

Spis treści/Contents

1. **Małgorzata Bartnicka**
Lilly Reich cz. 1. Pionierka współczesnego projektowania wystaw i wnętrz
Lilly Reich, part 1. The pioneer of contemporary interior and exhibition design 5
DOI: 10.24427/aea-2020-vol12-no2-01
2. **Robert Musiał**
Wieżowiec w krajobrazie naturalnym – powracająca idea
Skyscraper in natural landscape – returning idea..... 16
DOI: 10.24427/aea-2020-vol12-no2-02
3. **Joanna Świerzbńska, Jarosław Szewczyk**
Przyczynek do badań dawnej kultury architektonicznej wsi Dolistowo
Preliminary research into vernacular architectural culture of Dolistowo 29
DOI: 10.24427/aea-2020-vol12-no2-03

LILLY REICH CZ. 1

PIONIERKA WSPÓŁCZESNEGO PROJEKTOWANIA WYSTAW I WNĘTRZ

Małgorzata Bartnicka

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

E-mail: m.bartnicka@pb.edu.pl, ORCID: 0000-0002-0304-9366

DOI: 10.24427/aea-2020-vol12-no2-01

LILLY REICH, PART 1. THE PIONEER OF CONTEMPORARY INTERIOR AND EXHIBITION DESIGN

Abstract

Lilly Reich was one of the most famous and influential women of the 1920s and 1930s. At that time she was already considered a precursor of modern design, especially in the field of exhibition design. The article briefly outlines her biography, lists her most known and recognized projects, including those she designed with her lifetime partner Ludwig Mies van der Rohe. They worked together from 1926 until 1938, when Mies van der Rohe emigrated to the United States. Lilly Reich, widely known and popular in her time, seems to have been forgotten over the next decades. Many of her works are known only because they were co-designed by Mies van der Rohe.

The article has been written on the basis of a thorough literature review, including newspaper and magazine articles from the 20s and 30s.

Streszczenie

Lilly Reich była jedną z najbardziej znanych i wpływowych kobiet lat 20. i 30. XX wieku. Przez siebie współczesnych uznana została za prekursora nowoczesnego designu, a zwłaszcza za cenioną specjalistkę w zakresie wystawiennictwa. Celem artykułu jest skrótowne przedstawienie jej życiorysu oraz ukazanie najbardziej znanych realizacji, także tych współtworzonych z jej życiowym partnerem Ludwigiem Mies van der Rohe. Ich współpraca trwała od 1926 roku aż do czasu jego emigracji do Stanów Zjednoczonych w 1938 roku. Artystka ceniona w swoich czasach została po śmierci na kilkadziesiąt lat zapomniana, a jej dorobek oraz wkład twórczy w wiele realizacji, z których znany jest obecnie wyłącznie Mies van der Rohe, przez długi czas były zapomniane lub przemilczane. Artykuł został napisany na podstawie przeglądu literatury, w tym czasopiśm z przełomu lat 20. i 30.

Keywords: Lilly Reich; Mies van der Rohe; Werkbund; Velvet and Silk Cafe; Glass room; Barcelona Pavilion; Villa Tugendhat; The Dwelling of Our Time

Słowa kluczowe: Lilly Reich; Mies van der Rohe; Werkbund; Café Samt & Seide; Glasraum; Barcelona Reichspavillon; Willa Tugendhatów; Die Wohnund unserer Zeit

WPROWADZENIE

Lilly Reich urodziła się w Berlinie w 1885 roku. Miała to wyjątkowe w ówczesnych czasach szczęście, że przyszła na świat w zamożnej rodzinie, którą stać było na kształcenie córki. Jednakże w okresie przełomu XIX i XX wieku społeczeństwo nie było jeszcze gotowe na kariery zawodowe kobiet. Właściwie był to okres, kiedy kobiety dopiero zdobywały prawo do kształcenia i czynnego uczestnictwa w życiu pu-

blicznym. W świadomości ogółu pokutował nadal patriarchalny model funkcjonowania świata, w którym, zgodnie z teoriami wywodzącymi się od Arystotelesa, uważano, że kobiety znajdują się po stronie natury, a ich celem jest wyłącznie prokreacja, przez co wręcz biologicznie nie są zdolne do jakiegokolwiek twórczej działalności. Według tych przekonań kulturę tworzą jedynie mężczyźni.

Realizacja zawodowa kobiet w obszarze sztuk projektowych miała szansę zaistnieć dopiero na początku XX wieku¹. W czasach tych, przy ogólnospołecznym przyzwoleniu, kobiety mogły się zajmować rękodziełem, krawiectwem (w tym kreowaniem mody), projektowaniem zabawek, porcelany czy mebli – zwłaszcza kuchennych. Dopiero sytuacja gospodarcza i demograficzna po pierwszej wojnie światowej wręcz wymusiła dostęp do zawodów uważanych za typowo męskie, między innymi do takich profesji jak architekt czy designer. Co prawda nie oczekiwano od kobiet zbyt wielkiego zakresu umiejętności w porównaniu z mężczyznami, ponieważ uważano, że mężczyzna może bez problemu łączyć role artysty, męża i ojca, kobieta zaś jeżeli chce oddać się twórczości, to powinna wybrać jedną albo drugą drogę życia. Mimo to coraz więcej kobiet wkraczało w sferę wystawiennictwa oraz projektowania wnętrz z dużym zaangażowaniem i powodzeniem.

Czas młodości Lilly przypadł właśnie na ten jeden z najciekawszych okresów w sztuce, czas znaczących zmian w myśleniu o twórczości i projektowaniu, ona zaś dzięki swojej sile charakteru i umiejętności przekonywania uniknęła stereotypowego zaszeregowania, ze względu na płeć, do mniej uzdolnionych. Cenniona w swoich czasach, została natomiast na wiele lat zapomniana, a jej dorobek pozostawał nieznan, ukryty lub „tylko” przemilczany.

1. CEL I METODY

Celem artykułu stało się ukazanie skrótego życiorysu i osiągnięć jednej z najbardziej uzdolnionych kobiet początku XX wieku – silnej, docenianej przez kolegów i związek projektantów, a jednocześnie na wiele lat zapomnianej przez historię wskutek przemilczenia i zaniedbania. Sytuacja taka nie dotyczyła wyłącznie Lilly Reich, jednakże to ona została wybrana ze względu na bardzo szeroki wachlarz działalności twórczej oraz znamienity wpływ na projektowanie wystaw oraz wnętrz. Praca przygotowana została na podstawie analiz dorobku projektowego Lilly Reich oraz przeglądu literatury, w tym publikacji autorów: Magdaleny Droste [7], Sonji Günther [9], Matildy McQuaid [12], Franza Schulze'a i Edwarda Windhorsta [16] oraz czasopism z lat 20. i 30.

2. WIEDZA

2.1. Początki działalności Lilly Reich

Lilly Reich w 1904 roku, w wieku 19 lat, ukończyła szkołę żeńską, po której stała się wykwalifikowaną hafciarką, szwaczką, a także krawcową. Pracę zawodową i karierę projektową rozpoczęła w przemyśle hafciarskim jako projektantka tekstyliów i odzieży damskiej [F. Schulze, E. Windhorst 2012, s. 102/103]. Profesja krawcowej należała wówczas do akceptowanych społecznie zawodów kobiecych. To w tym okresie działalności Lilly rozpoczęła się jej fascynacja tkