (ryc. 3).

3. UWARUNKOWANIA PRZESTRZENNE

Współczesny obraz miasta Szczuczyna przedstawia się ubogo, daleko mu do czasów świetności. Obecnie jest to ciche miasto, sprawiające wrażenie



Ryc. 3. Mapa miasta Szczuczyna oraz rozmieszczenie najważniejszych zabytków; źródło: rys. na mapie topograficznej w skali 1: 10000 oraz fot. autorka

⁴ Art.10. ust. 1 pkt. 7) ustawy o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym (Art. 10 ust. 1 pkt 7 zmieniony przez art. 41 pkt 3 lit. a



Ryc. 4. Inwentaryzacja urbanistyczna centrum miasta oraz ul. Sportowej w Szczuczynie; źródło: opracowanie: studenci IV semestru Wydziału Architektury PB podczas praktyki w lipcu 2017 roku

uśpionego. Niektóre miejsca, czy pojedyncze obiekty są zadbane, wiele natomiast wymaga zabiegów restauratorskich. Dawne historyczne miejsca, elementy wnętr urbanistycznych, ważne akcenty i dominanty - obiekty znajdujące się pod ochroną konserwatorską czy obiekty o lokalnych wartościach kulturowych wymagają remontów, modernizacji czy rewitalizacji.

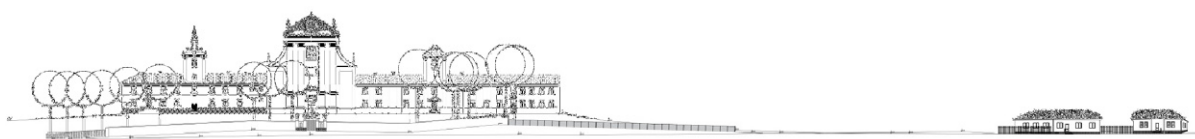
W 2017 roku burmistrz miasta Szczuczyna wystąpił do kierownika Pracowni Urbanistyki i Planowania Przestrzennego Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej z inicjatywą przedstawiającą dalekosiężne plany rozwoju oraz przyszłego kształtu przestrzennego miasta. Zawarto porozumienie, mające na celu szerokie spektrum działań, obejmujące kompleksowe rozpoznanie problemów istniejącego zagospodarowania przestrzennego miasta, wskazanie kierunków rozwoju oraz opracowanie niezbędnych dokumentów.

W lipcu 2017 roku studenci Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej, w ramach praktyki, opracowali inwentaryzację urbanistyczną centrum miasta oraz zabudowy ul. Sportowej. Zgromadzili także obszerną dokumentację dotyczącą zabudowy i zagospodarowania terenu. Dane zostały przedstawione w postaci *Kart inwentaryzacji urbanistycznej*, fotoinwentaryzacji

oraz graficznie na kolorowych mapach w skali 1:500 (ryc. 4.). Inwentaryzację uzupełniły rysunki pierzei ulic w skali 1: 200 (ryc. 5 - 7).

Pozwoliło to na pokazanie problemów, dotyczących analizowanych przestrzeni miasta. Zaliczono do nich: nieuporządkowanie przestrzeni zabudowanej, chaos wewnątrz kwartałów zabudowy, brak zagospodarowania podwórek czy terenów publicznych i półpublicznych, potrzeba remontów bądź modernizacji elewacji, remontów nawierzchni ciągów komunikacyjnych itp.

Kolejnym ważnym elementem współpracy z Wydziałem było ogłoszenie konkursu na zagospodarowanie terenów położonych na wschód od doliny rzeki Wissy, w bezpośrednim sąsiedztwie ul. Sportowej oraz terenów inwestycyjnych Podstrefy Suwalskiej Specjalnej Strefy Ekonomicznej. Władze miasta wiążą przyszłość swojego miasta z rozwojem terenów inwestycyjnych Podstrefy Suwalskiej Specjalnej Strefy Ekonomicznej, położonych w południowo-wschodniej części miasta, gdzie przedsiębiorcy już lokują swoje działania. W ostatnim czasie powstały tam nowe przedsiębiorstwa produkcyjno-usługowe oferujące ponad 500 miejsc pracy. Ważnym elementem, przyciągającym inwesto-



Ryc. 5. Pierzeja ulicy Szpitalnej z widokiem na kościół i zespół klasztorny; źródło: rys. studenci: G. Strzałkowski i M. Szklanko



Ryc. 6. Pierzeja ulicy Kilińskiego; źródło: rys. studenci: A. Zdunek i I. Poskropko



Ryc. 7. Pierzeja ulicy Sportowej; źródło: rys. studenci: U. Nikonczuk i K. Sawczuk

rów i przedsiębiorców był fakt wybudowania obwodnicy Szczuczyna jako części przyszłej drogi ekspresowej S61 (Via Baltica) oraz projekt usytuowania skrzyżowania z drogą ekspresową Via Carpatia w sąsiedztwie miasta. Były to koronne argumenty, przemawiające za koniecznością jak najszybszego zaproponowania przyszłym inwestorom, przedsiębiorcom, pracownikom i ich rodzinom miejsca do zamieszkania. Tkanka starego Szczuczyna nie spełniała ich oczekiwań. Z racji braku wolnych działek, należało poszukać nowych terenów. Wskazano na tereny położone w sąsiedztwie terenów Podstrefy Suwalskiej Specjalnej Strefy Ekonomicznej. Aby prawidłowo ukształtować przestrzeń, która już wyraźnie odczuwa presję inwestycyjną, należało podjąć stosowne działania planistyczne. Konieczna była zmiana zapisów w dokumencie, jakim jest *Studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego miasta i gminy Szczuczyn*. Rada Miejska w Szczuczynie podjęła uchwałę intencyjną, wyznaczając granice obszaru wymagającego opracowania w celu przeznaczenia terenów na potrzeby zabudowy mieszkaniowej jednorodzinnej, wielorodzinnej, usługowej oraz rekreacyjno-wypoczynkowej. Dokument: *Zmiana studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego miasta i gminy Szczuczyn* jest aktualnie w trakcie opracowywania, autorka jest członkiem zespołu projektowego. Tak ważne decyzje

musiały być poprzedzone głębokimi przemyśleniami, rozważaniami i dyskusjami.

4. ZAMIERZENIA I IDEE PROJEKTOWE

Dobrym zwyczajem stało się poszukiwanie idei i koncepcji zagospodarowania nowych terenów w oparciu o wyniki konkursów urbanistycznych. Pozwala to na podjęcie dyskusji oraz analizę wielu punktów widzenia, zaprezentowanych przez uczestników konkursu.

Wyniki konkursu na zagospodarowanie terenów położonych na wschód od doliny rzeki Wissy pozwoliły na wypunktowanie najważniejszych zamierzeń inwestycyjnych i idei projektowych (ryc. 8):

- konieczność powiązania komunikacyjnego, wizualnego i formalnego z historycznym układem urbanistycznym i przestrzennym,
- dolina rzeki Wissy powinna stać się naturalną osią symetrii (kompozycyjną) obu założeń przestrzennych: starego i nowego,
- ważne jest połączenie zainwestowanych terenów miasta z nowymi za pomocą kładki - ciągu pieszo-rowerowego z jego kontynuacją wzdłuż nowoprojektowanych terenów rekreacyjno-wypoczynkowych,
- wykorzystanie naturalnego ukształtowania terenu do poprowadzenia nowego przebiegu sieci dróg

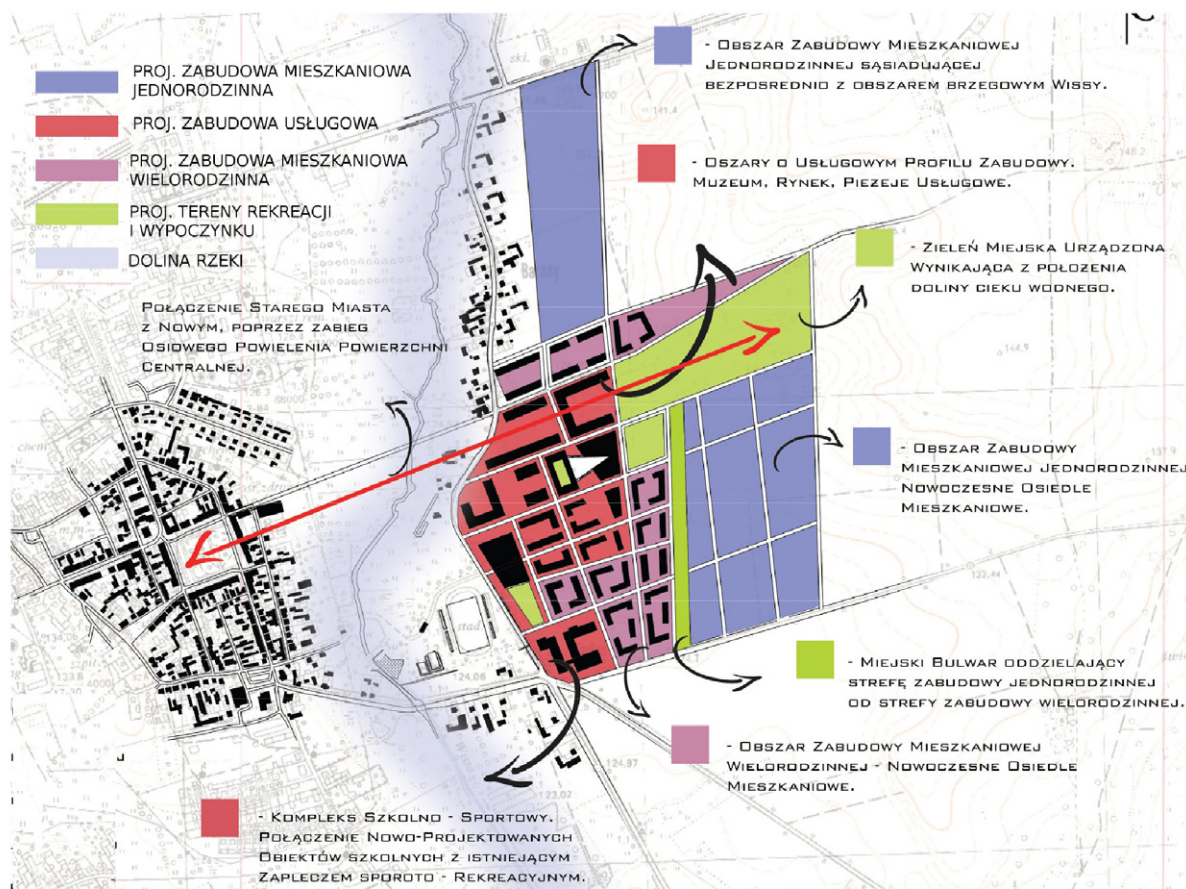
(drogi zbiorcze powinny prowadzić bezpośrednio od drogi S 61 do terenów inwestycyjnych oraz po trasach najbardziej oddalonych od zabudowy mieszkaniowej a obsługę kwartałów mieszkaniowych powinny stanowić drogi lokalne oraz dojazdowe),

- centralne usytuowanie terenów usług podstawowych a terenów rekreacji i wypoczynku w bezpośrednim sąsiedztwie terenów zieleni.

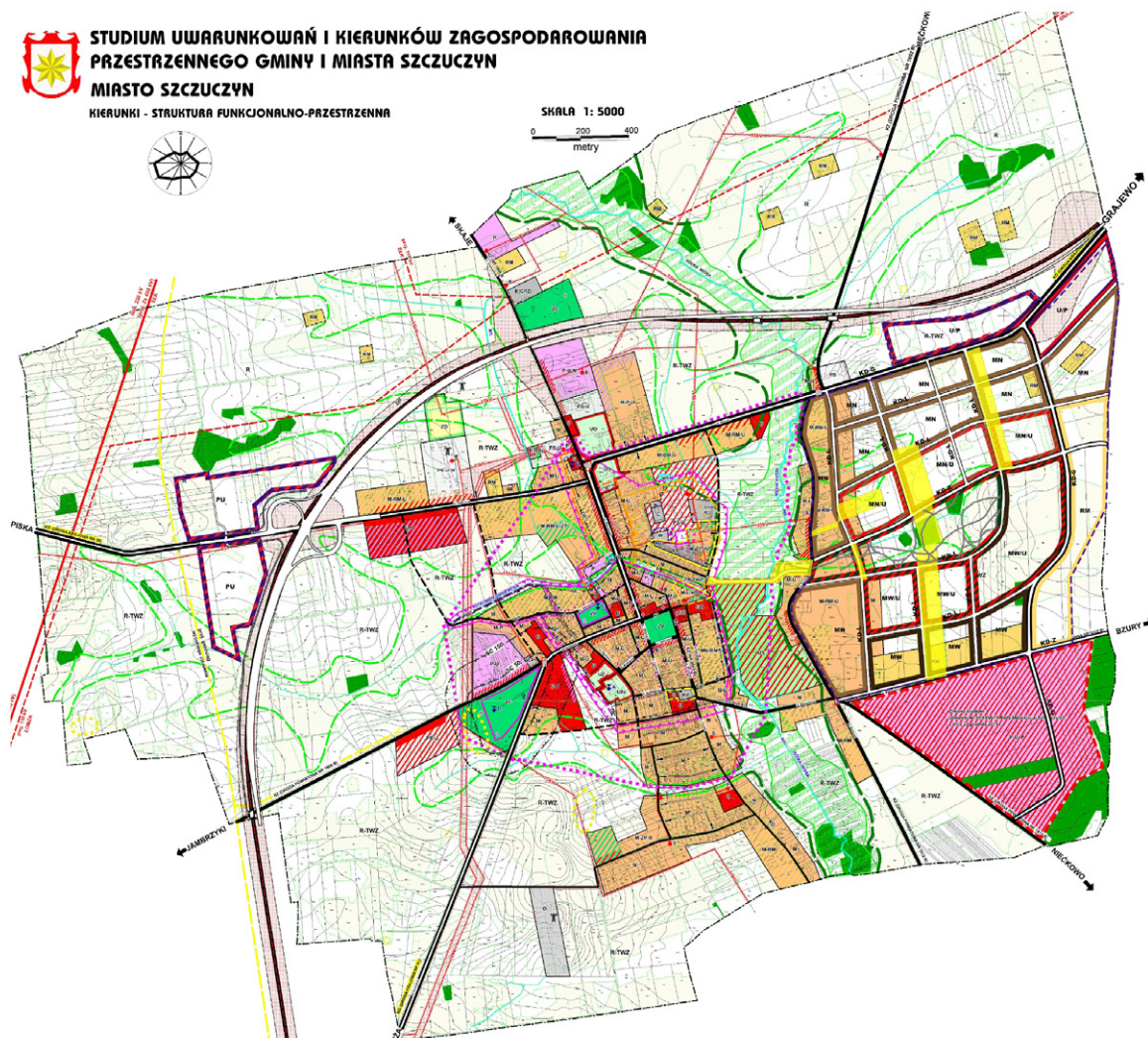
Urbaniści [Z. Paszkowski 2011, s.10] są zgodni, iż współczesne przemiany w strukturach urbanistycznych następują w wyniku historycznych wydarzeń lub procesów cywilizacyjnych, takich jak: potrzeby społeczne, zmiana roli i funkcji miasta, procesy naturalnej degradacji, rozwój demograficzny, rozwój techniki, a także na skutek zjawisk naturalnych i innych przyczyn wpływających na stan miast. W przypadku Szczuczyna mamy do czynienia w zasadzie ze wszystkimi ww. elementami. Dlatego na szczególne podkreślenie zasługuje dalekowzroczność Burmistrza Szczuczyna oraz Rady Miejskiej, którzy chcąc widzieć przyszły docelowy obraz swojego miasta, podjęli tak ważne

decyzje planistyczne. Decyzje te dotyczyły przeznaczenia terenów najlepszych do zamieszkania, które potwierdziły analizy ekofizjograficzne, analizy powiązań komunikacyjnych czy analizy struktur własnościowych. Oczywiście wyznaczony do docelowego zainwestowania teren jest duży (ryc. 9.), porównywalny do dzisiejszej powierzchni Szczuczyna, jednak trzeba pamiętać, że jest to ma on służyć urzeczywistnieniu docelowego, perspektywicznego kształtu „nowego Szczuczyna”, do realizacji w przeciągu wielu dekad.

Perspektywiczne docelowe zagospodarowanie nowych terenów Szczuczyna wymagało określenia ram czasowych, w jakich będzie mogło zostać zrealizowane. W najbliższym czasie, do około 5 lat, powstaną połączenia komunikacyjne, które będą łączyć tereny inwestycyjne Podstrefy Suwalskiej Specjalnej Strefy Ekonomicznej z drogą krajową oraz ekspresową S 61, którymi będą dostarczane towary oraz surowce. Połączą też one tereny przemysłowo-usługowe, zlokalizowane w zachodniej części miasta, które aktualnie są w trakcie realizacji. Władze zakładają też, że pracownicy, których nie będą mogły zapewnić miasto i gmi-



Ryc. 8. Schemat ideowy zagospodarowania nowych terenów w powiązaniu z historycznym układem urbanistycznym Szczuczyna; źródło: rys. studenci: K. Przywara i S. Przestrzelski



Ryc. 9. Projekt zmiany Studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego miasta i gminy Szczuczyn; źródło: opr. autorka

na, przyjadą do pracy z okolicznych gmin. W ofercie władarzy miasta znajduje się propozycja przekazania nieodpłatnie działek niezabudowanych, bądź z czasem też z zabudową mieszkaniową szeregową lub wolnostojącą, potencjalnym młodym przyszłym rodzinom, które swoją przyszłość zwiążą ze Szczuczynem. Stąd w projekcie zmiany *Studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego miasta i gminy Szczuczyn* w pierwszym etapie zagospodarowane i wyposażone w infrastrukturę techniczną i społeczną zostaną tereny działek, których właścicielem jest miasto (oznaczone kolorem żółtym na ryc. 8.) lub takie, które miasto pozyska najwcześniej.

Ważną inwestycją na tym etapie będą też tereny przeznaczone na obiekty usługowe wielkopowierzchniowe i przemysłowe, usytuowane na terenach najmniej korzystnych, otoczonych istniejącymi drogami wysokich klas, co oznacza ich dobre skomunikowanie.

W pierwszym etapie powstanie też kładka przez dolinę rzeki Wissy, będąca przedłużeniem ul. Łąkowej. Jednak to połączenie będzie jedynie pieszo-rowerowe. Również do etapu pierwszego zaliczone zostaną tereny w bezpośrednim sąsiedztwie ul. Sportowej oraz te, przeznaczone dla użytkowników terenów rolniczych (RM i R).

Kolejny etap to tereny nowego centrum z usługami oraz tereny zabudowy mieszkaniowej wielorodzinnej z terenami rekreacji i wypoczynku wokół. Ostatni etap - perspektywiczny obejmie najdalej położone tereny.

Integralną częścią nowego studium jest szczegółowy bilans terenów przeznaczonych pod zabudowę, opracowany zgodnie z przepisami Ustawy z dnia 27 marca 2003r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym (Dz.U.2018.1945 t. j.)⁵ W tym celu wyodrębniono i oszacowano powierzchnie terenów obecnie zainwestowanych i obejmujących zabudowę mieszka-

Tab. 1. Zbiorczy bilans terenów zabudowy mieszkaniowej oraz potencjalnej liczby osób - etapowanie**Tab. 1.** Collective balance of residential areas and potential number of residents - staging

Lp.	Rodzaj zabudowy	ETAP 1 (perspektywa do 10 lat)			ETAP 2					
		Powierzchnia terenu (ha)	Potencjalna liczba osób	Potencjalna powierzchnia użytkowa (m ²)	Część 1 (perspektywa do 20 lat)			Część 2 (perspektywa do 30 lat)		
					Pow. terenu (ha)	Potencjalna liczba osób	Potencjalna powierzchnia użytkowa (m ²)	Pow. terenu (ha)	Potencjalna liczba osób	Potencjalna powierzchnia użytkowa (m ²)
	MN (1 cz.)				19,44	339	13560			
	MN	4,13	162	6480	6,11	243	9720	16,82	663	26520
	MN*			648			1356			2652
	MN/U	8,29	213	8520	2,05	54	2160	15,42	402	16080
	MN/U*			1704			432			3216
	RM							17,68	188	9400
	MW	2,31	520	15600	5,77	1300	39000	10,15	2285	68550
	MW*			5200			13000			22850
	MW/U	2,86	645	19350	5,81	1305	39150	13,20	2970	89100
	MW/U*			6450			13050			29700
	Razem	17,59	1540	63952	39,18	3241	132400	73,27	6508	268068

* +zabudowa usługowa uzupełniająca

Źródło: Projekt zmiany Studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego miasta i gminy Szczuczyn. Bilans terenów przeznaczonych pod zabudowę - projekt, maszynopis, Białystok 2019.

Source: Change of the Study of conditions and directions of spatial development of the city and commune of Szczuczyn. Balance of land designated for development - design, typescript, Białystok 2019.

niową jednorodzinną, zabudowę mieszkaniową wielorodzinną, zabudowę zagrodową, tereny mieszkaniowo-usługowe, tereny usługowe, tereny produkcyjne, tereny rolne, tereny leśne, nieużytki a także wyodrębniono i oszacowano powierzchnie terenów do zainwestowania na cele zabudowy mieszkaniowej jednorodzinnej, zabudowy mieszkaniowej wielorodzinnej, zabudowy zagrodowej, zabudowy mieszkaniowo-usługowej, zabudowy produkcyjno-usługowej, rekreacyjno-sportowej, komunikacji i infrastruktury.

W tabeli 1 przytoczono zbiorczy bilans terenów zabudowy mieszkaniowej z pokazaniem ich etapowania (okresy do 10, 20 i 30 lat) oraz zakładany wzrost

liczby mieszkańców o podane wartości. W pierwszym etapie liczba mieszkańców miasta mogłaby wzrosnąć o 1540 osób, w następnych o 3241 aż do około 6500 w dalszej perspektywie.

PODSUMOWANIE

Wychodząc naprzeciw poszukiwaniu przyszłego kształtu nowych przestrzeni miasta, wynikających z presji inwestycyjnej, należy uprzedzić działania inwestorów, myśląc o przygotowaniu terenów na nowe inwestycje z przeznaczeniem na różne funkcje: mieszkaniową, usługową czy produkcyjną. Takie plany wiążą się

ustawy z dnia 9 października 2015 r. o rewitalizacji /Dz.U.2018.1398 t.j./, która weszła w życie z dniem 18 listopada 2015 r.) wprowadził do dokumentu studium konieczność przeanalizowania i uwzględnienia uwarunkowań wynikających w szczególności z potrzeb i możliwości rozwoju gminy, uwzględniających w szczególności:

a) analizy ekonomiczne, środowiskowe i społeczne,

b) prognozy demograficzne, w tym uwzględniające, tam gdzie to uzasadnione, migracje w ramach miejskich obszarów funkcjonalnych ośrodka wojewódzkiego,

c) możliwości finansowania przez gminę wykonania sieci komunikacyjnej i infrastruktury technicznej, a także infrastruktury społecznej, służących realizacji zadań własnych gminy,

d) bilans terenów przeznaczonych pod zabudowę.

z koniecznością podejmowania szeregu ważnych decyzji oraz uwzględnienia wszystkich uwarunkowań, możliwości i ograniczeń podczas opracowania dokumentacji planistyczno-urbanistycznej. Od ich trafności zależeć będzie przyszły kształt nowoprojektowanych przestrzeni oraz tych już zainwestowanych.

LITERATURA

1. **Kondracki J., Richling A. (1994)**, 53.3 *Regiony fizycznogeograficzne w skali 1: 1 500 000*, [w:] Atlas Rzeczypospolitej Polskiej, PAN IGiPZ, PPWK S.A., Główny Geodeta Kraju, Warszawa.
2. **Paszkowski Z. (2011)**, *Miasto idealne w perspektywie europejskiej i jego związek z urbanistyką współczesną*, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków.
3. **Strzyż M. (2018)**, *Opracowanie ekofizjograficzne miasta Szczuczyna dla potrzeb zmiany studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego gminy i miasta Szczuczyn*, Kielce.
4. *Studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego miasta i gminy Szczuczyn*, Uchwała Nr 142/XXXV/10 Rady Miejskiej w Szczuczynie z dnia 23 marca 2010 r.
5. *Ustawa z dnia 27 marca 2003r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym* (Dz.U.2018.1945 t.j.)
6. *Zmiana Studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego miasta i gminy Szczuczyn - projekt*, maszynopis, Białystok 2019
7. *Zmiana Studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego miasta i gminy Szczuczyn. Bilans terenów przeznaczonych pod zabudowę - projekt*, maszynopis, Białystok 2019
8. <http://www.polskawliczbach.pl/Szczuczyn> [dostęp 2019-01-05]
9. <http://www.um.szczuczyn.pl/historia.htm> [dostęp 2019-01-15]
10. <https://www.gov.pl/web/infrastruktura> [dostęp 2019-03-12].

Badania zrealizowane w ramach zadań finansowanych ze środków na naukę MNiSW, w ramach pracy S/WA/1/2017.

MOGIŁY I CMENTARZE WOJENNE Z OKRESU I WOJNY ŚWIATOWEJ – – STUDIUM W KRAJOBRAZIE PODLASIA

Tatiana Misjuk

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

DOI: 10.2478/aea-2018-vol10-no4-08

THE CEMETERIES AND GRAVES OF THE WORLD WAR I – A STUDY IN THE LANDSCAPE OF PODLASIE REGION

Abstract

Following a heavy battle of the World War I numerous cemeteries of soldiers remained in the region of Bielsk Podlaski. Those places are historically important, they are present in the Podlasie region landscape for over 100 years but many of them remain forgotten. Only some of them are maintained by the local authorities, parishes or the neighbors. Emergency repairs undertaken by the local communities have not accounted for cultural and landscape context of the cemeteries. Search query of the graveyards, photo and drawing inventory of the space, forms of small architecture and greenery of 9 necropolies has served for a reflection on possibilities to visualize them considerably in the Podlasie landscape. Collected material has been presented to Bielsk Podlaski inhabitants at a meeting and publicized in the local media. The study contains full inventory of 4 cemeteries and photo presentations of the remaining ones.

Streszczenie

Po ciężkich walkach I wojny światowej w okolicach Bielska Podlaskiego pozostało kilkadziesiąt cmentarzy poległych żołnierzy. To miejsca historycznie ważne, od ponad stu lat obecne w podlaskim krajobrazie, jednak wiele z nich uległo zapomnieniu. Tylko niektóre otoczone są opieką lokalnych władz, parafii czy sąsiadów. Dotychczasowe działania lokalnych społeczności i służb komunalnych miały charakter doraźny i nie uwzględniały ani kulturowego, ani krajobrazowego kontekstu cmentarzy i mogił. Kwerenda dokumentacji cmentarzy, fotograficzna i rysunkowa inwentaryzacja przestrzeni, form małej architektury i zieleni dziewięciu nekropolii posłużyła do refleksji nad możliwościami przemyślanego unaocznienia ich obecności w krajobrazie Podlasia. Zebrany materiał został zaprezentowany mieszkańcom Bielska Podlaskiego na zorganizowanym w tym celu spotkaniu oraz rozpowszechniony w lokalnych mediach. Studium obejmuje pełną dokumentację 4 cmentarzy oraz fotograficzną prezentację pozostałych.

Keywords: inventory of cemetery space; urban detail; grave cross; landscape; fence; exposition

Słowa kluczowe: inwentaryzacja przestrzeni cmentarzy; mała architektura; krzyż nagrobny; krajobraz; ogrodzenie; ekspozycja

WPROWADZENIE

Niniejsze studium obejmuje dziewięć cmentarzy wojennych i mogił wybranych spośród około dwudziestu miejsc pochówku ofiar bitwy pod Bielskiem Podlaskim stoczonej w dniach 15-25 sierpnia 1915 roku pomiędzy niemiecką 12. Armią dowodzoną przez generała Maxa von Gallwita a rosyjską 2. Armią, na której czele stał generał Władimir Smirnow. Siedmiodniowe walki były nie tylko największymi zmaganiem

militarnymi Wielkiej Wojny na Podlasiu, ale zarazem jednymi z najbardziej okrutnych i krwawych starć – na polach tej bitwy poległo, zaginęło lub zmarło w wyniku odniesionych ran od 10 do 12 tysięcy żołnierzy obu walczących stron [M. Tomkiel, M. Markowski 2016, s. 59]. Od ponad stu lat spoczywają oni na rozsypanych po okolicy cmentarzach, przeważnie we wspólnych mogiłach – Niemcy, Rosjanie, Polacy, Białorusini, Ukraińcy,

Żydzi: żołnierze różnych narodowości wcieleni do armii obu walczących ze sobą mocarstw. Ślady wielkiej bitwy, miejsca pochówku poległych uległy zapomnieniu, zatarły się w zbiorowej pamięci lokalnych społeczności i dla większości mieszkańców Bielska Podlaskiego, jego okolic i całego Podlasia nie są znane. Dotychczasowy stan (nie)pamięci dotyczący tej problematyki analizuje Małgorzata Karczewska w opublikowanej niedawno książce: *Sto lat będą trwać bez opieki niczyjej... Cmentarze wojenne z czasów I wojny światowej w Białymstoku i powiecie białostockim*¹.

Ujęte w studium nekropolie to cmentarze wojenne w Bielsku Podlaskim, Augustowie, Studziwodach, Gregorowcach, Hryniewiczach Dużych oraz w Orzechowiczach i mogiła w Topczykałach. Kryterium wyboru właśnie tych miejsc było ich położenie w różnych kontekstach urbanistycznych i krajobrazowych.

Celem badań było zebranie materiału do przygotowania projektu oczyszczenia, zabezpieczenia i unacznienia nekropolii w krajobrazie Podlasia oraz upowszechnienie wiedzy o miejscach, które trwale wpisały się w krajobraz Podlasia, ale uległy zapomnieniu. Myślą przewodnią tych działań było stwierdzenie, iż „po 100 latach od tamtych dramatycznych zdarzeń miarą naszego człowieczeństwa jest to, w jaki sposób upamiętniamy ofiary wojny, zarówno te wojskowe, jak i cywilne, oraz miejsca z nimi związane” [M. Tomkiel, M. Markowski 2016, s. 62].

1. ANALIZA OGÓLNA

Cmentarze żołnierzy z okresu II wojny światowej, choć liczą sobie już ponad siedemdziesiąt lat, są zwykle starannie pielęgnowanymi miejscami pamięci narodowej i stanowią rozbudowane założenia przestrzenne opatrzone formą memorialową. Tego samego nie da się powiedzieć o obecnych w krajobrazie Podlasia cmentarzach z okresu I wojny światowej. Są to zazwyczaj miejsca skromne i z różnych względów znacząco odmienne od pochodzących z tego samego okresu okazałych cmentarzy w Beskidzie Niskim, które w 2014 r. doczekały się albumowego opracowania [A. Piecuch 2014]. Jednym z powodów tej odmienności może być fakt, że te na Podlasiu urządzone były bezpośrednio na polach walki, w pośpiechu, jeszcze w trakcie ciężkich działań wojennych. Miały być „tymczasowe”, ale okazały się „trwałe”.

Wszystkie, zarówno te znane, jak i nieznanne, mogiły i cmentarze okolic Bielska Podlaskiego i Pod-

lasia wpisały się na swój sposób w okoliczny pejzaż i pozostają bardziej lub mniej widoczne albo nawet zanikły. Choć wszystkie powstały w tym samym czasie, w stosunkowo niewielkiej odległości od siebie, każdy z nich jest inny. Niektóre znajdują się w przestrzeni miejskiej, inne w wiejskiej, jedne w terenie zalesionym, drugie w otwartym polu. Jedynie nieliczne zostały posadowione na małych wzgórzach, większość pozostaje na równinach. Wiele położonych jest na uboczu i przez długie lata pozostawały nietknięte, ulegały naturalnym procesom degradacji. Inne z kolei, pozostając w zasięgu wzroku okolicznych mieszkańców, noszą ślady starania o utrzymanie ich w należytym stanie. W różnym stopniu widoczna jest zatem ludzka ingerencja w formę pierwotną tych cmentarzy i przeciwdziałanie postępującym naturalnym procesom zanikania.

Co ważne, wszystkimi znanymi cmentarzami opiekują się, w większym lub mniejszym stopniu, okoliczni mieszkańcy, sąsiedzi. Tłumaczy to fakt, że w świadomości mieszkańców Podlasia, podobnie jak w wielu narodach i kulturach, ciągle żywy jest szacunek dla grobu człowieka bez względu na jego religijną, narodową czy polityczną przynależność. Śmierć niejako sprowadza wszystkich do „wspólnego mianownika”.

Co równie ważne i znamienne, na wielu spośród tych cmentarzy w zbiorowych mogiłach leżą obok siebie żołnierze obu walczących stron, a wielu spośród nich było synami tej ziemi. Zachowane spisy poległych [M. Karczewska 2017, s. 307-337] wskazują również na przynależność do różnych wyznań i religii.

Nekropolie Wielkiej Wojny na Podlasiu od początku były bardzo skromne. Jedynie w przypadku niektórych z nich można mówić o pierwotnie rozbudowanej formie, dobranym położeniu, rozwiązaniach projektowych, ogrodzeniu czy nieco bardziej wyszukanych memorialowych akcentach, jak krzyże czy pomniki. Z pewnością należy tu wymienić cmentarze w Bielsku Podlaskim, Orzechowiczach i jeden w Gregorowcach (oznaczony jako Gregorowce I), bo tylko tam zachowały się relikty pierwotnych form – pozostałości po niemieckich realizacjach z czasów okupacji – w postaci cmentarnych krzyży, płyt nagrobnych czy pozostałości ogrodzenia. Nie udało się jednak ustalić, czy były to jedyne, na których zaistniały, czy też jedynie na tych trzech nekropoliach nie uległy zatraceniu.

Na cmentarzu w Gregorowcach (Gregorowce I) zachował się pomnik ku czci poległych niemieckich żołnierzy z charakterystycznym żołnierskim hełmem. Podobny pomnikowy hełm zachował się w kaplicy pa-

¹ M. Karczewska, *Sto lat będą trwać bez opieki niczyjej... Cmentarze wojenne z czasów I wojny światowej w Białymstoku i powiecie białostockim*, Ośrodek Badań Europy Środkowo-Wschodniej, Białystok 2017. Choć studium dotyczy innego miasta i powiatu, analogie są bezsporne – chodzi o tę samą wojnę, te same armie, ten sam czasowy, terytorialny, narodowy, kulturowy i religijny kontekst.

mięci ofiar I wojny światowej na byłym ewangelickim cmentarzu w białostockiej dzielnicy Wygoda. Projektantem tej kaplicy był prof. Paul Bonatz, a autorem pomnika jego przyjaciel i współpracownik prof. Ulfert Jenssen. Obaj byli pracownikami Wyższej Szkoły Technicznej w Stuttgarcie i pod koniec 1917 r. pracowali w niemieckim V. Oddziale do spraw Sztuki przy 12. Inspekcji Etapowej w Białymstoku. Oddział „*miał pod swoją opieką od około piętnastu do osiemnastu tysięcy grobów, w tym około trzydziestu większych cmentarzy z około czterema tysiącami mogił, włączając w to groby masowe. Dodatkowo podlegał mu także oddział nowogródzki z około tysiącem grobów i oddział grodzieński z dziesięcioma - dwunastoma tysiącami mogił wojennych*” [M. Karczeńska 2017, s. 45-46]. Rzeczony V Oddział miał w Białymstoku swoje biura i pracownie, z których korzystał prof. Jenssen, tworząc modele pomników ku czci poległych [M. Karczeńska 2017, s. 46]. Można zatem przypuszczać, że pomnik na cmentarzu w Gregorowcach jest jego autorstwa. Zaprojektowanie i urządzenie trzech wspomnianych cmentarzy należałoby zatem przypisać jednemu z zespołów trzech murarzy, trzech stolarzy i trzech ogrodników, którymi kierowali Jenssen, Bonatz i Dietrich – architekt zieleni. Choć organizacja pracy i osiągnięcia V Oddziału do spraw Sztuki zostały uznane za wzorcowe [M. Karczeńska 2017, s. 48], do końca okresu okupacji niemieckiej z pewnością nie był w stanie i nie zdążył zaopiekować się wszystkimi grobami i cmentarzami na podległych mu terytoriach Podlasia, Grodzieńszczyzny i Nowogródziny.

Większość nekropolii w okolicach Bielska Podlaskiego to bardzo proste i skromne miejsca pochówku. Swym wyglądem nawiązują niejako do lokalnej tradycji. Tę prostotę i skromność można, oczywiście, tłumaczyć pośpiesznym grzebaniem poległych podczas działań wojennych, niedostatkiem czasu i środków, późniejszymi zaniedbaniami i „pogłębionym” zapomnieniem spowodowanym kolejną wojną. Okazuje się jednak, że nawet w przypadku cmentarzy projektowanych i urządzanych przez V Oddział do spraw Sztuki starano się planować je w taki sposób, „*aby ich wygląd komponował się z otoczeniem [...] wyraźnie podkreślano, aby przy wyborze [miejsc] unikać dominant krajobrazowych. [...] Przy rozważaniach dotyczących formy krzyża nagrobnego odrzucono pomysł, by nadać mu kształt Krzyża Żelaznego. Prof. Ulfert Jenssen uzasadniał to niezgodnością z lokalną tradycją, w której prosty, drewniany krzyż bez bazy, osadzony bezpośrednio w podłożu, będzie najdoskonalszym symbolem żołnierskiego grobu*” [M. Karczeńska 2017, s. 54].

Taki właśnie charakter mają również późniejsze, zarówno powojenne (po II wojnie światowej), jak

i bardziej współczesne przejawy porządkowania, zabezpieczania i uzupełniania miejsc pochówku żołnierzy I wojny światowej, dokonywane przez lokalne parafie, ludzi mieszkających w ich sąsiedztwie czy też służby komunalne. Na większości z nich ciągle stoją krzyże – drewniane, metalowe na obelisku lub towarzyszy im kamienny pamiątkowy obelisk.

Niniejsze studium to efekt serii badań obejmujących:

- gromadzenie danych dotyczących cmentarzy wojennych z okresu I wojny światowej,
- kompletowanie danych dotyczących wybranych cmentarzy w okolicach Bielska Podlaskiego,
- inwentaryzację przestrzeni i zastanych form,
- klasyfikację założeń przestrzennych cmentarzy,
- analizę form obelisków, krzyży i ogrodzeń,
- analizę roślinności,
- analizę przestrzeni cmentarzy w kontekście otaczającego pejzażu.

Poszukiwanie danych dotyczących mogił i cmentarzy wojennych z okresu I wojny światowej okazało się utrudnione z powodu poważnych braków w dokumentacji tychże nekropolii. „*W latach Wielkiej Wojny niemiecka administracja wojskowa wytworzyła ogromną liczbę dokumentów związanych z ewidencjonowaniem miejsc pochówku poległych żołnierzy oraz planowaniem i budową cmentarzy wojennych – wykazy, opisy, mapy, szkice, fotografie. Niestety, przeważająca część tego zbioru uległa zniszczeniu pod koniec II wojny światowej*” [M. Karczeńska 2017, s. 11]. Brakuje też dokumentacji rosyjskiej. „*Z dużą dozą prawdopodobieństwa można założyć, że w trakcie szybkiego wycofywania się oddziałów wojskowych nie było czasu na sporządzanie dokumentacji miejsc pochówku poległych żołnierzy*”. Dokumentacja lokalna zapewne powstała, ale podczas ewakuacji, najprawdopodobniej, zaginęła. [M. Karczeńska 2017, s. 12] Tak więc, „*żadne z obecnie dostępnych źródeł umożliwiających identyfikację miejsc pochówków nie gwarantuje wykrycia wszystkich tych obiektów*” [M. Karczeńska 2017, s. 12].

Karty ewidencyjne poszczególnych cmentarzy w dokumentacji Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Białymstoku zawierają jedynie podstawowe dane: numer działki, rok założenia cmentarza oraz nieaktualne opisy i fotografie z 1983, 1985 i 2006 roku. To samo trzeba stwierdzić w odniesieniu do kart ewidencyjnych w Urzędzie Gminy i Urzędzie Miasta Bielsk Podlaski. Dane z kart Gminnej Ewidencji Grobów i Cmentarzy Wojennych dostępne w Urzędzie Gminy Orla zawierają informacje dotyczące stanu obecnego poszczególnych miejsc – np. czasu i zakresu dokonanych tam prac remontowych. W większości tych dokumentów brak danych o liczbie pochowanych tam

żołnierzy. Informacje o liczbie żołnierzy pochowanych w Studziwodach i Orzechowiczach uzyskałam w wyniku kwerendy przeprowadzonej w Archiwum Państwowym w Białymstoku i w Muzeum Małej Ojczyzny w Studziwodach.

2. INWENTARYZACJA WYBRANYCH CMENTARZY I MOGIŁ

2.1. Bielsk Podlaski – cmentarz wojenny z okresu I i II wojny światowej; rok założenia 1915; brak danych o liczbie pochowanych²

Analiza istniejącej przestrzeni

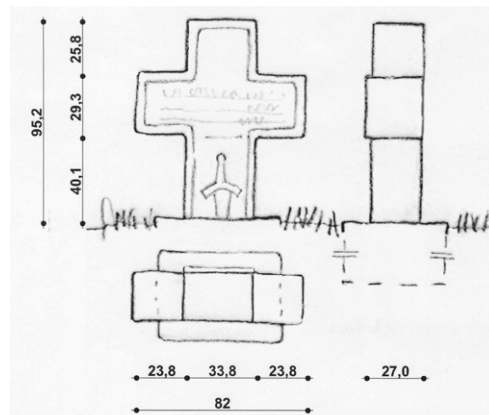
- lokalizacja – przy ul. Białowieskiej - jednej z ważnych ulic miasta;
- numer ewidencyjny działki 3534; wymiary cmentarza – 46x39 m;
- istniejące formy przestrzenne – dwa krzyże granitowe z 1915 r.³ wys. 95 cm z nieczytelną inskrypcją; rejestr zabytków 843 z dnia 26.08.1988 r. Nr rejestru A - 73⁴;
- nawierzchnia – trawnik koszony;
- ogrodzenie – przęsla metalowe wys. 130 cm bez fundamentu (metalowe słupy w betonowych gniazdach);
- starodrzew – pas 22 lip i 6 jesionów o wysokości 17-22 m (w środkowej części na osi wschód-zachód, północ-południe i wzdłuż granic działki od wschodu i zachodu);

- wejście – furtka od strony północnej – od ul. Białowieskiej;
- otoczenie – najbliższa okolica to dwukondygnacyjna zabudowa jednorodzinna; w odległości ok. 300 m znajduje się Szpital Miejski;
- przy wejściu tablica informacyjna z napisem: Cmentarz żołnierzy niemieckich poległych w czasie wojny światowej;
- odpowiedzialny za stan obiektu: w ewidencji i pod opieką administracji państwowej⁵;
- opieka patronacka: Urząd Miasta Bielsk Podlaski⁶.

Bielsk Podlaski to miasto powiatowe (ok. 27 tys. mieszkańców), którego udokumentowana historia sięga XIII wieku. Forma cmentarza nie zwraca na siebie uwagi, cmentarz robi wrażenie miejsca wyizolowanego i na pierwszy rzut oka trudno odczytać jego funkcję. Działka ma charakter skweru, jednak ogrodzenie ogranicza dostęp. Dominującymi elementami są stare, duże drzewa – lipy i jesiony rosnące na dwóch prostokątnych osiach. Ich korony umiejscowione są wysoko, a widok na poziomie wzroku określa rytm pni drzew. Gdy przejeżdża się lub przechodzi wzdłuż cmentarza, niewielkie w stosunku do otoczenia krzyże pojawiają się pośród mijanych drzew na tle zabudowy jednorodzinnej. Linia krzyży i linia drzew tworzą dwie poziome osie wschód-zachód. Masywne kamienne krzyże mają proporcje zbliżone do krzyża greckiego i nieczytelną inskrypcję – relief wypukły. Były przewiezione tu po II wojnie światowej z miejscowości Rajsk. Miejsce cmentarza jest zadbane, okazjonalnie stawiane są tu znicze.



Ryc. 1. Lokalizacja wg Google Maps (18.10.17), opr. autorka
Fig. 1. Location according to Google Maps (18.10.17), prepared by the author



Ryc. 2. Istniejące kamienne krzyże; źródło: rys. autorka
Fig. 2. Existing stone crosses; source: drawing by the author

² Karta ewidencyjna nr 0024 – Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Białymstoku.

³ Karta ewidencyjna nr 0024 – Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Białymstoku

⁴ Tamże

⁵ Karta ewidencji grobów i cmentarzy wojennych – Urząd Miasta Bielsk Podlaski.

⁶ Tamże

Documentation:
ground plan;
source: prepared
by the author
according to
geodetic map of
26.02.2016



83

2.2. Studziwody – cmentarz wojenny z okresu I wojny światowej - 800 żołnierzy armii niemieckiej, 200 żołnierzy armii rosyjskiej, 10 oddzielnych grobów oficerów armii niemieckiej⁷

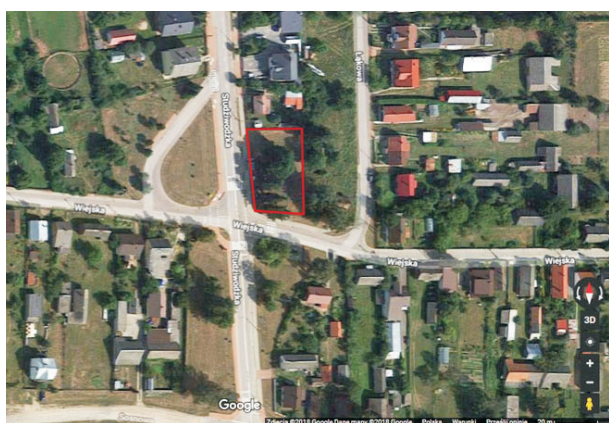
Analiza istniejącej przestrzeni

- lokalizacja – centrum miejscowości Studziwody na działce narożnej przy ul. Wiejskiej i Studziwodzkiej, przy przystanku autobusowym;
- numer ewidencyjny działki 137/3; wymiary cmentarza – 22x37 m;
- istniejące formy przestrzenne – w centrum cmentarza drewniany krzyż wys. 3,6 m na wzniesieniu wys. 1 m; wokół wzniesienia drewniane ogrodzenie wys. 80 cm, bez fundamentów; tablica informacyjna przy wejściu;
- nawierzchnia – trawa koszona;
- ogrodzenie – metalowe przęsła wys. 110 cm; pionowy układ profili;
- starodrzew – pięć świerków wys. 18-20 m, podkrzesane w dolnych partiach do wysokości 2-2,5 m; cztery jesiony wys. 17-19 m; północna granica działki obsadzona żywotnikami wys. 40 cm;
- wejście – furtka od południa, od ul. Wiejskiej;
- otoczenie – od zachodu i południa działka wizualnie otwarta na przestrzeń skrzyżowania ulic i niewielkich skwerów, na placu po przeciwnej stronie ulicy Wiejskiej znajdują się cztery wotywnie krzyże – drewniane i trzy betonowe, od strony północnej i wschodniej działka sąsiaduje z podwórkami z zabudową jednorodzinną;

- brak strefy dla odwiedzających;
- odpowiedzialny za stan obiektu: w ewidencji i pod opieką administracji państwowej⁸;
- opieka patronacka: Urząd Miasta Bielsk Podlaski⁹;
- bezpośrednią opiekę sprawują mieszkańcy Studziwód.

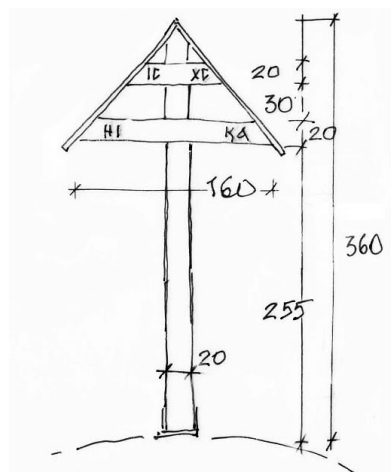
Studziwody to przed wojną duża wieś, a obecnie miejscowość połączona z zespołem miejskim Bielska Podlaskiego. Przestrzeń cmentarza, sąsiadując z głównym skrzyżowaniem, skwerami, przystankiem autobusowym, znajduje się w samym centrum życia niewielkiej społeczności Studziwód. Mały plac po przeciwnej stronie ulicy Wiejskiej, od południowej strony cmentarza, jest miejscem szczególnym – od wieków stawiano tu drewniane wotywnie krzyże. Jak mówią mieszkańcy – jest to święte miejsce społeczności. Obecnie stoją tu też trzy cementowe krzyże. Od zachodu działka jest wizualnie otwarta na przestrzeń skrzyżowania ulic, niewielkiego skweru i przystanku autobusowego, a od strony północnej i wschodniej sąsiaduje z podwórkami domów jednorodzinnych.

Przestrzeń cmentarza jest wyraźnie określona centralną formą wzniesienia z krzyżem i pionami dziewięciu dużych drzew. Krzyż ma formę krzyża litewskiego, znanego też jako krzyż św. Eufrozyny z Połocka, uzupełnionego formą zadaszania, które w widoku wchodzi w rytm charakterystycznych form dwuspadowych dachów okolicznych zabudowań. Szczególnie potężne świerki (posadzone w 1933 r.) są dominującymi formami w całej okolicy. Niski płot wokół zasłania wzniesienie. W zachodniej i północnej części widoczne są lekko zarysowane muldy mogił. Widać duże zaan-



Ryc. 7. Lokalizacja wg Google Maps (30.10.17);
opr. autorka

Fig. 7. Location according to Google Maps; prep. by the author



Ryc. 8. Istniejący drewniany krzyż; źródło: rys. autorka
Fig. 8. Existing wooden cross; source: prep. by the author

⁷ Karta gminnej ewidencji grobów i cmentarzy wojennych - Urząd Gminy Bielsk Podlaski.

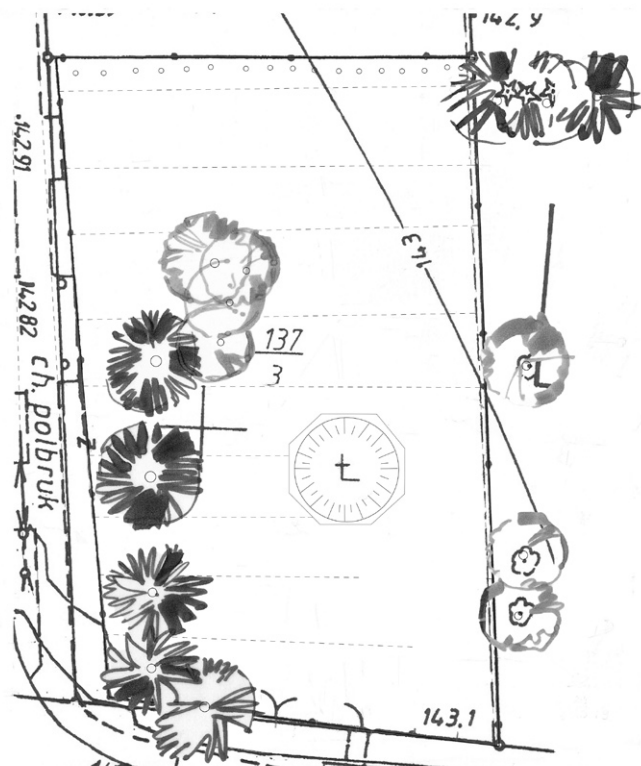
⁸ Karta ewidencji grobów i cmentarzy wojennych - Urząd Miasta Bielsk Podlaski.

⁹ Tamże

gażowanie mieszkańców w opiekę nad cmentarzem. W tej miejscowości są rodziny, które straciły bliskich w walkach I wojny światowej oraz w czasie uchodźstwa (*bieżeństwa*) i przez to są emocjonalnie związane z cmentarzem. Wielokrotnie w roku sprawowana jest tu modlitwa za zmarłych.

Miejsce opatrzone jest stosowną informacją, jednak umieszczona przy wejściu duża, standardowa tablica informacyjna zasłania krzyż i zakłóca widok na cmentarz.

Do 1991 roku cmentarz był zaniedbaną, porośniętą krzewami przestrzenią. Z inicjatywy mieszkańców cmentarz uprzątnięto, postawiono krzyż i ogrodzono.



Ryc. 9. Inwentaryzacja: rzut; źródło: opr. autorka, na podst. mapy geodezyjnej z dn. 26.02.2016 r.

Fig. 9. Documentation: ground plan; source: prepared by the author according to geodetic map of 26.02.2016

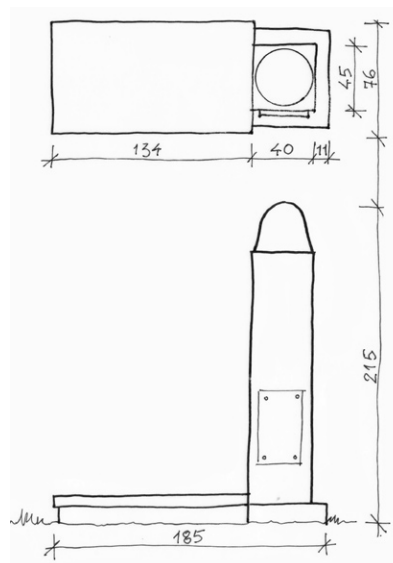


Ryc. 10, 11, 12. Inwentaryzacja fotograficzna; fot. autorka
Fig. 10, 11, 12. Photo documentation; photo by the author

2.3. Gregorowce I – cmentarz żołnierzy armii niemieckiej; data założenia 1915 r.; brak danych o liczbie pochowanych¹⁰

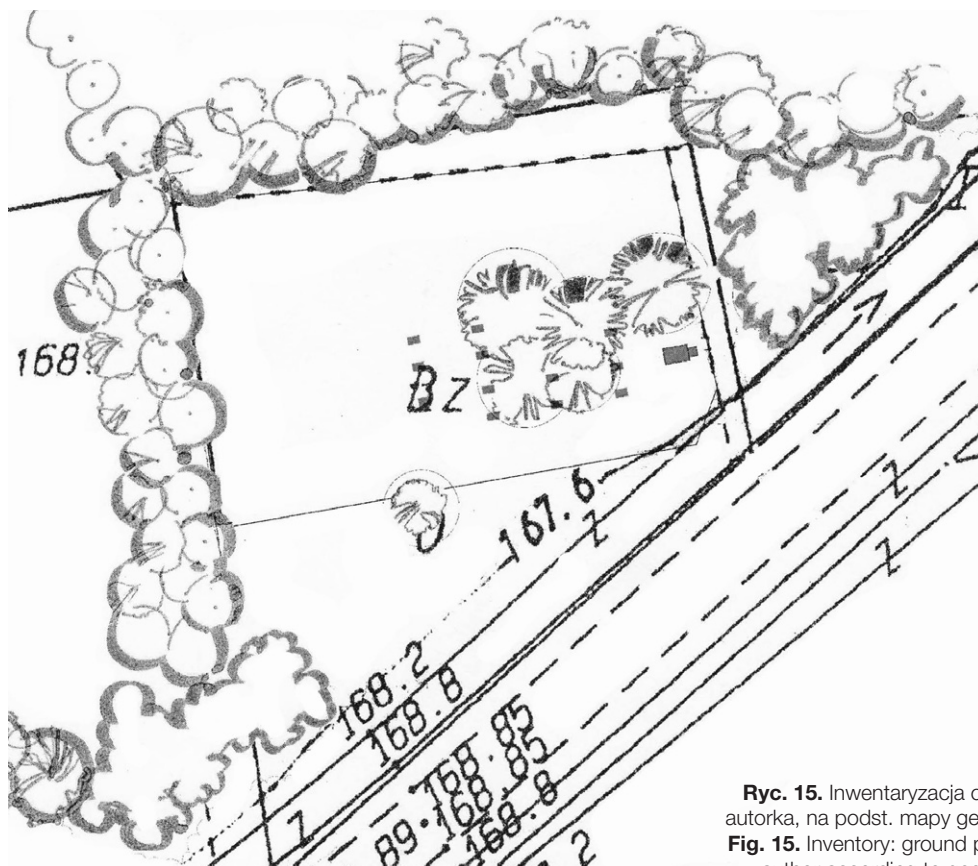


Ryc. 13. Lokalizacja wg Google Maps (15.04.18); opr. autorka
Fig. 13. Location according to Google Maps; prep. by the author



Ryc. 14. Istniejący kamienny postument z inskrypcją i kamienna płyta; źródło: rys. autorka

Fig. 14. Existing stone with inscription and the stone plaque'; source: drawing by the author



Ryc. 15. Inwentaryzacja cmentarza: rzut; źródło: opr. autorka, na podst. mapy geodezyjnej z dn. 26.02.2016 r.

Fig. 15. Inventory: ground plan; source: prepared by the author according to geodetic map of 26.02.2016

¹⁰ Karta ewidencyjna nr 0081 – Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Białymstoku.

¹¹ Karta gminnej ewidencji grobów i cmentarzy wojennych nr 2 – Urząd Gminy Orla.

¹² Tamże

Analiza istniejącej przestrzeni

- lokalizacja – przy drodze z Gregorowiec do Malinik;
- numer ewidencyjny działki 340; wymiary cmentarza – 30x20 m;
- istniejące formy przestrzenne: kamienny obelisk wys. 215 cm z inskrypcją w języku niemieckim; kamienna płyta z inskrypcją w języku polskim „Miejsce spoczynku żołnierzy niemieckich z okresu I wojny światowej” i pozioma granitowa płyta na cokole – wykonane wraz ogrodzeniem w 2004 r.¹¹;
- 12 betonowych płyt nagrobnych 60x40 cm, ich układ sugeruje regularną siatkę pierwotnego założenia;
- nawierzchnia – trawnik;
- ogrodzenie – ogrodzenie metalowe wys. 70 cm, w kolorze czarnym; przesła w układzie poziomym;
- starodrzew – pięć świerków wys. 15-17 m;
- wejście – otwarte przesła w ściętym narożniku ogrodzenia od strony wschodniej;
- na miejscu brak informacji o cmentarzu i strefy dla odwiedzających;
- otoczenie – las i łąki;
- własność – Parafia Prawosławna w Wólce Wygonowskiej¹²;

Uwagę przejeżdżających drogą zwraca zwarta bryła wysokich świerków oraz zarysowujący się na ich tle szary obelisk. Niskie metalowe, czarne ogrodzenie delikatnie ogranicza pustą przestrzeń. Karta obiektu mówi o 47 grobach, jednak są one nieczytelne. Dokładne zbadanie terenu zaowocowało

odnalezieniem skrytych pod warstwą trawy i ziemi dwunastu betonowych płyt nagrobnych w układzie sugerującym pierwotny regularny plan. Pas drzew poza ogrodzeniem od strony północy tworzy tło dla ogrodzonej przestrzeni. Młode samosiewy od wschodu i zachodu zasłaniają widok na cmentarz w miarę zbliżania się do cmentarza od strony drogi. Znaczącą formą architektoniczną jest kamienny obelisk z płytą. Mieszkańcy Gregorowiec i innych okolicznych wsi odwiedzają mogiłę, przynoszą kwiaty, zapalają znicze i koszą trawę.

2.4. Hryniewiczze Duże – cmentarz żołnierzy armii niemieckiej i rosyjskiej; data założenia 1915 r., liczba grobów – 15 (nie są widoczne), nieznaną liczbą pochowanych¹³

Analiza istniejącej przestrzeni

- lokalizacja – mogiła położona na szczycie wzniesienia na skraju wsi, przy drodze do Bielska Podlaskiego;
- nr ewidencyjny działki 172; wielkość cmentarza – 25x20 m;
- istniejące formy przestrzenne – kamienny obelisk zakończony metalowym krzyżem wys. 217 cm, otoczony metalowym ogrodzeniem wys. 90 cm; betonowy krzyż wys. 70 cm;
- nawierzchnia – trawa, miejscowo rozchodniki i liłwce;
- ogrodzenie – modułowe, betonowe przesła wys. 110 cm;
- starodrzew – trzy brzozy wys. 9-11 m;



Ryc. 16, 17, 18. Inwentaryzacja fotograficzna; fot. autorka
Fig. 16, 17, 18. Photo documentation; photo by the author

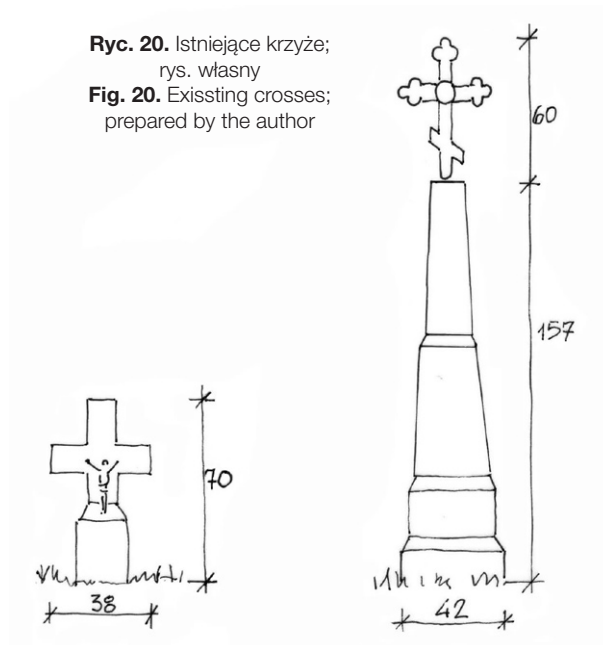
¹³ Karta ewidencyjna nr 0613 – Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Białymstoku.



Ryc. 19. Lokalizacja wg Google Maps (22.09.2017); opr. autorka
Fig. 19. Location according to Google Maps;
 prepared by the author

- wejście – podwójna metalowa furtka od południowego zachodu, od strony ulicy;
- karta ewidencyjna cmentarza mówi o 15 grobach, ale obecnie są one całkowicie niewidoczne;
- na miejscu brak informacji o cmentarzu i strefy dla odwiedzających;
- otoczenie – dolina rzeki, łąki, zabudowania wiejskie;
- obiekt w ewidencji i pod opieką administracji państwowej¹⁴;
- bezpośredni nadzór sprawuje Urząd Gminy w Bielsku Podlaskim¹⁵.

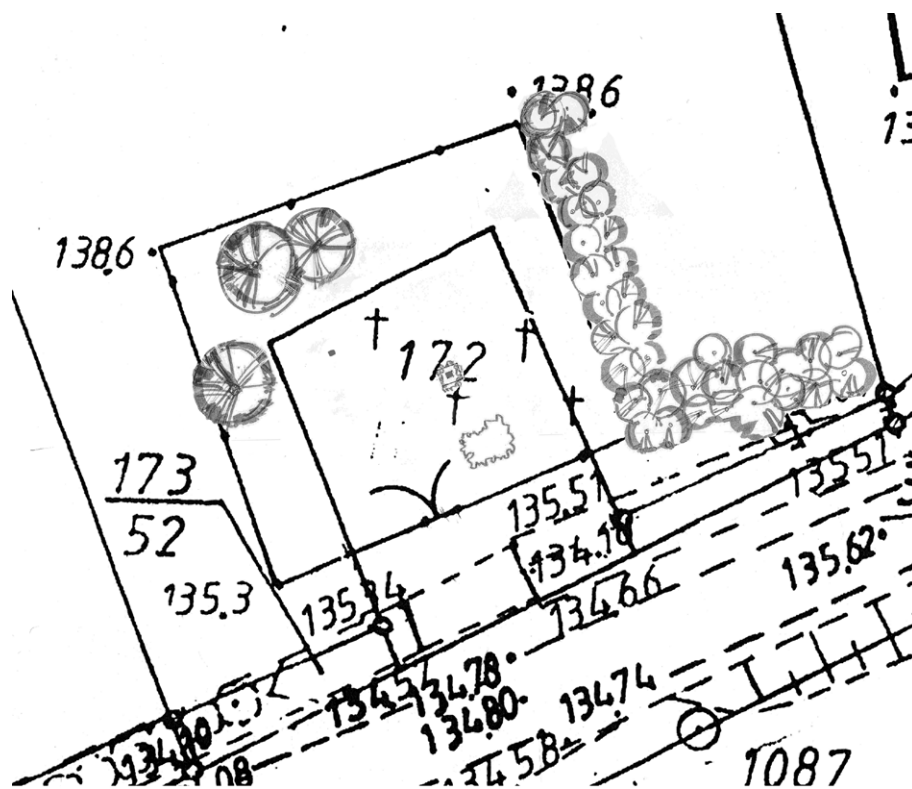
Cmentarz położony jest na najwyższym w okolicy wzniesieniu. Rozciąga się stąd wspaniały widok na pola w dolinie rzeki Białej oraz pobliski cmentarz z kapliczką. Od północnego wschodu, poza ogrodzeniem, działka obsadzona jest dwoma rzędami brzoź,



które ciągną się dalej wzdłuż drogi - w zimie tworzą graficzną, a latem zieloną ścianę oddzielającą cmentarz od zabudowań pobliskiego gospodarstwa. Rytmiczna ściana drzew jest oparciem dla form od strony wsi, a dalej panorama szeroko otwiera się na dolinę. Na szczycie wzniesienia znajdują się dwa krzyże. Większy – to kamienny obelisk z nieczytelną inskrypcją, zwieńczony metalowym krzyżem i otoczony metalowym ogrodzeniem, i mniejszy – betonowy, z metalową figurką ukrzyżowanego Chrystusa. Zbocze jest strome i z trudem wchodzi się na górę. Przy krzyżach rosną rozchodniki i liliowce, a przy północnej granicy działki – trzy brzozy. Masywne, betonowe ogrodzenie bardzo absorbuje uwagę i konkuruje z delikatnymi formami obelisku i krzyża. Mieszkańcy wsi przynoszą tu kwiaty i zapalają znicze.

¹⁴ Karta gminnej ewidencji grobów i cmentarzy wojennych nr 2 – Urząd Gminy Bielsk Podlaski.

¹⁵ Tamże



Ryc. 21. Inwentaryzacja mogiły: rzut; źródło: opr. autorka, na podst. mapy geodezyjnej z dn. 26.02.2016 r.
Fig. 21. Documentation: ground plan; source: prepared by the author according to geodetic map of 26.02.2016



Ryc. 22, 23, 24. Inwentaryzacja fotograficzna; fot. autorka
Fig. 22, 23, 24. Photo documentation; source: photo by the author

2.5. Augustowo – cmentarz wojenny – mogiła zbiorowa z okresu I wojny światowej – 1200 żołnierzy (800 żołnierzy armii niemieckiej, 400 armii rosyjskiej)¹⁶; data zał. 1915 r.¹⁷

Analiza istniejącej przestrzeni

- lokalizacja – na skraju wsi Augustowo, przy drodze do Bielska Podlaskiego;
- numer ewidencyjny działki 144; wymiary cmentarza – 53x58 m;
- istniejące formy przestrzenne – drewniany krzyż wys. 3,8 m na owalnym kopcu 19x12x2,8 m, tablica informacyjna przy wejściu;
- nawierzchnia – trawnik koszony;
- ogrodzenie – modułowe, betonowe przęsła wys. 110 cm;
- starodrzew – dwie brzozy i dwa jesiony wys. 19-20 m; poza ogrodzeniem – samosiewy stanowiące wąski, gęsty pas zieleni: brzozy, jesiony, topole, głogi, a od wschodu jabłonie i śliwy;
- wejście – furtka i brama od południa, od strony ulicy;
- brak strefy dla odwiedzających;
- otoczenie – pola, zabudowania gospodarstw wiejskich, cerkiew i cmentarz parafialny;
- odpowiedzialny za stan obiektu: w ewidencji i pod opieką administracji państwowej¹⁸;

- opieka patronacka: Urząd Gminy Bielsk Podlaski¹⁹;
- bezpośrednią opiekę sprawują mieszkańcy wsi Augustowo.

Augustowo to duża wieś (ok. 600 mieszkańców) położona koło Bielska Podlaskiego. Cmentarz wojenny znajduje się na zachodnim skraju wsi. Po przeciwnej stronie drogi wieś zamyka parafialny cmentarz z drewnianą cerkiewką św. Jana Teologa. Na północ i zachód rozpościera się szeroka panorama pól uprawnych i w oddali lasy. W lipcu 1915 roku było to miejsce walk, a cmentarz jest niemym świadkiem historii. Od strony cmentarza widok na szeroką panoramę pól i lasów zasłania gęszcz samosiewów za ogrodzeniem. Wysoki, szary krzyż jest na tym tle mało widoczny. Z poziomu ulicy kopiec mogiły zasłania betonowe ogrodzenie, które jest dominującą formą w tej przestrzeni.

Mieszkańcy wsi opiekują się tym miejscem i często odwiedzają cmentarz. Świadczą o tym znajdujące się tu kwiaty i znicze. Wielokrotnie w roku sprawowana jest tu modlitwa za zmarłych. Brakuje jednak miejsca przysposobionego do dłuższej zadumy.

Cmentarz opatrzone stosowną informacją, jednak duża, ustawiona przy wejściu standardowa tablica informacyjna zasłania krzyż i zakłóca widok na przestrzeń cmentarza.



Ryc. 25, 26, 27. Inwentaryzacja fotograficzna; fot. autorka
Fig. 25, 26, 27. Photo documentation; photo by the author

¹⁶ Archiwum Państwowe w Białymstoku, Zespół Archiwalny Prezydium Powiatowej Rady Narodowej w Bielsku Podlaskim, Sygnatura 1092.

¹⁷ Karta ewidencyjna nr 0024 – Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Białymstoku.

¹⁸ Karta obiektu nr 1 – Urząd Gminy Bielsk Podlaski

¹⁹ Tamże

²⁰ Karta ewidencyjna nr 0218 – Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Białymstoku.

2.6. Orzechowicze – cmentarz żołnierzy armii niemieckiej i rosyjskiej; rok założenia 1915²⁰; 30 mogił 300 żołnierzy armii rosyjskiej; 40 mogił 900 żołnierzy armii niemieckiej²¹;

Analiza istniejącej przestrzeni

- lokalizacja – brzezina przy drodze z Bielska Podlaskiego do Orzechowicz, położona ok. 100 m od drogi;
- nr geodezyjny działki 156; teren cmentarza – 130x50 m;
- istniejące formy przestrzenne – około 42 betonowe płyty nagrobkowe o wym. 40x73 cm; w górnej części płyty widnieje krzyż w reliefie wklęsłym; w dolnej jej części jest wgłębienie – prawdopodobnie po metalowej tabliczce z inskrypcją; fragmenty betonowego ogrodzenia;
- nawierzchnia – trawa;

- ogrodzenie – brak;
- starodrzew – brzozy, olchy, świerki wzdłuż nasypu kolejowego (poza cmentarzem);
- otoczenie – lasy i łąki;
- na miejscu brak informacji o cmentarzu i strefy dla odwiedzających;
- obiekt w ewidencji i pod opieką administracji państwowej;²²
- bezpośredni nadzór sprawuje Urząd Gminy w Bielsku Podlaskim.²³

Z drogi głównej prowadzi do cmentarza utwardzona droga polna. Obszar cmentarza to regularny prostokąt, co można odczytać jedynie z mapy geodezyjnej. Cały teren porastają brzozy i nieliczne olchy.

Zachowały się fragmenty betonowego ogrodzenia, które okalało cały teren cmentarza, oraz zebrane betonowe płyty nagrobkowe. Brzezina zwraca uwagę przejezdnych. Polna droga z nieregularnymi samosiej-



Ryc. 28, 29, 30, 31. Inwentaryzacja fotograficzna; fot. autorka
Fig. 28, 29, 30, 31. Photo documentation; photo by the author

²¹ Archiwum Państwowe w Białymstoku, Zespół Archiwalny Prezydium Powiatowej Rady Narodowej w Bielsku Podlaskim, Sygnatura 1092.

²² Karta gminnej ewidencji grobów i cmentarzy wojennych nr 10 – Urząd Gminy w Bielsku Podlaskim.

²³ Tamże.

kami, krzewami, sugeruje jakiś cel, ale nic nie wskazuje na istnienie cmentarza.

Dopiero na miejscu widać leżące tu i ówdzie oraz zebrane w jednym miejscu, zniszczone i porośnięte mchem płyty nagrobkowe i fragmenty starego betonowego ogrodzenia. W części środkowej rosną krzewy i jest tam znacznie mniej drzew. Za cmentarzem widać ciemną ścianę świerków rosnących wzdłuż biegnącego tam nasypu kolejowego.

2.7. Gregorowce II – cmentarz żołnierzy armii niemieckiej; data założenia 1915 r.; brak danych o liczbie pochowanych²⁴

Analiza przestrzeni zastanej

- lokalizacja - ok. 600 m od wsi Gregorowce, przy drodze do Wólki Wygonowskiej;
- numer ewidencyjny działki 130/2; wymiary mogiły - 30x10 m;
- istniejące formy przestrzenne – płyta kamienna na betonowym cokole – wys. 145 cm; z inskrypcją „Tu spoczywają żołnierze niemieccy polegli w 1915 roku” wykonane w czasie remontu cmentarza w 2008 r.;²⁵

- nawierzchnia – trawa łąkowa – koszona;
- ogrodzenie – przesła drewniane wys. 110 cm, układ desek poprzeczny;
- wejście – furtka od strony północno-wschodniej;
- otoczenie – łąki, pola i lasy;
- brak informacji o cmentarzu i strefy dla odwiedzających;
- własność – Parafia Prawosławna w Wólce Wygonowskiej²⁶;
- bezpośrednią opiekę sprawują mieszkańcy okolicznych wsi.

Z drogi widać proste, drewniane ogrodzenie, natomiast mało zauważalna jest płyta na cokole. Miejsce niczym nie absorbuje uwagi przejeżdżających drogą i nie można odczytać funkcji miejsca. Od czasu do czasu jedynie pożółkła skoszona trawa wyodrębnia płaszczyznę działki z otoczenia. Od północnego wschodu działka „opiera się” o ścianę lasu, a od zachodu widok otwiera się na łąki, pola i lasy w oddali. Mieszkańcy Gregorowiec koszą trawę i odwiedzają mogiłę, przynoszą kwiaty, zapalają znicze, sprawowana jest modlitwa za zmarłych.



Ryc. 32, 33, 34. Inwentaryzacja fotograficzna; fot. autorka
Fig. 32, 33, 34. Photo documentation; photo by the author

²⁴ Karta ewidencyjna nr 0674 – Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Białymstoku.

²⁵ Karta gminnej ewidencji grobów i cmentarzy wojennych nr 3 – Urząd Gminy Orla.

²⁶ Tamże

²⁷ Karta ewidencyjna nr 0673 – Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Białymstoku.

²⁸ Karta gminnej ewidencji grobów i cmentarzy wojennych nr 1 – Urząd Gminy Orla.

²⁹ Tamże

³⁰ Karta gminnej ewidencji grobów i cmentarzy wojennych nr 13 – Urząd Gminy Orla.



Ryc. 35, 36. Inwentaryzacja fotograficzna; fot. autorka
Fig. 35, 36. Photo documentation; photo by the author

2.8. Gregorowce III – cmentarz żołnierzy armii rosyjskiej; data założenia 1915 r.; brak danych o liczbie pochowanych²⁷

Analiza przestrzeni zastanej

- lokalizacja – ok. 250 m od wsi Gregorowce, przy drodze do Wólki Wygonowskiej;
- numer ewidencyjny działki 130/3; wymiary mogiły – 8x20 m;
- istniejące formy przestrzenne – drewniany krzyż wys. 350 cm i płyta kamienna wys. 117 cm z inskrypcją – „Pamięci spoczywających tu żołnierzy armii rosyjskiej poległych w latach Wielkiej Wojny 1914 – 1918” - wykonane w czasie remontu w 2006 r.²⁸;
- nawierzchnia – trawa koszona;
- ogrodzenie – przęsla drewniane wys. 110 cm, z układem poprzecznym desek;

- wejście – furtka od strony północno-wschodniej;
- otoczenie – pola i lasy, gospodarstwo wiejskie po przeciwnej stronie drogi;
- brak informacji o cmentarzu i strefy dla odwiedzających;
- własność – Parafia Prawosławna w Wólce Wygonowskiej²⁹.

Z drogi widać proste, drewniane ogrodzenie i formę identyfikującą miejsce – drewniany krzyż. Płyta z inskrypcją staje się widoczna dopiero po podejściu do ogrodzenia. Mieszkańcy Gregorowiec koszą trawę i odwiedzają mogiłę, przynoszą kwiaty, zapalają znicze, sprawowana jest modlitwa za zmarłych.

2.9. Topczykały – cmentarz wojenny żołnierzy armii niemieckiej; rok założenia 1915; pochowany oficer niemiecki i nieznaną liczbą żołnierzy niemieckich³⁰

Ryc. 37, 38, 39. Inwentaryzacja fotograficzna; fot. autorka
Fig. 37, 38, 39. Photo documentation; photo by the author



Analiza istniejącej przestrzeni

- lokalizacja – około 700 m na wschód od wioski Topczykały; działka przy rozstaju żwirowych dróg polnych;
- nr geodezyjny działki 353; wymiary działki – trójkąt 82x70x45 m;
- istniejące formy przestrzenne – krzyż drewniany wys. 460 cm; krzyż wykonany w technologii lastriko, wys. 174 cm; wokół niego metalowe ogrodzenie wys. 110 cm, bez fundamentów - wykonany przez mieszkańców wsi Topczykały w 1986 r.³¹;
- nawierzchnia – trawa;
- ogrodzenie – brak;
- starodrzew – trzy grupy krzewów bzu;
- otoczenie – łąki i pola, siłownie wiatrowe;
- brak informacji o mogile i strefy dla odwiedzających;
- własność: władanie – Urząd Gminy Orla³²;
- mieszkańcy wioski Topczykały koszą trawę, okazjonalnie stawiają kwiaty i znicze.

Dawniej, dla upamiętnienia ważnych wydarzeń i na obrzeżach wsi, stawiane były duże drewniane krzyże, które często dominowały w wiejskim krajobrazie.

Ogromna płaska przestrzeń z monstrualnymi pionami siłowni wiatrowych (w zasięgu wzroku jest ich 14) tworzy wokół mogiły krajobraz, w którym zatracą się naturalna skala form i przestrzeni wiejskiego pejzażu. Mogiła jest widoczna ze wszystkich trzech dróg dojazdowych. W środkowej części działki, przy kępie krzewów bzu, ustawione są dwa krzyże. Drewniany jest zniszczony, pochylony na bok, a przed upadkiem chronią go gałęzie bzu. Betonowy krzyż i ogrodzenie są w dobrym stanie. Trawa w pobliżu krzyży jest wykoszona. Teren mogiły nie jest formalnie zaznaczony.

Mieszkańcy wsi Topczykały koszą trawę, okazjonalnie stawiają kwiaty i znicze.

WNIOSKI

Wskazane w studium cmentarze i mogiły z okresu I wojny światowej to w historii Podlasia miejsca wielce znaczące, ale w jego krajobrazie zapomniane i zaniedbane. Ujęte w studium nekropolie pozostają pod opieką miejscowych parafii, służb komunalnych czy mieszkających w pobliżu sąsiadów, ale jak wskazuje przeprowadzona inwentaryzacja, podejmowane działania są zazwyczaj skromne, okazjonalne i niesko-

ordynowane. W większości przypadków działania te ograniczają się do wskazania na istnienie cmentarza czy mogiły poprzez ustawienie czy zabezpieczenie krzyża, ogrodzenie terenu nekropolii, okazjonalne wykoszenie trawy czy zapalenie zniczy. Przykład cmentarza w Bielsku Podlaskim wskazuje, że tego rodzaju działania nie zapewniają jednoznacznego określenia funkcji tego miejsca. Ustawione tam krzyże i niewielka tablica informacyjna nie są wyraźnie widoczne i miejsce to ciągle może kojarzyć się ze zwykłym miejskim skwerem. Choć nekropolia znajduje się w przestrzeni miejskiej, w żaden sposób nie jest z nią związana i poza okazjonalnym zapaleniem zniczy pozostaje raczej odizolowana.

Działania podejmowane z inicjatywy sąsiadów bywają przeważnie doraźne i wyraźnie związane z lokalnym kontekstem. W Studziwodach krzyż cmentarny został postawiony na osi dominującego po drugiej stronie ulicy i ważnego dla mieszkańców zespołu trzech krzyży wotywnych. Cmentarz wojenny został w ten sposób wpisany w realia życia lokalnej społeczności. W Augustowie cmentarz wojenny położony jest w pobliżu wiejskiego cmentarza i cerkwi parafialnej, co naturalnie wpisuje go w zasięg troski mieszkańców. Ustawiony tam prosty, wysoki, drewniany krzyż nawiązuje do charakteru otoczenia i jest wyrazem szczerego szacunku dla miejsca pochówku zmarłych. Nekropolie w Gregorowcach to przykłady doraźnego zabezpieczenia cmentarzy przez miejscowych parafian, dokonane zgodnie z lokalnymi zwyczajami, przy użyciu skromnych dostępnych materiałów i środków.

Dotychczasowe działania lokalnych społeczności i służb komunalnych miały charakter raczej doraźny i instrumentalny, nie uwzględniały ani kulturowego, ani krajobrazowego kontekstu cmentarzy i mogił. Modułowe betonowe ogrodzenia cmentarzy w Hryniewiczach Dużych i w Augustowie są elementem obcym w tamtejszym krajobrazie i dominującym w stosunku do form krzyży. Podobne ogrodzenie zastosowano na cmentarzu w Orzechowiczach dla sztucznego wydzielenia skrawka przestrzeni z zebranymi tam pozostałościami płyt nagrobnych. Zachowane fragmenty oryginalnego betonowego ogrodzenia z czasów wojny wskazują na bardziej delikatną formę.

Inwentaryzacja wybranych nekropolii pobudziła do refleksji nad możliwościami systemowego, rozważnego uwydatnienia nekropolii z czasów I woj-

³¹ Karta gminnej ewidencji grobów i cmentarzy wojennych nr 13 – Urząd Gminy Orla.

³² Tamże

ny światowej w podlaskim krajobrazie. W większości przypadków w znacznym stopniu pomogłoby już samo uporządkowanie przestrzeni mogił i cmentarzy dla jednoznacznego określenia jej funkcji oraz podkreślenie najważniejszych elementów małej architektury, które identyfikują dane miejsca, tj. krzyży i obelisków. W wielu przypadkach wskazana byłaby zmiana dotychczasowego ogrodzenia, dokonana z uwzględnieniem kontekstu krajobrazu.

W środowisku miejskim mogłyby to być również działania zmierzające do wpisania cmentarzy w kontekst urbanistyczny oraz w otoczenie zieleni istniejących tam przydomowych ogrodów. W przestrzeni wiejskiej istnieją możliwości otwarcia przestrzeni cmentarzy na krajobraz otaczających pól oraz połączona z wykorzystaniem warunków widokowych miejsca poprawa ekspozycji kopców mogił i krzyży. We wszystkich przypadkach ważne wydaje się również umożliwienie mieszkańcom pełniejszego korzystania z przestrzeni cmentarzy, wyposażenie nekropolii w elementy informacji i przestrzeni dla odwiedzających, np. siedziska.

Uporządkowanie, zabezpieczenie i unaocznienie istnienia cmentarzy z I wojny światowej w krajobrazie Podlasia ma znaczenie w szerszym wymiarze społecznym. Przeprowadzona kwerenda i inwentaryzacja wybranych cmentarzy wojennych, pogłębiona refleksja nad ich stosownym utrzymaniem oraz podejmowane w związku z tym działania potrzebne są dla zrozumienia godności życia jako przywileju, którego żaden człowiek nie powinien odbierać innej istocie ludzkiej. To wszystko po to, aby nie pojawiały się żadne nowe wojenne mogiły i cmentarze.

LITERATURA

1. **Bogdanowski J. (1996)**, *Kompozycja i planowanie w architekturze krajobrazu*, Komisja Architektury i Urbanistyki PAN, Wrocław.
2. **Kowalczyk W. (2013)**, *Krzyż kowalski na Podlasiu*, MPB, Białystok.
3. **Piecuch A. (2014)**, *Cmentarze z okresu I wojny światowej w Beskidzie Niskim*, Gondwana, Warszawa.
4. **Prymaka-Oniszk A. (2016)**, *Bieżeństwo 1915. Zapomniani uchodźcy*, Wydawnictwo Czarne.
5. **Tomkiel M., Markowski M. (2016)**, *Bielsk 1915 r. Zapomniana bitwa*, Fundacja Sąsiedzi, Białystok.
6. **Tomkiel M. (2015)**, *Wojna mocarstw, Podlasie 1914-1915*, Fundacja Sąsiedzi, Białystok.
7. **Burdzik T. (2012)**, *Przestrzeń jako składnik tożsamości w świecie globalizacji*, w: „Kultura – Historia – Globalizacja”, nr 11.
8. **Karczeńska M. (2017)**, *Sto lat będą trwać bez opieki niczyjej... Cmentarze wojenne z czasów I wojny światowej w Białymstoku i powiecie białostockim*, Białystok.
9. **Kędziora A. (2012)**, *Miejsca pamięci w zarządzaniu pamięcią o artyście*, „Zarządzanie w Kulturze”, r. 13 z. 2.
10. **Pawelec T. (2011)**, *Metahistoria miejsc pamięci*, Archiwum Państwowe w Katowicach, Szkice Archiwalno-Historyczne nr 8, Katowice.
11. **Wierzbicka A.M. (2011)**, *Architektura miejsc pamięci jako forma strukturyzująca doświadczenia zbiorowe na przykładzie obiektów świadectwa holokaustu*, w: „Czasopismo Techniczne. Architektura”, 108, z. 4-A2.
12. **Zachariasz A. (2011)**, *Krajobrazy pamięci wyrazem tożsamości miejsca*, w: *Niematerialne wartości krajobrazów kulturowych*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego” nr 15, Komisja Krajobrazu Kulturowego TG, Sosnowiec.

NOWE MEDIA A STARA SZTUKA

Tadeusz Nieścier

Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok
E-mail: tadeuszniescier@gmail.com

DOI: 10.24478/aea-2018-vol10-no4-09

NEW MEDIA AND OLD ART

Abstract

The paper compares the situation of visual art in the past and under conditions of digital media operating, including social ones. The author indicates that some artists start to use a new media as a new tool for creating and to spread art works. Experiments with potentials of digital media they construct new tools of artistic message creation.

Streszczenie

Artykuł zawiera porównanie sytuacji sztuk wizualnych dawniej oraz w warunkach funkcjonowania mediów elektronicznych, w tym społecznościowych. Autor wskazuje, że niektórzy artyści zaczynają wykorzystywać nowe media jako nowe narzędzie kreowania oraz upowszechniania dzieł sztuki. Eksperymentując z możliwościami mediów elektronicznych wykształcają niejako nowe narzędzia kreowania przekazu artystycznego.

Keywords: art; fine arts; new media; digital media; social media

Słowa kluczowe: sztuka; sztuki plastyczne; nowe media; media elektroniczne; media społecznościowe

WPROWADZENIE

Temat wpływu technik przekazu wizualnego na odbiór i interpretację tegoż podejmowałem w swojej pracy doktorskiej zatytułowanej *Abstrakcja a prawda natury* z 2011 roku. Kiedy ostatnio ponownie przeczytałem własny tekst, byłem zdziwiony, jak niewiele zmieniło się w relacjach: twórca – przekaz – odbiorca.

Kontakt z obrazami postrzeganymi w sposób „nieskażony, naturalny” praktycznie już nie istnieje.

Postrzeganie świata realnego jest obarczone cudzymi interpretacjami do tego stopnia, że istnieje obawa całkowitego zatracenia granicy między prawdą a fikcją.

Większość młodych ludzi, z którymi spotykam się na pierwszym roku studiów kierunków architektonicznych i graficznych jest w większym lub mniejszym stopniu skażona stylistyką graficzną gier, komiksów, grafiką ilustrowanych magazynów i reklam. Wykształcenie u studentów własnego widzenia jest procesem

długotrwałym i nie zawsze kończy się powodzeniem, a co dopiero z tymi, którzy nie studiują na kierunkach plastycznych lub podobnych. Większość widzi to, co widzą inni. Stąd pytanie: widzimy czy bardziej wiemy jest ciągle zasadne?

Żaden obraz nie istnieje jako byt obiektywny, nie ma metod zapisu i przekazu obrazu, które byłyby absolutnie wolne i niezależne od zewnętrznych warunków jego odbioru.

Każde zetknięcie się z obrazem jest obarczone wieloma czynnikami mającymi wpływ na jego percepcję, poczynając od subiektywnych możliwości wynikających z budowy fizjologicznej oka odbiorcy, poprzez jego psychikę, a skończywszy chociażby na zewnętrznych okolicznościach towarzyszących procesowi postrzegania. Do takich okoliczności (często przypadkowych) należą: miejsce, czas, ilość i kolejność już ode-

branych sekwencji komunikatów wizualnych, jak i tych, które dopiero nastąpią itp.

Do tego wszystkiego dochodzą ostatnio w sposób wręcz totalny media cyfrowe. Coraz bardziej wypierają one ze świadomości młodych ludzi inne formy obrazowania.

Wiedza na temat kultury odbiorcy jest niezbędna na każdym twórcy.

Jeśli jest on świadom wszelkich konotacji i subtelnych różnic kulturowych wśród odbiorców swojej sztuki, może też kontrolować sposób jej odczytania. Choć wygląda to na przepis, „jak uwieść klienta”, z publikacji Aliny Wheller – *Kreowanie marki* [A. Wheeler 2010], to jednak artyści liczący na pełne zrozumienie nie mogą tego faktu zignorować.

Do tego te wszechobecne media. To szerokie spektrum bodźców zewnętrznych wpływających na naszą percepcję jest jednak, jak sądzę, w znacznym stopniu ograniczone środowiskiem kulturowo – społecznym, w którym się znajdujemy, a to środowisko coraz bardziej zawęża się do przestrzeni internetowej, do cyfrowych obrazów z telefonii komórkowej i obrazów z przekazu telewizyjnego. Staje się coraz bardziej wielokulturowe.

Porównanie współczesnych mediów wskazujące najistotniejsze między nimi różnice niezwykle trafnie przedstawił Neil Perkin cytowany przez wspomnianą wcześniej Alinę Wheller. Choć porównanie to było robione w kontekście badania siły marki, to w dużej mierze dotyczy obszaru sztuki.

Konsekwencja pojawienia się mediów społecznościowych to zasadnicza zmiana źródeł informacji opiniotwórczych i krytycznych w stosunku do odbieranych komunikatów. Przed ich pojawieniem się relacje twórca – odbiorca były jednokierunkowe, obecnie jedno kliknięcie pozwala nawiązać kontakt z ogromną społecznością medialnego świata (w tym i twórcą), tym samym stać się krytykiem i recenzentem, aktywnym uczestnikiem forum wymiany opinii – sądzią.

Nie do końca zdefiniowane zjawiska z pogranicza socjologii kultury, nauk społecznych, psychologii i informatyki, a nawet statystyki, kreują werdykty, które są mimo wszystkich wad chyba bardziej obiektywne niż opinia nawet najbardziej bezstronnej krytyki.

Tak więc mamy sytuację prawie idealną. Nic nie deformuje idei, ponieważ sam przekaz staje się ideą. Czy tak jest? Na pewno zbliżamy się do tego, ale tak czy inaczej, jest to nowa sytuacja, w której artyści muszą się odnaleźć. Wielu już to robi.

Moje własne doświadczenia dotyczą tylko małej części tego obszaru i są niewystarczające, by obiektywnie przyrzeć się wpływowi technologii tworzenia obrazu oraz konsekwencjom wyboru medium na sam

przekaz, niemniej próbuję się z tym zmierzyć w moich pracach fotograficznych.

Rozpocząłem dwa lata temu eksperymenty z fotografią na metalu tak preparowaną, żeby połyskliwe metalowe podłoże miało wpływ na powstały obraz. Okazało się, że powoduje to absolutną dezinformację odbiorcy co do wiarygodności takiego przekazu. Nie jest to fotografia, ale i nie jest to grafika, więc nie wiemy, czy jest to świat realny, czy kreacja autora. Ta sama fotografia wydrukowana na papierze nie budzi żadnych wątpliwości. Jest odczytywana jako obiektywny, wiarygodny zapis realnej rzeczywistości.

Zagrożenia złej interpretacji sztuki w swojej Teorii Czystej Formy widział już Stanisław Ignacy Witkiewicz. Zła krytyka, brak kontaktu bezpośredniego z twórcą i dziełem, pośrednictwo reprodukcji i handlarzy sztuką pomiędzy artystą i odbiorcą, wreszcie ograniczony dostęp do informacji i wiedzy o sztuce to główne przeszkody na drodze do jej zrozumienia i właściwego odbioru. Taki był tok jego myślenia opisujący procesy twórcze, zawarty w prostych schematach.

RZECZYWISTOŚĆ – TWÓRCA – DZIEŁO – KRYTYKA – ODBIORCA – WYOBRAŻENIE RZECZYWISTOŚCI RZECZYWISTOŚĆ – KREACJA – ABSTRAKCJA

Pierwszy pokazuje relacje zachodzące pomiędzy sztuką i odbiorcą, drugi – sam proces twórczy. Wszystko tu jest pozornie proste. Jednak w rzeczywistości – nie. Witkacy był świadom sytuacji sztuki uwikłanej w konteksty od niej samej niezależne. Być może chciał nas ostrzec przed niebezpieczeństwem dewaluacji samego dzieła na rzecz tych wszystkich uwarunkowań.

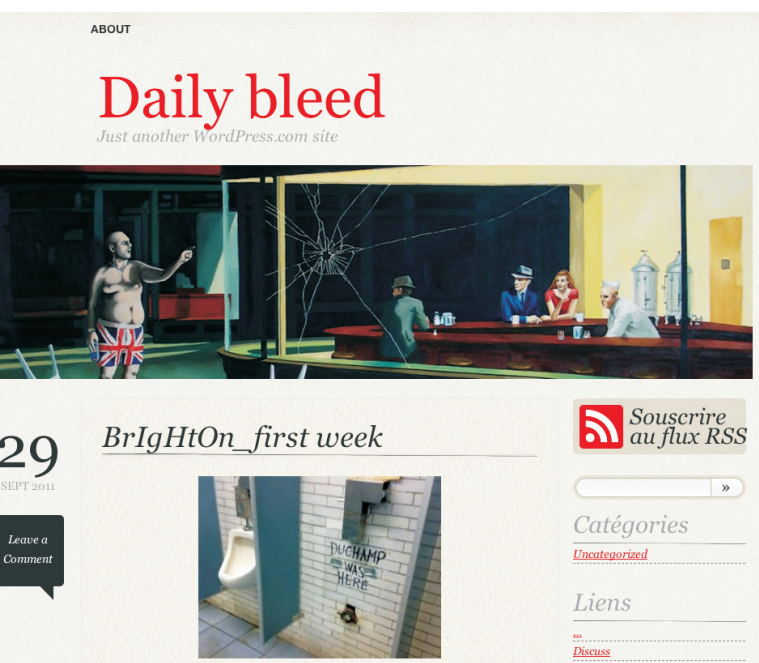
Być może dopiero nowe media staną się potwierdzeniem jego teorii czystej formy. Witkacy widział już wtedy, że sztuka nie jest wolna od czynników zewnętrznych, po części mimo upływu lat podobnych do tego, z czym mamy do czynienia dzisiaj.

Pretensje do krytyki, podobnie jak Witkiewicz, miał Andrzej Osęka, czego wyraz dał w artykule *Nie lubię, lubię* [A. Osęka 2000]:

„Nasi piewcy awangardy są przewrażliwieni jak panienki. (...) poza paroma osobami piszącymi do niezależnych gazet – nie ma dziś krytyki artystycznej. Zastępują ją liczni specjaliści od promocji, rynku, od udziału w imprezach zagranicznych i krajowych. Nie toczą między sobą polemik – jak to bywało, kiedy istnieli jeszcze prawdziwi krytycy, oczekujący od sztuki czegoś innego niż sezonowych sensacji. W świecie rządzonym regułami promocji nie wolno prowadzić reklamy negatywnej”.

1. UWARUNKOWANI PRZEZ MEDIA?

W czasie dyskusji w Zachęcie Paweł Sosnowski powiedział: „*My wszyscy jesteśmy uwarunkowani przez media. Nawet największa sztuka nie istnieje, jeżeli nie zostanie dostrzeżona i przetrawiona przez media*”. Jestem znacznie większym optymistą. Myśl o sztuce „przetrawionej przez media” napawa mnie zresztą lekkim obrzydzeniem. Prawda, że znaczna część dzisiejszej sztuki powstaje z myślą o efektach telewizyjnych i gazetowym skandalu, że struktura wielu dzieł oparta jest na dającej się łatwo kolportować sensacji, nie zaś na dojrzałej realizacji plastycznej. Istnieje jednak poza tym, również gdy chodzi o sztukę typową pod względem formalnym dla ostatnich dziesięcioleci, cały świat zjawisk autentycznych. Ich twórcy nie dla rankingów je robili.



Ryc. 1. Przykład przekomarzania się artystów nowych mediów z tradycyjnymi dziełami sztuki; źródło: <http://jdau.wordpress.com/2011/09/29/hello-world/#respond>

„Oszustwo” – mniej lub bardziej zakamuflowane – towarzyszyło sztuce od zawsze. Dzisiaj jednak twórcy posuwają się znacznie dalej. Artyści z premedytacją prowadzą grę, w której dla jednych stawką jest zupełna utrata, a dla drugich odzyskanie przez nas umiejętności widzenia rzeczy takimi, jakimi są.

Optymizm budzi fakt, że część odbiorców – a jest ich coraz więcej – ma właściwy dystans do artystycznych prowokacji, które starają się wykorzystać naszą skłonność do wiary w autorytety, szczególnie te medialne, i nie daje się oszukać. Jednak jeszcze nie wszyscy.

Najnowszy projekt Google – Google Art Project [www.googleartproject.com] czy WikiArt dowodzi, że przekaz cyfrowy (czytaj – nowe media) nie musi zubażać, zniekształcać, a wręcz przeciwnie – może być znakomitym narzędziem poznawczym dla ogromnej ilości ludzi na całym świecie. Technologie informacyjne i cyfrowe technologie tworzenia obrazu są głównymi odpowiedzialnymi za właściwe, bądź fałszywe odczytanie treści przekazu. Rozwój internetu oraz polepszenie jakości przekazu na odległość w wielu przypadkach zapewnia lepszy kontakt ze sztuką niż obcowanie z oryginałem. Obraz cyfrowy jakością zaczyna dorównywać analogowemu oryginałowi, a przewagę zyskuje w warstwie analityczno-informacyjnej. Tak właśnie jest w opisanym przez Marcina Maja [M. Maj 2011] ostatnim projekcie Google dotyczącym sztuki. Google Art Project to coś w rodzaju StreetView, ale zamiast ulic zwiedzamy znane muzea. Wiszące na ścianach obrazy są dostępne w dużej rozdzielczości. Osoby zainteresowane malarstwem mogą się przyjrzeć z bliska nawet pojedynczym pociągnięciom pędzli znanych artystów.

Google Art Project (www.googleartproject.com) to kolejna inicjatywa Google mająca na celu udostępnienie dóbr kultury w atrakcyjnej formie. Google dawała już internautom dostęp do książek, archiwalnych wydań gazet, czasopism i prac wybitnych fotografów. Trudno już śledzić podobne projekty Google, firma nie ustaje jednak w uruchamianiu kolejnych. Google Art Project daje dostęp do zdjęć ponad 1000 obrazów 400 malarzy w wysokiej rozdzielczości. Użytkownik może je przeglądać lub udać się na wirtualną wycieczkę po muzeach, w których te prace się znajdują. Zwiedzać można między innymi Metropolitan Museum w Nowym Jorku, Ermitaż, Muzeum Vincenta van Gogha w Amsterdamie, Muzeum Narodowe Centrum Sztuki Królowej Zofii i in. W sumie 17 muzeów.

14 mln dzieł w paneuropejskiej bibliotece internetowej. Każdy z prezentowanych obrazów zawiera ok. 7 mld pikseli. To tysiąc razy więcej niż obrazy z przeciętnych aparatów. Można powiększać obrazy do takich rozmiarów, aby bez problemu zobaczyć ślady narzędzia artysty. Czasem nawet w muzeum trudno jest przyjrzeć się takim detalom. Muzea można zwiedzać przy pomocy rozwiązania bazującego na StreetView. Ekipa Google opracowała nawet specjalny pojazd (zwany „trolley”) do robienia panoramicznych zdjęć wewnątrz wybranych galerii. Użytkownik może zwiedzić 385 sal muzealnych, płynnie przechodząc z miejsca na miejsce lub przeskakując do wybranej lokalizacji. Jeśli zwiedzając muzeum, podejmiemy do obrazu, możemy się przełączyć w jego widok w dużej rozdzielczości (służy do tego ikonka “+”). Można zdobyć dodatkowe informacje o obrazie i obejrzeć związane z nim filmy na

YouTube. Dostęp do wnętrza galerii można też uzyskać z poziomu StreetView w Google Maps.

Użytkownik może również skorzystać z funkcji Create an Artwork Collection, aby zbudować osobistą kolekcję prac. Można dzielić się kolekcją ze znajomymi lub innymi internautami oraz komentować obrazy. Trzeba przyznać, że internet zrobił kolejny ciekawy krok popularyzujący dziedzictwo kulturowe ludzkości.

Współcześni twórcy próbują więc pracować bezpośrednio w przestrzeni cyfrowej. Tradycyjne i nowe metody tworzenia są równouprawnione. Najbardziej odważnie wydaje się wykorzystywać możliwości nowych mediów David Hockney. David Hockney – za wikipedią – angielski malarz, rysownik, grafik, fotograf oraz scenograf, którego prace cechuje oszczędność techniki, zainteresowanie problemami światła i zaczerpnięty z pop-artu i fotografii realizm w ukazywaniu zwyczajnych, prozaicznych tematów. „Wartością niezmienną i nadrzędną w całym jego życiu pozostawała zawsze praca twórcza. Po eksperymentach abstrakcyjnych został ostatecznie naturalistą, traktując proces tworzenia nie jako umiejętność odtwarzania i kopiowania rzeczywistości, lecz jako efekt obserwacji i interpretacji”¹.

Dziś posługuje się z coraz większą swobodą nowym narzędziem malarskim - iPhone'm i iPadem. Zamienia tablety w technologiczne podobrazia, aby tworzyć i pokazywać na nich swoje najnowsze prace. Narysowany przez niego o świcie za pomocą urządzeń cyfrowych wschód słońca w kilka minut może dotrzeć dzięki „sieci” w dowolne miejsce na ziemi. Jego najnowszy projekt nazwany jest „Fresh Flowers”. Proste prace malarskie rozświetlają ekrany tabletów wystawionych w tradycyjnych galeriach jak obrazy na ścianach. Kwiaty są świetliste i nieskomplikowane, a malarstwo ogląda naturę z prostotą zaczerpniętą od Van Gogha i jemu podobnych. Od kwiatów Van Gogha różnią się jednak tym, że w trakcie wystawy zmieniają się. Uaktualniane równolegle z pracą autora nowe kwiaty zajmują miejsce poprzednich na eksponowanych na wystawie ekranach. Hockney już wcześniej eksperymentował z użyciem komputerów, ale dopiero teraz nowa technologia i wyrafinowane oprogramowanie pozwalają mu na rysowanie bezpośrednio za pomocą urządzenia cyfrowego. Używa serii programów, które dają mu możliwość rysowania palcami po tablecie, używając całej gamy pędzli, kolorów i efektów, eliminując proces reprodukcji i wykorzystując charakter nowego medium dla języka malarskiego, jak na przykład możliwość animacji powstających obrazów, obejrzenia procesu powstawania malunku lub przekształcenia go w inny.

W ten sposób narzędzie pracy staje się jednocześnie narzędziem ekspozycji. To bezpośredni i szczery sposób komunikacji z widzami. Tak jak i dzielenie się swoją pracą w czasie realnym – kontakt z odbiorcą jest niczym nie zakłócony.



Ryc. 2. Jedna z prac Hockney'a; źródło: <http://www.rom.on.ca/hockney/>

Hockney znajduje wartość w natychmiastowej reakcji na swoje dzieła rozprzestrzeniające się siecią – za pomocą telefonów, tabletów lub komputerów. Początkowo eksperymentował z iPhone'm, rozsyłając swe prace gronu przyjaciół. Obecnie używa iPada, zataczając coraz większe kręgi dotarcia ze swoją pracą oraz budząc zainteresowanie świata wystawienniczego. Świadomie wyeliminował wszystkie pośrednie etapy i formy powstawania i prezentacji dzieła sztuki. W konsekwencji wyeliminował kwestie oryginału i reprodukcji dzieła oraz pytanie o jego estetyczną i materialną wartość. „Fresh Flowers” nie są na sprzedaż. Technologia wnosi nowy wymiar do galerii, artysta i kurator wystawy Charlie Scheips wierzą, że to początek artystycznej rewolucji zarówno dla profesjonalistów, jak i amatorów. Niektóre narzędzia są może zbyt trudne dla amatorów, ale jak twierdzi Hockney, warto spróbować. Paleta kolorów jest zachwycająca, a świetlistość ekranu nadaje nowy wymiar barwom. Jego odczucia w trakcie „malowania” bliskie są znanej rzeczywistości, jak gdyby maczał ręce w farbach, a jednak tworzy z łatwością bez całego skomplikowanego zaplecza tradycyjnego atelier malarskiego. Eksploruje użycie instrumentów cyfrowych nadając swojej sztuce aktualny wymiar i przenosząc wartości prawdziwego dzieła artystycznego w terytoria nowych me-

¹ <http://www.rom.on.ca/hockney/>

diów. Nowe media dla współczesnych artystów stały się narzędziem, warsztatem, oryginałem i reprodukcją jednocześnie, przekaz – samą sztuką. Dały możliwość kontaktu twórcy z odbiorcą bez żadnych pośredników i zniekształceń. Czy nie o tym marzył Witkiewicz? Skasowały instytucję złego krytyka. Czy nie to piętnował Osęka? Czy zastąpią tzw. tradycyjne techniki? Czy nie tego obawiają się artyści? A może „stara” sztuka stanie się po prostu częścią natury? Rozwój dotykowej technologii i plastycznych aplikacji iPadowych otwiera nowe perspektywy odchodzącej, wydawałoby się, w przeszłość sztuce malarskiej. Technologia dotykowa – intuicyjny, instynktowny kontakt z wyrafinowanym technicznie urządzeniem i oprogramowaniem, sprzyja integracji nowych mediów z naturą.

Nowe Media nie ukrywają związków z naturą. Czy oznacza to powrót do natury? Konsekwencją pojawienia się nowych mediów jest coraz większy udział kolejnego wymiaru w sztukach wizualnych, jakim jest czas. Grafika użytkowa przecież już od dawna nie może obyć się bez animacji. Martwe dotąd obrazy zaczynają się więc zmieniać w czasie, są dostępne w momencie, w którym powstają. To wszystko brzmi jak abstrakcja, przez którą coraz bardziej widać prawdę natury.

Na zakończenie chcę jasno określić mój stosunek do nowych mediów.

Uważam, że to, że są, to bardzo dobrze.

Dobrze, bo bez wątpienia poszerzają możliwości poznawcze.

Dobrze, bo są doskonałym narzędziem analitycznym dla wszystkich pracujących w obszarze sztuk wizualnych.

Dobrze, bo dają nieosiągalną dotychczas możliwość bezpośredniego kontaktu i wchodzenia w interakcję z ogromną ilością odbiorców.

Dobrze, bo „są multimedialne”.

Dobrze, bo są coraz bardziej intuicyjne.

Dobrze, bo są po prostu jeszcze jednym narzędziem.

I wreszcie dobrze, bo choć w swej istocie abstrakcyjne, mają mnóstwo odniesień do natury.

Niestety źle, bo kusząc swą powierzchowną atrakcyjnością i łatwością dostępu, stają się często jedyną wartością powstających przy ich użyciu dzieł.

LITERATURA

1. **Maj M. (2011)**, *Google Art Project - więcej niż wycieczki po muzeach* Marcin Maj, 02-02-2011.
2. **Osęka A. (2000)**, *Nie lubię, lubię*, „Polityka” nr 19 (2244).
3. **Wheeler A. (2010)**, *Kreowanie marki. Przewodnik dla menedżerów marki*, PWN, Warszawa.
4. http://di.com.pl/news/35662,0,Google_Art_Project_-_wiecej_niz_wycieczki_po_muzeach.html
5. www.googleartproject.com

Badania zrealizowane w ramach zadań finansowanych ze środków na naukę MNiSW, w ramach pracy S/WA/2/2017.

GRANICE POJĘĆ – KSIĄŻKA OBRAZKOWA, KOMIKS, NOWELA GRAFICZNA

Magdalena Toczyłowska-Talarczyk

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

E-mail: magda.toczyłowska@gmail.com

DOI: 10.2478/aea-2018-vol10-no4-10

LIMITS OF CONCEPTS – PICTUREBOOK, COMIC BOOK, GRAPHIC NOVEL

Abstract

The article analyzes the mutual relations of a picturebook and a comic book - how these concepts are defined and what means of expression they apply, their common parts and differences. It shows briefly the history of genres formation and the process of creating build iconotexts. There are also selected examples of artists creating on the borderline of genres. The final analysis proves that every comic is a picture book, but not all picturebook is a comic. However it must be taken into consideration that the boundaries between genres are fluid and are constantly shifting thanks to creative experiments and the development of printing.

Streszczenie

Artykuł analizuje wzajemne relacje książki obrazkowej i komiksu – to, w jaki sposób te pojęcia są definiowane i jakimi środkami wyrazu się posługują, ich części wspólne oraz różnice. Ukazuje pokrótce historię kształtowania się gatunków oraz sposoby, za pomocą których twórcy budują ikonoteksty. Przedstawione są tu także wybrane przykłady artystów tworzących na pograniczu obu gatunków. Końcowa analiza zawarta w tekście dowodzi, że każdy komiks jest książką obrazkową, jednak nie każda książka obrazkowa jest komiksem, należy jednak pamiętać, że granice między gatunkami są płynne i ulegają ciągłym przesunięciom dzięki twórczym eksperymentom i rozwojowi druku.

Keywords: picture book; comic book; iconotext; history of book; illustration; artistic book; Shaun Tan

Słowa kluczowe: książka obrazkowa; komiks; ikonotekst; historia książek; ilustracja; książka artystyczna; Shaun Tan

Książka obrazkowa to swoisty fenomen – kojarzona głównie z literaturą dziecięcą, coraz śmielej wkracza do świata dorosłych, ponadto czerpie z różnych środków wyrazu, w tym wiele z komiksu. Płynne przenikanie się tych dwóch gatunków sprawia, że często trudno określić jednoznacznie przynależność gatunkową niektórych dzieł kultury. Przy analizie tego zagadnienia, wypunktowaniu różnic i podobieństw, istotne jest podkreślenie, że sednem zarówno picturebooków, jak i komiksów jest ikonotekst¹. Ikonoteksty mogą występować w różnych odmianach, część z nich spotykamy w komiksach, część w książkach obrazkowych, a część w obu tych gatunkach. Dodatkowo badanie granic pomiędzy nimi utrudnia fakt, że komiks niedawno przestał być uważany za gatunek gorszy, rozrywko-

wy, niemający nic wspólnego z literaturą. W podobnym miejscu jest obecnie książka obrazkowa – badacze i literaturaznawcy zajmujący się tym tematem przekonują, że mimo iż w tym przypadku mamy do czynienia z przewagą znaczeń komunikowanych przez obraz, to służy on, tak samo jak tekst, do opowiadania historii. Należy również zauważyć, że książki obrazkowe (jak też komiksy) to niejednokrotnie dzieła w pełni autorskie, z pogranicza sztuki i literatury. Ich twórcami są uznani artyści; ilustratorzy, malarze, plakaciści, graficy poszukujący nowych form wyrazu. W poniższym tekście chciałabym się przyjrzeć zagadnieniu granic pomiędzy tymi gatunkami i temu, czy ich wytyczenie jest możliwe.

W 2012 roku zorganizowano przez Modern Language Association of America konferencję *Why Comics*

*Are and Are Not Picture Books*². Jednym z prelegentów był Perry Nodelman, który powiedział: „*Krótko mówiąc, jeśli wziąć pod uwagę strukturę, to komiksy są bardziej skomplikowane niż książki obrazkowe. Nie znaczy to, że niektóre książki obrazkowe nie mogą być strukturalnie skomplikowane, a komiksy proste pod tym względem, albo że niektóre książki obrazkowe nie mogą mieć bardziej skomplikowanej konstrukcji niż jakieś komiksy. Ale standardowo (...) każda rozkładówka w książce obrazkowej zawiera jeden lub dwa obrazy i jedną lub dwie partie tekstu. Tymczasem (...) charakterystyczne dla komiksu jest to, że jego strony zawierają zarówno więcej obrazów, jak i więcej partii tekstu i prezentują je razem w postaci oddzielnych, ale łączących się ze sobą paneli. Ponadto, panele te są z natury trudniejsze do interpretacji. [...] i dalej, w komiksach, pojawia się więcej odseparowanych fragmentów historii tak w postaci obrazów, jak i słów – więcej paneli, więcej segmentów tekstu w dymkach lub ramkach*” [P. Nodelman 2012]. Można więc komiks określić sztuką mozaikową (*mosaic art*) – czyli taką, w której wiele mniejszych elementów istniejących razem poprzez wzajemne relacje tworzy całość – choć te elementy łatwiej niż w przypadku książki obrazkowej mogą się wyemancypować. Książki obrazkowe, mimo że również opierają się na relacji fragmentów tekstu z obrazami, tworzą jednak inną dynamikę niż komiks – mniej złożoną, a przy tym bardziej jednorodną.

Kolejną cechą komiksu, wypunktowaną przez Charlesa Hatfielda³, jest to, że odbiorca odbiera go jako *radzykalnie pokawałkowany i niestabilny* [C. Hatfield 2012], a jego odbiór polega na korzystaniu z kilku możliwości odczytywania tekstu i obrazu, wynikających po części z różnych rozpoznań połączeń między tekstami i obrazami. W książce obrazkowej za to zakładamy, że na najbardziej podstawowym poziomie sposób oglądania ilustracji polega na poszukiwaniu o nich informacji, które mogą pomóc w odnalezieniu obiektów, które tekst nazywa. Nodelman więc uważa, że książki i komiksy mają inny rytm – w książkach obrazkowych polega on na kontrapunkcie, gdyż obrazki i teksty oferują różne (czasem wykluczające się) rodzaje informacji, a ich przekaz rozwija się równolegle i niezależnie,

choć oczywiście tworzy to większą całość. Natomiast do opisanego rytmu w komiksie można użyć słów Scotta McClouda: „*komiksowe kadry dzielą czas i przestrzeń na kawałki, niepołączone ze sobą, poszarpane chwile*” [S. McCloud 2012].

Nodelman twierdzi ponadto, że istota różnic między gatunkami wynika z dydaktycznej natury książek obrazkowych, wzmocnionej przez zakładanie uczestnictwa dorosłej osoby w procesie czytania *picturebooka* – to twierdzenie oczywiście jest prawdziwe, jeśli traktować książki obrazkowe jako literaturę *stricte* dziecięcą, co oczywiście nie jest zgodne z prawdą. Nazywa „książka obrazkowa” jest niezbyt trafionym określeniem, ma bowiem kilka nieprecyzyjnych konotacji. Samo słowo „obrazkowa” wywodzi się od „obrazka”, jest zdrobnieniem i przywodzi na myśl coś infantylnego, obierającego znaczenie literatury lub też ignorującego kwestie poruszanych tematów. Książka obrazkowa dla dzieci w oczywisty sposób porusza całe spektrum tematów klasycznych, jak: otaczający świat, przyroda, pory roku itp. Ale dzięki swojej nieoczywistej formie może w bardzo delikatny sposób poruszać tematy trudne, jak śmierć (np. Wolf Erlbruch *Śmierć, Gęś i Tulipan*), relacje z bliskimi (Iwona Chmielewska *Obie*), przemijanie (Joanna Concejo *Kiedy dojrzeją poziomki*), wojna, zagłada (Iwona Chmielewska *Pamiętnik Blumki*). Ogromna przestrzeń, jaka pojawia się dzięki stykowi wyważonego tekstu i bardzo metaforycznej ilustracji, może być wypełniona również tymi „dorosłymi” tematami. Zaletą takiej formy jest także jej uniwersalność, która zakłada mówienie prostym, nieinfantylnym językiem. Dzięki temu kontakt z takim rodzajem książki może mieć dziecko, osoba młoda oraz zupełnie dojrzała, a każda z nich będzie mogła zinterpretować powstałą opowieść przez pryzmat swoich doświadczeń i percepcji. Tymczasem coraz częściej zdarza się, że bogato ilustrowane dzieła skierowane są do dorosłego odbiorcy. Jeśli chodzi o komiks, to już od dawna większa część rynku na świecie poświęcona jest dorosłemu odbiorcy (jest to oczywiście kategoria obejmująca również tzw. „young adults”) i nikogo to nie dziwi – komiks wyemancypował się na tyle, że nie jest uważany za sztukę „niepoważną”.

¹ Ikonotekst (iconotext) – pojęcie wprowadzone przez szwedzką badaczkę Kirstin Hallberg w 1982 roku w artykule *Litteraturvetenskapen och bilderboksforskning*, w którym określała niepodzielną jedność obrazu i słowa: *Tekst tworzony jest przez konwencjonalny system, który odczytywany jest linearnie, natomiast obraz nie jest zbudowany z uniwersalnych i dysjunktywnych jednostek. Mikrojednostkami obrazu są punkty, powierzchnie, linie i kolory. Ich kombinacje w celu wyrażenia czegoś są sprawą indywidualną, ale też w pewnym stopniu uwarunkowaną kulturowo. Obraz jest ikoniczny, ale nie zawsze mimetyczny, naśladujący rzeczywistość. [...] Ponadto pojęcie ikonotekstu może być stosowane w analizach relacji obraz / tekst w ilustrowanych książkach obrazkowych. Pojęcie ikonotekstu ma tę zaletę, że nie zakłada jakiegokolwiek prymarnego stosunku obraz / tekst, lecz wskazuje na całość, która powstaje przy odczytaniu obrazu i tekstu.* Pojęcie ikonotekstu zostało spopularyzowane przez Carole Scott i Marię Nikolajewą w książce *How Picturebooks Work*, Routledge 2013.

² *Why Comics Are and Are Not Picture Books, conference, Seattle, Washington 2012.*

³ C. Hatfield, amerykański literaturoznawca zajmujący się komiksami.

Wydaje się, że gatunek bogato ilustrowanej książki dla dorosłych doskonale mógł opisać termin *graphic novel*, czyli powieść graficzna. Jednak jest to nazwa od dawna zarezerwowana dla komiksów – teoretycznie termin ten obejmuje zamknięte historie o dużej objętości (ponad 100 stron), które nigdy wcześniej nie były publikowane w odcinkach. Powieść graficzna jest rodzajem komiksowego dzieła analogicznego do książki literackiej. Na początku XIX wieku w USA komiksy publikowano jedynie w prasie, w odcinkach. W połowie lat trzydziestych wprowadzono na rynek cykliczne magazyny, tzw. zeszyty przedstawiające historie w odcinkach, a próby zebrania wielu odcinków w jednym zbiorczym wydaniu nie cieszyły się uznaniem czytelników. Jako moment przełomowy uznawane jest wydanie w 1978 roku komiksu *A Contract with God* (Umowa z Bogiem) Willa Eisnera⁴, który w stosunku do swego dzieła użył właśnie terminu „powieść graficzna”, co przyniosło dyskusję na temat komiksu jako „prawdziwej” literatury i otworzyło mu drogę do analiz akademickich i bibliotek. Zapoczątkowało to też wiele zmian w samym gatunku komiksowym. Przede wszystkim twórcy, nie będąc już ograniczeni krótką, zeszytową formą, mogli sobie pozwolić na eksperymenty formalne, kompozycyjne, narracyjne. Ponadto dłuższa forma dawała możliwość odejścia od klasycznego budowania komiksowej historii, pozwalała na wplecenie w nią zabiegów znanych z książki obrazkowej. Eisner w *Umowie z Bogiem* stosował obszerną narrację słowną, wspartą pojedynczymi ilustracjami, i zestawiał to z rozwojem fabuły przedstawianej jako sekwencja rysunków. Niektórzy twórcy, jak np. Jacques de Loustal⁵, całkowicie zrezygnowali z komiksowych dymków i opatrywali kadry swoich komiksów komentarzami umieszczanymi w tych samych ramkach co rysunki – komentarze te bywały bardzo poetyckie i nie zawsze odnosiły się wprost do tego, co można było zobaczyć na ilustracji. Z kolei amerykański artysta Kyle Baker⁶ całkowicie oddzielił tekst od ilustracji, m.in. w powieści graficznej *Why i hate Saturn* wszystkie opisy oraz dialogi umieszczał poza obrębem ilustracji, z boku lub na dole strony. Inne eksperymenty stosowane przez twórców powieści graficznych to na przykład: stosowanie kolaży, naśladowanie form narra-



Ryc. 1. Will Eisner, *A Contract with God*, 1978;
źródło: www.archive.org

cji nieliterackiej (jak pamiętnik, dziennik z podróży czy szkicownik), tworzenie opowieści bez słów, wykorzystanie najrozmaitszych stylizacji i przywołanie poetyk różnych kierunków artystycznych [M. Cackowska i in. (red.) 2017, s. 134].

Jest wielu artystów, którzy przekraczają granice gatunków oraz tworzą treści uniwersalne dla czytelników w różnym wieku. Należy tu wspomnieć o Davidzie Wiesnerze⁷, który zasłynął *picturebookami* zupełnie pozbawionymi tekstu – w takich książkach, jak *Flotsam* czy *Tuesday*, przy pomocy wysmakowanego, delikatnego rysunku opowiadał baśniowe historie przepełnione surrealistycznym humorem. Równie ciekawym twórcą jest australijski ilustrator i autor Shaun Tan⁸. Jego książki mają cechy zarówno *picturebooków*, jak i powieści graficznych oraz narracji komiksowej. Wielokrotnie powtarza się w jego twórczości wątek imigracji, wyobcowania, piętna obcości i samotności w wielkim mieście, są też wątki tęsknoty za naturą, poszukiwania swojej tożsamości. To wspaniała literatura, zarówno ta bardziej kojarząca się z klasyczną książką, jak *Opowieści z najdalszych przedmieść*, jak też narracyjne książki beztekstowe – jak *Przybysz*.

Książka obrazkowa obejmuje różne gatunki – poezję, baśnie, literaturę realistyczną, fantasy, książki wielosceniczne (pozbawione tekstu). Nietrudno zauważyć, że na książki obrazkowe znaczny wpływ wywierają: kino, gry komputerowe, komiks, popkultura. Często skutkiem tego jest zanikanie gatunków, płynne przechodzenie jednego w drugi, np. książki artystyczne, książki przekształcone (*altered books*, klasyczna książ-

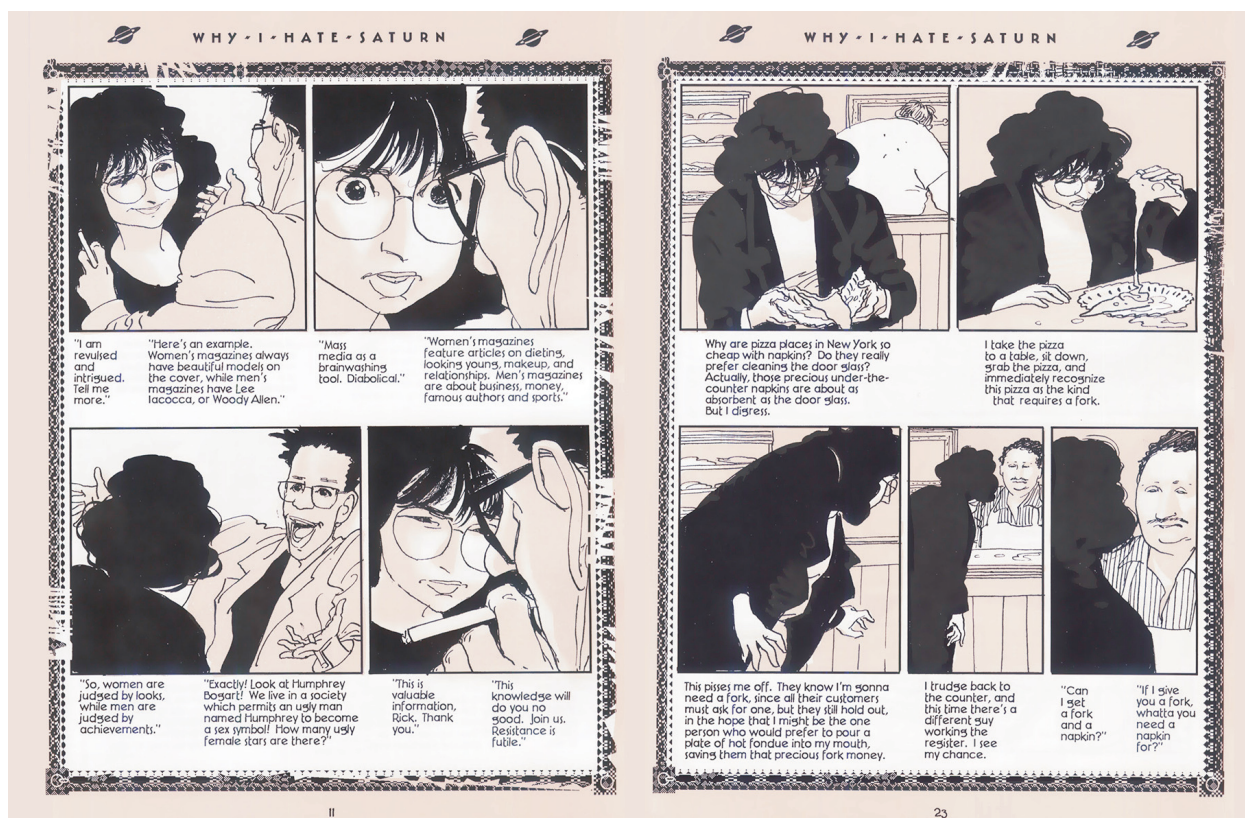
⁴ W. Eisner (1917–2005) – jeden z najwybitniejszych amerykańskich twórców komiksowych. Komiks *Umowa z Bogiem*, częściowo oparty na wątkach autobiograficznych z dzieciństwa, uznawany jest za przedstawiciela nowego gatunku – powieści graficznej. W kolejnych latach Eisner stworzył jeszcze kilka utworów przypisywanych do tego gatunku – *Nowy Jork. Życie w Wielkim Mieście*; *Drop-sie Avenue*; *To the Heart of the Storm*. W 1988 imieniem Eisnera nazwano prestiżową nagrodę świata komiksu (Nagroda Eisnera), która wręczana jest na Comic-Conie w San Diego.

⁵ J. de Loustal (ur. 1956) – francuski autor komiksów.

⁶ K. Byker (ur. 1965) – amerykański pisarz, ilustrator, twórca komiksów. Wielokrotnie nagradzany, m.in. laureat Nagrody Eisnera.

⁷ D. Wiesner (1956) – amerykański ilustrator i pisarz. Laureat Medalu Caldecotta oraz Nagrody im. Hansa Christiana Andersena.

⁸ S. Tan (1974) – australijski ilustrator i autor książek. Lauret Oscara za najlepszy krótkometrażowy film animowany w 2010 (*The Lost Thing*).



Ryc. 2. Kyle Baker, *Why I hate Saturn*, 1990; źródło: www.archive.org

ka, która po ingerencji plastycznej staje się obiektem, np. rzeźbą, *pop up bookiem* – natomiast nie ma już możliwości, by czytać ją w klasyczny sposób) czy powieści graficzne. Z pewnością ta swoista hybrydyzacja form, stylów i treści jest czynnikiem, który sprawił, że książka obrazkowa otworzyła się na dorosłego czytelnika. Dzięki przenikaniu *picturebooków* do kultury masowej rośnie ich popularność.

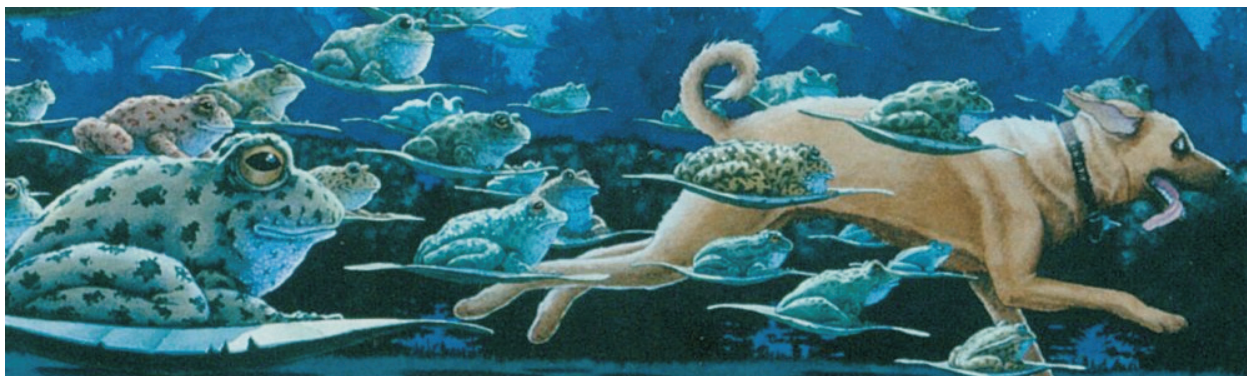
Ciekawym zjawiskiem, jeśli chodzi o przenikanie się gatunków, jest niemijająca fascynacja świata zachodniego mangą, co zachęciło wydawnictwa do przekładania klasyków literatury na wersje mangowe. Henry Jenkins napisał: „dzieło hybrydalne istnieje pomiędzy dwoma tradycjami kultury, proponując zarazem ścieżkę, która może być eksplorowana z obydwu kierunków”⁹. Taką książką jest na przykład autobiograficzna powieść Chena Jianghonga¹⁰, w której łączy on ze sobą charakterystyczną chińską estetykę z zachodnimi formami. W pracach Jianghonga można odnaleźć silne

wpływy manhua¹¹ i tradycyjnych chińskich rysunków połączone z europejskim modernizmem. Ponadto widoczne są zapożyczenia z różnych kultur, łączenie znaków i symboli czy światopoglądów, po to by stworzyć międzykulturowe dzieło sztuki. Jianghong to przykład artysty, który z powodzeniem tworzy w Europie, a jego przesiąknięte duchem Azji prace nie są hermetyczne, lecz bardzo czytelne dla różnych kręgów kulturowych. Tematy, które porusza, to zmaganie się ze strachem, samotnością, poszukiwanie wewnętrznej siły (głęboka, zwierzęca symbolika utożsamiana z kulturą Wschodu). W jego książkach tekstu jest niewiele, czytelnik uważnie analizuje obrazy. Jest to oczywiście przykład literatury, która nie ma jednego adresata. Młodsze dzieci będą skupiały się na przygodowym wydźwięku ilustracji, które dla starszego, dojrzałego czytelnika są symboliczne. Zaanektowanie elementów komiksowych i z mangi przez książkę obrazkową wpłynęło pozytywnie na jej innowacyjność, powstały więc dzie-

⁹ H. Jenkins (ur. 1958) - amerykański medioznawca, pisarz i naukowiec.

¹⁰ C. Jianghong (ur. 1963) urodził się w Tianjin w Chinach, tworzy w Niemczech, pisarz i ilustrator, autor 33 książek obrazkowych.

¹¹ Manhua – chińska odmiana komiksów, zbliżona do japońskiej mangi i koreańskiej manhwy. Gatunek ten rodził się pod koniec XIX i na początku XX wieku, najszybciej w latach 1967-1927. Wprowadzenie metod tworzenia litografii, które przejęto z Zachodu, było przełomowym krokiem dla rozwoju sztuki początków XX wieku. W czasach II wojny światowej manhua prawie nie powstawała, punktem zwrotnym była popularność Bruce Lee, która wylansowała manhuę kung-fu. Manhuę czytamy od lewej do prawej, klasycznie, ponadto rysunki są o wiele bardziej realne niż w japońskiej mandze.



Ryc. 3. David Wiesner, *Tuesday*, 1991; źródło: www.hmhbooks.com



Ryc. 4.,5. Shaun Tan, *Przybysz*, 2009; źródło: www.kultura.com.pl



Ryc. 6. Shaun Tan, *Regulamin na lato*, 2014; źródło: www.kultura.com.pl



Ryc. 7. Chian Jianghong, *Der Tigerprinz*, 2005; źródło: Ch. Jianghong, *Der Tigerprinz*, Beltz & Gelberg, Germany, 2005

ła skierowane do doświadczonego kręgu czytelników, który jest w stanie poruszać się płynnie w zawitych relacjach pomiędzy obrazem a tekstem i odczytywać intertekstualne aluzje do innych kierunków. Hybrydalne połączenie kilku kierunków pokazuje szybkie zmiany, które zaszły w projektowaniu książek obrazkowych i otworzyły drogę dla następnych poszukiwań.

Philip Nel napisał, że *komiksy są i nie są książkami obrazkowymi nie tylko dlatego, że dzielą z nimi wiele wspólnych cech, ale dlatego, że gatunek sam w sobie jest zróżnicowany, niestabilny i wciąż ewoluujący* [P. Nel 2012]. Mimo ciągłej ewolucji książek obrazkowych można jednak odnaleźć w ich rozwoju pewną stałą – jest to ciągłe odnawianie aktu komunikacji, ponieważ książki te próbują na nowo opowiadać historie.

Picturebooki wprowadzają też pojęcia, uczą alfabetu, pełnią rolę zabawek lub artbooków – to sprawia, że są idealnym polem eksperymentów dla twórców. Komiksy natomiast podlegają większej ilości ograniczeń, a nowe rozwiązania narracyjne czy graficzne bardzo szybko poddawane są weryfikacji i jeśli się sprawdzą, stają się powszechnie używane. Generalizując definicje określające oba gatunki, można powiedzieć, że *każdy komiks jest (przynajmniej potencjalnie) książką obrazkową, ale nie każda książka obrazkowa jest komiksem*¹² [M. Cackowska i in. (red.) 2017, s. 131]. Obserwując historię, rozwój i wzajemny wpływ obu kierunków, można stwierdzić, że niemożliwe jest nieprzekraczalne oddzielenie od siebie tych gatunków, szczególnie dziś, gdy wraz z rozwojem technologii druku i multimedów jest możliwe tak płynne ich przenikanie.

LITERATURA

1. Cackowska M. i in. (red.) (2017), *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, Fundacja Instytut Kultury Popularnej, Poznań.
2. Hatfield C. (2012), *Why Comics Are and Are Not Picture Book*, *Introduction*, „Children's Literature Association Quarterly” nr 4.
3. McCloud S. (2012), *Zrozumieć komiks*, Kultura Gniewu, Warszawa.
4. Nel P. (2012), *Same Genus, Different Species?: Comics and Picture Books*, „Children's Literature Association Quarterly” nr 4.
5. Nikolajeva M. (2013), *How Picturebooks Work*, Routledge, Londyn.
6. Nodelman P. (2012), *Picture Book Guy Looks at Comics: Structural Differences in Two Kinds of Visual Narrative*, „Children's Literature Association Quarterly” nr 4.

Badania zrealizowane w ramach zadań finansowanych ze środków na naukę MNiSW, w ramach pracy S/WA/2/2017.

¹² *Książka obrazkowa. Wprowadzenie*, pod red. M. Cackowska, H. Dymel-Trzebiatowska, J. Szyłak, Instytut Kultury Popularnej, Poznań, 2017, s. 131

ZASADNOŚĆ POSZERZANIA GRANIC ADMINISTRACYJNYCH MIASTA CENTRALNEGO W PRZYPADKU BIAŁEGOSTOKU

Jerzy Tokajuk

Towarzystwo Urbanistów Polskich Oddział w Białymstoku
E-mail: jerzy.t1@interia.pl

DOI: 10.2478/aea-2018-vol10-no4-11

THE LEGITIMACY TO EXTENDING THE ADMINISTRATIVE BORDERS OF THE CENTRAL CITY ON THE CASE OF BIAŁYSTOK

Abstract

Białystok is the city with the highest population density among voivodship cities in Poland. This argument, combined with metropolitan aspirations, is crucial in discussing the legitimacy of broadening the administrative borders. At the same time, it results from the urban analyzes that the usable floor area of housing, service and production facilities that can be implemented on city area exceeds the estimated demand, which means that the area's absorption is greater than the real demand for investment areas. The real availability of areas for investors is a problem. Territorial development should be determined by objective criteria and obvious conditions within the framework of cooperation with neighboring municipalities. The social and economic development of the central city, on the case of Białystok, does not have to be conditioned by the expansion of administrative boundaries. A more rational development direction is the model of spatial compactness of the city.

Streszczenie

Białystok jest miastem o największej gęstości zaludnienia spośród miast wojewódzkich w Polsce. Argument ten, w połączeniu z aspiracjami metropolitalnymi, jest kluczowy w dyskusji na temat zasadności poszerzenia granic administracyjnych. Jednocześnie z dokonanych analiz urbanistycznych wynika, że powierzchnia użytkowa zabudowy o funkcji mieszkaniowej, usługowej i produkcyjnej możliwa do realizacji w obszarze miasta przewyższa szacowane zapotrzebowanie, co oznacza, że chłonność terenów jest większa niż realne zapotrzebowanie na tereny inwestycyjne. Problem stanowi rzeczywista dostępność terenów dla inwestorów. O rozwoju terytorialnym powinny decydować obiektywne kryteria i oczywiste uwarunkowania w ramach współdziałania z gminami sąsiednimi. Rozwój społeczno-gospodarczy miasta centralnego, w przypadku Białegostoku, nie musi być uwarunkowany poszerzaniem granic administracyjnych. Bardziej racjonalnym kierunkiem rozwoju jest model zwartości przestrzennej miasta.

Keywords: borders of the city; central city; suburban zone; spatial development

Słowa kluczowe: granice miasta; miasto centralne; strefa podmiejska; rozwój przestrzenny

WSTĘP

Poszerzanie granic miasta centralnego¹ jest często wykorzystywane, w szczególności przez polityków lokalnych podczas kampanii wyborczych, jako argument warunkujący jego rozwój. W przypadku miast o wyjątkowo wysokiej gęstości zaludnienia i potrzebach inwestycyjnych, tak jak w sytuacji Białegostoku, warto dokonać merytorycznej analizy zasadności tej tezy. Celem analizy jest próba zdefiniowania kluczo-

wych argumentów, będących obiektywną podstawą określenia zasadniczego kierunku rozwoju miasta.

1. ROZWÓJ TERYTORIALNY BIAŁEGOSTOKU

Biorąc pod uwagę prawidłowości historyczne, wraz z rozwojem miasta następowała jego nieuchronna ekspansja terytorialna, odbywająca się w sposób

dość naturalny, niekoniecznie zaplanowany, a często chaotyczny i przypadkowy, poprzez wchłanianie sąsiednich jednostek osadniczych. Powiększanie się terytorium było skutkiem rosnącego potencjału ludzkiego i materialnego. Jednocześnie rozwój terytorialny pozwalał na wzrost społeczno-gospodarczy miasta. Na tę prawidłowość warto zwrócić uwagę, wyciągając wnioski z historii rozwoju przestrzennego miasta Białegostoku.



Ryc. 1. Białystok – obecne granice administracyjne z obszarami przyłączonymi (Zawady, Dojlidy); źródło: J. Tokajuk 2011

Fig. 1. Białystok – the administrative borders of the city with areas attached (Zawady, Dojlidy); source: J. Tokajuk 2011

„W drugiej połowie XIX wieku Białystok przeżywał eksplozję demograficzną. Szybki rozwój miasta spowodował, że w 1877 roku (...) obszar miasta wyniósł około 10 km²” [A.Cz. Dobroński 2012]. Do wybuchu wojny, do roku 1939, obszar Białegostoku wynosił 39 km², zamieszkałych przez około 107 tys. osób [H. Sawczuk-Nowara i in. 1969].

„W latach pięćdziesiątych XX wieku w skład terenów Białegostoku weszły całe wsie (...). Włączono również część obszaru lasów państwowych (...) o łącznej powierzchni 755 ha. Od roku 1965 również miasto Starosielce stało się częścią Białegostoku. W latach siedemdziesiątych włączono do miasta Białegostoku

obszary (...) o łącznej powierzchni 920 ha.” [M. Kietliński, www.bialystok.ap.gov.pl].

W ostatnich latach Białystok wchłonił – w roku 2002 wieś Zawady (420 ha) z obszaru Gminy Dobryniewo Duże (północna część miasta) i w roku 2006 wsie Dojlidy Górne, Zagórki, część Kolonii Halickie (830 ha) z obszaru Gminy Zabłudów (południowo-wschodnia część miasta).

W ten sposób miasto osiągnęło powierzchnię około 102 km² (10 212 ha). W obecnych granicach administracyjnych miasta zamieszkuje 297 tysięcy mieszkańców².

Poszerzenie terytorium nie zmieniło faktu, że Białystok jest nadal drugim po Warszawie najgęściej zaludnionym miastem wojewódzkim w Polsce [J. Tokajuk 2017]. Stwierdzenie to może stanowić kluczowy argument w dyskusji na temat poszerzania granic administracyjnych i wchłaniania terytoriów ościennych. Tak więc mogłoby się wydawać, że pytanie, czy poszerzać granice Białegostoku, jest pytaniem retorycznym.

2. PODSTAWY FAKTYCZNE I PRAWNE ZMIANY GRANIC ADMINISTRACYJNYCH

Kwestię zmiany granic gmin regulują przepisy ustawy o samorządzie gminnym, z których wynika, że Rada Ministrów, w drodze rozporządzenia, tworzy, łączy, dzieli i znosi gminy oraz ustala ich granice³. Jednocześnie ustawodawca wskazał, że ustalenia i zmiany granic gmin należy dokonać w sposób zapewniający gminie terytorium możliwie jednorodne ze względu na układ osadniczy i przestrzenny, uwzględniający więzi społeczne, gospodarcze i kulturowe oraz zapewniający zdolność wykonywania zadań publicznych⁴.

O przebiegu granic administracyjnych nie powinna więc decydować liczba mieszkańców czy konkretna wielkość powierzchni terytorium, ale odpowiedni zasób infrastruktury społecznej i technicznej oraz układ urbanistyczny i charakter zabudowy.

Wniosek o zmianę granic gminy, skierowany do Rady Ministrów, poprzedzony aprobatą gminy sąsiedniej i konsultacjami z mieszkańcami, powinien zawierać solidne uzasadnienie, oparte na celach wskazanych w krajowych dokumentach strategicznych, zgodnie z którymi potencjał rozwoju koncentruje się w miastach i ich obszarach funkcjonalnych, wraz z niezbędnymi dokumentami, mapami oraz informacjami potwierdzającymi zasadność wniosku. Uzasadnienie powinno być poprzedzone analizami i prognozami dotyczący-

¹ Miasto centralne – w rozumieniu autora, miasto o dominującej roli w procesie rozwoju regionu, najczęściej jako stolica województwa.

² Wojewódzki Urząd Statystyczny w Białymstoku, 2018, stan na 31 XII 2017 r. – 297 288 mieszkańców, <http://bialystok.stat.gov.pl>.

³ Art. 4 ust. 1 pkt 1 ustawy o samorządzie gminnym (Dz. U. z 2018r. poz. 994 ze zm.).

mi gęstości zaludnienia, statystykami i opracowaniami związanymi z suburbanizacją. Badanie powiązań społecznych, oparte na wykorzystaniu danych rejestrowych związanych ze stałymi przemieszczeniami migracyjnymi ludności, zobrazuje istniejące powiązania funkcjonalne i możliwe tendencje. Więzy między gminami, które planuje się włączyć w jeden obszar terytorialny, zobrazują natomiast dane dotyczące dojazdów, w tym do pracy, i zasięgu oraz obciążenia komunikacji zbiorowej. Szukając dowodów na zasadność połączenia gmin, inicjator pomysłu powinien przede wszystkim przeanalizować dokumenty strategiczne i wdrożeniowe poszczególnych gmin, które mają zostać objęte nowymi granicami. Może się okazać, że mieszkańcy przyłączanych gmin korzystają przede wszystkim z zasobów gminy, do której są przyłączane. Pomocne w tym miejscu okażą się wszelkie strategie zintegrowane, kontrakty subregionalne, porozumienia międzygminne czy specjalne programy. We wniosku o zmianę granic należy określić planowany sposób zagospodarowania przyłączanego obszaru, wykazując racjonalność i efektywność społeczną, gospodarczą i środowiskową wykorzystania przestrzeni, z uwzględnieniem możliwie najlepszego zaspokojenia potrzeb i jakości życia mieszkańców [A. Dawydzik 2018].

Istotne, z perspektywy budżetu miasta, jest oszacowanie przyszłych kosztów budowy infrastruktury technicznej i społecznej oraz określenie okresu jej realizacji.

3. METROPOLIA CZY AGLOMERACJA

Podejmując temat poszerzenia granic, należy przede wszystkim zdać sobie sprawę z funkcji miasta, jakie ma ono pełnić zarówno w kontekście lokalnym, jak i ponadregionalnym, krajowym i zagranicznym. Po pierwsze, czy będzie metropolią (*gr. mētrópolis - macierzyste miasto, urb. główne miasto danej prowincji, regionu lub kraju spełniające na danym terenie funkcje centrum administracyjnego, kulturalnego, oświatowego, gospodarczego itp.*)⁵, czyli wielkim miastem macierzystym – „matką” powiązanych z nim funkcjonalnie mniejszych miast (w strefie podmiejskiej: Wąsilków, Supraśl, Zabłudów, Łapy, Choroszcz, Czarna Białostocka oraz w obszarze zewnętrznym: Sokółka, Dąbrowa Białostocka, Krynki, Michałowo, Suraz, Tykocin), centralnym ośrodkiem funkcjonującym jako jeden organizm – obszarem metropolitalnym, oddziałującym i powiązanym z innymi metropoliami w kraju i za grani-

cą, zdolnym do konkurencji na poziomie międzynarodowym. Czy też będzie *aglomeracją*, czyli obszarem nagromadzenia zabudowy, ludzi i funkcji.

Tak jak w przypadku Rzeszowa, istotnym argumentem uzasadniającym rozszerzanie granic może być fakt dążenia Białegostoku do przyjęcia roli miasta centralnego obszaru metropolitalnego. Idąc w kierunku modelu metropolitalnego, poszerzenie granic, ze względu na konieczność zaplanowanego rozwoju przestrzennego miasta pod kątem integracji funkcjonalnej i zapewnienia terenów potencjalnych możliwości rozwojowych, może być uzasadnione.

Trzeba jednak zdawać sobie sprawę, że istotny jest potencjał terytorialny i demograficzny całego obszaru metropolii, a nie wyłącznie miasta centralnego.

4. CZY ROZWÓJ MIASTA JEST UWARUNKOWANY POWIĘKSZANIEM TERYTORIUM

W dyskusji na temat zasadności powiększania terytorium miasta centralnego warto zwrócić uwagę na przypadek Opola, gdzie zamiary miasta dotyczące poszerzenia granic spotkały się w 2016 roku ze zdecydowanym sprzeciwem mieszkańców i władz gmin sąsiednich. W czasie konsultacji w gminach, które miałyby stracić tereny na rzecz Opola frekwencja, sięgnęła 62%, a głosów przeciwnych dzieleniu gmin było od 94 do 99,7 % [„Gazeta Wyborcza – Duży Format” 13.10.2016].

W przypadku Białegostoku przyłączenia obszarów części gmin Dobrzyniewo Duże i Zabłudów dokonały się za zdecydowaną aprobatą mieszkańców i właścicieli nieruchomości tych terenów, którzy liczyli na wymierne korzyści z tego powodu, tj. inwestycje infrastrukturalne ze strony miasta i wzrost wartości gruntów. Miasto wywiązało się z deklaracji składanych na etapie procedury zmiany granic i w okresie od 2008 do 2015 roku na przyłączonych terenach z gminy Zabłudów zainwestowało, poza gestorami sieci, kwotę ponad stu milionów złotych w techniczne uzbrojenie terenów i budowę ulic lokalnych (według danych Urzędu Miejskiego w Białymstoku)⁶. Sytuacja Opola różni się tym, że mieszkańcy opolskich terenów podmiejskich osiągnęli już odpowiedni poziom dobrostanu, polegającego na zrealizowaniu przez macierzystą gminę niezbędnej infrastruktury technicznej i społecznej.

Wyciągając wnioski, oparte na doświadczeniach związanych z przejęciem w ostatnich latach

⁴ Art. 4 ust. 3 ustawy o samorządzie gminnym (Dz. U. z 2018r. poz. 994 ze zm.).

⁵ <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/metropolia>.

⁶ Wg wypowiedzi Prezydenta Miasta Białegostoku z 2018 r., na terenach przyłączonych wydano na cele publiczne około 200 mln zł.

części obszarów gmin Dobrzyniewo Duże i Zabłudów, można stwierdzić, że poza terenami zabudowy mieszkaniowej jednorodzinnej, stanowiącymi własność prywatną, miasto Białystok nie pozyskało szczególnych możliwości rozwoju w zakresie inwestycji publicznych, ani też komercyjnych, tym bardziej o funkcjach metropolitalnych. Poza tym poniosło znaczne koszty budowy infrastruktury technicznej. Jednocześnie jednak trzeba pamiętać, że wzrastający popyt na działki budowlane w mieście został dzięki temu w części zaspokojony. Miastu nie ubyło mieszkańców i podatników, którzy przy mniejszej podaży działek zapewne osiedliliby się w gminach ościennych.

Należy zwrócić uwagę na istotną kwestię korzystania z miejskich zasobów przez mieszkańców gmin podmiejskich, nazywane przez polityków lokalnych czy niektórych autorów „pasżytniczą konkurencją” [Ł. Zaborowski 2016]. Można zgodzić się z argumentem, że gminom podmiejskim zjawisko suburbanizacji opłaca się, bo przyciągają inwestycje, mają większe wpływy z podatków i niższe bezrobocie. Ci, którzy zdecydowali się na przeprowadzkę poza granice administracyjne miasta, też zyskują, bo płacą niższe daniny, a ziemia pod miastem jest tańsza. Tracą właśnie miasta, bo „uciekierierzy” wciąż korzystają z ich dobrodziejstw – handlu, usług, rozrywki, szkół, infrastruktury – ale nie dokładają się do ich utrzymania.

Powyższy pogląd wydaje się stanowić typowo populistyczne anatagonizowanie społeczności, wykorzystywane szczególnie w trakcie wyborów samorządowych. Trudno bowiem oczekiwać, aby na przykład korzystający z publicznych usług rekreacji czy kultury, zamieszkujący poza miastem centralnym, opłacali wyższe ceny biletów wstępu. Warto natomiast podnieść kwestię regulacji dotyczących ewentualnych rekompensat na rzecz miast centralnych, związanych z kosztami utrzymania struktury i infrastruktury miejskiej służącej gminom sąsiednim. Obecnie zresztą, również w przypadku Białegostoku, standardem jest finansowanie przez gminy ościennie utrzymania linii autobusowych, obsługujących obszary pozamiejskie, czy zaopatrzenie w media.

O wiele istotniejszą kwestią jest fakt, że w przypadku rozszerzania granic, ponosząc wysokie koszty nadmiernego rozprzestrzeniania się miast, samorządy miast centralnych, z braku środków finansowych, nie

są w stanie podwyższyć jakości życia na obszarach już zabudowanych. Oczywiście jest, że jeżeli ma starczyć pieniędzy na miasto piękne i wygodne, to musi to być miasto zwarte. Zwłaszcza przy prognozowanym ubytku mieszkańców i, co za tym idzie, mniejszej bazie podatkowej [T. Ossowicz 2015]. Polityka ekspansji terytorialnej może więc powodować zapaść jakościową życia obszarów miejskich, w tym, co jest szczególnie groźne, centrów miast. Wobec tego, z perspektywy zarządzania miastem, zdecydowanie bardziej racjonalnym kierunkiem rozwoju jest model zwartości przestrzennej miasta. Tak więc, odpowiadając wprost na pytanie, czy Białystok powinien dążyć do poszerzania granic administracyjnych, w oparciu o dzisiejsze uwarunkowania (koszty, depopulacja, jakość przestrzeni) można stwierdzić, że należy przyjąć zasadę zmiany kierunku rozwoju przestrzennego – z ekspansyjnej do wewnętrznej – w ramach obecnych granic miasta.

Taką też politykę przyjęto w projekcie białostockiego studium, wskazując, że za główny kierunek rozwoju Białegostoku uznaje się – „*rozwój miasta do wewnątrz*”. Przyjęcie takiego rozwiązania wynika z kluczowego dla najbliższej przyszłości miasta dokumentu – *Strategii Rozwoju Miasta Białegostoku na lata 2011 - 2020 plus*, gdzie w wariantach strategicznych rozwoju, wyróżniając jedno z przykładowych działań w kierunku wykorzystania mocnych stron, zawarto zapis w brzmieniu cyt.: „*promowanie intensyfikacji zagospodarowania w granicach miasta bez ich poszerzania*”⁷.

W związku z powyższym można również uzasadnić tezę, że rozwój społeczno-gospodarczy miasta centralnego, w przypadku Białegostoku, nie musi być uwarunkowany poszerzaniem granic administracyjnych. Zwolennicy tej tezy zawsze mogą użyć argumentu, że dla porównania – obszary Paryża w granicach administracyjnych miasta to 105 km², a Barcelony 101 km², dokładnie odpowiadające wielkości terytorium Białegostoku⁸.

5. CZY MIASTU BRAKUJE TERENÓW INWESTYCYJNYCH

Zgodnie z obowiązującymi od 2015 roku przepisami ustawy o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym w studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego gminy uwzględnia się

⁷ Projekt Studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego miasta Białegostoku. Kierunki. Wstęp, Departament Urbanistyki UM w Białymstoku, 2016.

⁸ Liczba ludności Paryża 2,2 mln, Barcelony 1,6 mln (2016), źródło: Institut national de la statistique et des études économiques, Organizacja Narodów Zjednoczonych, STAT. Metropolia Paryska posiada bardzo specyficzną strukturę. Obszar metropolitalny składa się z 8 departamentów, 1281 gmin, niezliczonej liczby związków gmin, a w skład samego Paryża wchodzi 20 dzielnic. Wszystkie te struktury stanowią region *Ile-de-France*, który zajmuje obszar ponad 12 tys. km kwadratowych i jest zamieszkały przez prawie 12 mln osób. W skład obszaru metropolitalnego wchodzi również gminy typowo wiejskie, <http://metropolia.info.pl/index.php/metropole-w-europie/>.

uwarunkowania wynikające między innymi z potrzeb i możliwości rozwoju gminy, uwzględniających bilans terenów przeznaczonych pod zabudowę.

Dokonując bilansu terenów przeznaczonych pod zabudowę, formułuje się, na podstawie analiz ekonomicznych, środowiskowych, społecznych, prognoz demograficznych oraz możliwości finansowych gminy, maksymalne w skali gminy zapotrzebowanie na nową zabudowę oraz szacuje się chłonność obszarów rozumianą jako możliwość lokalizowania na tych obszarach nowej zabudowy, wyrażoną w powierzchni użytkowej zabudowy.

Z dokonanych, w opracowanym w 2016 roku przez Miasto Białystok projekcie studium, analiz wynika, że powierzchnia użytkowa zabudowy o funkcji mieszkaniowej, usługowej i produkcyjnej możliwa do realizacji przewyższa szacowane w perspektywie 30 lat zapotrzebowanie o ponad 20%, co jednocześnie oznacza, że chłonność terenów jest większa niż realne zapotrzebowanie na tereny inwestycyjne.

Powyższy fakt przeczy powszechnemu twierdzeniu, że Białystok nie posiada terenów inwestycyjnych zarówno pod budownictwo produkcyjno-usługowe, jak i mieszkaniowe, a w szczególności pod zabudowę mieszkaniową wielorodzinną i jednorodziną.

Niewątpliwie problemem jest dostępność terenów inwestycyjnych. Istotne jest to, że możliwości szybkiego wykorzystania terenu są ograniczone, przede wszystkim ze względu na skutki finansowe miejscowych planów zagospodarowania przestrzennego, które mogłyby uregulować kwestię zagospodarowania, oraz ze względu na skomplikowane układy własności gruntów, wymagające scaleń i wtórnych podziałów czy brak infrastruktury technicznej. Powyższe bariery powodują, że potencjalni inwestorzy kierują swoje zainteresowanie do obszaru gmin sąsiednich.

Ważne jest, aby władze wykonawcza i stanowiąca miały świadomość, że wykorzystanie inwestycyjne terenów musi zostać wsparte przez miasto poprzez objęcie niestandardowym, kompleksowym działaniem przygotowawczym w zakresie planistyczno-projektowym, organizacyjno-finansowym, promocyjno-informacyjnym. Efekt tych działań, w dużej skali, w możliwie krótkim czasie, może mieć pozytywny wpływ na procesy urbanizacyjne w skali miasta oraz przeciwdziałanie suburbanizacji strefy podmiejskiej. Rolą miasta cen-

tralnego powinno być prowadzenie działań w kierunku wspierania realizacji inwestycji w ramach współpracy prywatno-publicznej (ppp) i z gminami sąsiednimi, a nie ukierunkowanie na ekspansję terytorialną.

6. KIERUNKI ROZWOJU MIASTA I STREFY PODMIEJSKIEJ

Jak wynika z historii rozwoju przestrzennego Białegostoku, powiększanie terytorium miasta wiązało się przede wszystkim z napływem ludności i kapitału. Obecne tendencje są odwrotne. Aby je zahamować, należy tworzyć warunki odpowiedniej jakości życia i prowadzenia działalności gospodarczej.

Włączanie terenów przyległych w granice miasta może być uzasadnione w kontekście suburbanizacji i jej negatywnych skutków, choćby dlatego, że pozwala lepiej zapanować nad polityką przestrzenną.

Druga strona medalu jest taka, że poszerzanie granic miast nie powinno odbywać się z pozycji siły. Powinny decydować obiektywne kryteria i oczywiste uwarunkowania, a nie siła politycznego przebiecia. Jest to szczególnie istotne również z punktu widzenia gmin ościennych, które w przypadku pozbawienia ich zurbanizowanych obszarów i znaczącej części wpływów z podatków od działalności gospodarczej mogą znaleźć się w sytuacji ekonomicznej zapaści (może to dotyczyć np. wsi Zaścianki czy Grabówka w gminie Supraśl).

Zgodzić się należy ze stwierdzeniem, że dzisiaj granice administracyjne miast nie odzwierciedlają już fizycznych, społecznych, gospodarczych, kulturalnych ani środowiskowych warunków rozwoju miast i konieczne są nowe formy elastycznego zarządzania miastem centralnym i obszarem znajdującym się w strefie jego wpływów.

Obecnie istnieją dwa zasadnicze i przeciwstawne kierunki w rozwoju miast, mianowicie Miasto Zwarłe, scentralizowane o kontrolowanej wielkości i druga Miasto Nieograniczone (Zielone) o odmiennym podejściu do zagospodarowania terenów⁹.

Idea miasta zwartego (*Compact City*)¹⁰ jest dzisiaj jedną z podstawowych koncepcji rozwoju współczesnych miast. Charakteryzuje się wysoką gęstością zabudowy i zaludnienia, łączeniem różnych sposobów użytkowania terenu, rozwiniętym systemem transportu

⁹ Na podstawie: K. Solarek, *Współczesne koncepcje rozwoju miasta*, w: „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, vol. LVI, nr 4, Warszawa 2011.

¹⁰ Wprowadzenie terminu miasta zwartego (*compact city*) przypisuje się powszechnie dwóm amerykańskim matematykom, T.L. Saaty'emu oraz G.B. Dantzigowi, którzy w 1973 roku wydali książkę „Compact city. A plan for a liveable urban environment”. Naukowcy na łamach swojej publikacji przedstawili między innymi plan generalny miasta kompaktowego, plan systemów transportowych, stanowiących kluczowe ogniwo proponowanej koncepcji, jak również opracowali zestawienie kosztów oraz zalet implementacji idei miasta zwartego (K. Ogrodnik 2017).

publicznego oraz dostępem do wysokiej jakości przestrzeni publicznych. Powyższe założenia nie stanowią sztywnych zaleceń, lecz pożądany kierunek działań. Wdrożenie idei miasta zwartego jako wiodącego paradygmatu rozwoju współczesnych miast wymaga bowiem każdorazowo dostosowania opracowanego modelu do lokalnych uwarunkowań (przestrzennych, społecznych, gospodarczych) danego ośrodka [K. Ogrodnik 2015].

Określenie „miasto kompaktowe” może zostać użyte jako nazwanie formy miasta zapewniającej ład przestrzenny i zrównoważony rozwój. Koncepcja realizacji miasta kompaktowego – nastawione na rozwój „do wewnątrz” – polega przede wszystkim na ograniczeniu „rozlewania się zabudowy” oraz rozsądnym wykorzystaniu posiadanych zasobów. Fundamentem strategii rozwoju miast jest rozwój zrównoważony jako naczelną zasadą działań przestrzennych, czyli przede wszystkim rozsądne i oszczędne gospodarowanie terenami miasta. Oznacza to, że należy intensywniej wykorzystywać istniejące zasoby miasta, takie jak budynki, drogi i sieci infrastrukturalne w obszarze obecnych terenów zurbanizowanych – bez ich nieuzasadnionego poszerzania. Jest to jedyna droga zachowania równowagi przyrodniczej i ochrony krajobrazu¹¹. Ta zasada planowania przestrzennego powinna dotyczyć również obszarów gmin w strefie podmiejskiej.

PODSUMOWANIE

Kierunek rozwoju Białegostoku polegający na realizowaniu idei miasta otwartego i nieograniczonego, a tym samym powiększającego swoje terytorium, jest bezcelowy i obecnie nierealny, chociażby ze względu na brak zainteresowania gmin sąsiednich podziałem terytorialnym, nieodwracalne skutki zabudowy przyległych obszarów strefy podmiejskiej, bariery naturalne czy aktualną politykę rozwoju miasta.

Pozostaje więc, jako zasada strategii rozwoju, model miasta zwartego, dążący w kierunku ładu przestrzennego, jakości i wygody życia mieszkańców w ramach dotychczasowych granic administracyjnych, realizowany, co należy szczególnie podkreślić, we współpracy z gminami ościennymi.

Wizja rozwoju polskich miast w kierunku miasta zwartego przestrzennie została określona w Krajowej Polityce Miejskiej 2023, przyjętej uchwałą Rady Ministrów w 2015 roku¹². Tym bardziej warto podkreślić, że przyjęty w projekcie Studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego miasta Białegostoku główny kierunek rozwoju „do wewnątrz” jest właściwym, racjonalnym i uzasadnionym działaniem w świetle obecnych tendencji rozwojowych, uwarunkowań i zagrożeń. Postawiona teza, że powiększanie obszaru miasta centralnego jest warunkiem koniecznym do jego rozwoju, w przypadku miasta Białegostoku nie znajduje uzasadnienia.

LITERATURA

1. **Czarnecki B. (2011)**, *Przejawy i konsekwencje depopulacji polskich miast. Zarys problemu*. „Architecturae et Artibus” 4/2011, Politechnika Białostocka, Białystok.
2. **Dawydzik A. (2018)**, *Zmiana granic administracyjnych gminy – formalność czy wyzwanie?*, „Rzeczpospolita”, www.rp.pl
3. **Dobroński A. Cz. (2012)**, *Białystok w latach 1796-1864. Historia Białegostoku*, Białystok.
4. **Janiak M., Wiśniewska M., Poniatowski B. (2013)**, *Strategia przestrzennego rozwoju Łodzi 2020+*, Biuro Architekta Miasta Urzędu Miasta Łodzi, Łódź.
5. **Markowski T., Marszał T. (2006)**, *Metropolie, obszary metropolitalne, metropolizacja: problemy i pojęcia podstawowe*, Komitet Przestrzennego Zagospodarowania Kraju PAN, Warszawa.
6. **Ogrodnik K. (2015)**, *Idea miasta zwartego – definicja, główne założenia, aktualne praktyki*, „Architecturae et Artibus” 4/2015, Politechnika Białostocka, Białystok.
7. **Ogrodnik K. (2017)**, *Współczesne koncepcje zrównoważonego rozwoju miast – wybrane przykłady w teorii i praktyce*, w: *Gospodarowanie przestrzenią w warunkach zrównoważonego rozwoju*, E. Broniewicz (red.), Politechnika Białostocka, Białystok.
8. **Ossowicz T. (2015)**, *Zwrot ku zwartości, zwrot ku centrum*, V Kongres Urbanistyki Polskiej, Łódź.
9. **Popławski T. (1996)**, *Przestrzeń współczesnego miasta Białegostoku na tle historycznych podziałów*, „Białostocczyzna” 2/42/1996, Białystok.

¹¹ Na podstawie *Strategii przestrzennego rozwoju Łodzi 2020+* (wymóg stosowania zasad zrównoważonego rozwoju znalazł się również w Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej w art. 5 oraz w Prawie ochrony środowiska w art. 3 pkt 50; został on zapisany jako odniesienie do Konferencji Narodów Zjednoczonych na temat Środowiska i Rozwoju z 1992 r. oraz do treści dokumentu programowego Agenda 21, który przedstawia sposób opracowania i wdrażania programów zrównoważonego rozwoju w życie lokalne).

¹² Zgodnie z ustawą z dnia 6 grudnia 2006 r. o zasadach prowadzenia polityki rozwoju (t.j. Dz. U. z 2018 r. poz. 1307) Krajowa Polityka Miejska jest dokumentem określającym planowane działania administracji rządowej dotyczące polityki miejskiej, uwzględniającym cele i kierunki określone w średniookresowej strategii rozwoju kraju oraz krajowej strategii rozwoju regionalnego (art. 21b). Służy ona celowemu, ukierunkowanemu terytorialnie działaniu państwa na rzecz zrównoważonego rozwoju miast i ich obszarów funkcjonalnych oraz wykorzystaniu ich potencjałów w procesach rozwoju kraju.

10. **Sawczuk–Nowara H. i współautorzy (1969)**, *Białystok rozwój przestrzenny miasta*, Białystok.
11. **Solarek K. (2011)**, *Współczesne koncepcje rozwoju miasta*, w: „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, vol. LVI, nr 4, Warszawa.
12. **Śleszyński P. (2016)**, *Delimitacja miast średnich tracących funkcje społeczno–gospodarcze*, IGiPZ PAN, Warszawa.
13. **Szmytkie R. (2013)**, *W kwestii metropolii i obszarów metropolitalnych*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław.
14. **Tokajuk J. (2017)**, *Delimitacja granic miasta i strefy podmiejskiej*, „Architecturae et Artibus” nr 2, Białystok.
15. **Zaborowski Ł. (2016)**, *Rozszerzanie granic miejskich – co się za tym kryje ...?*, Instytut Sobieskiego, Warszawa.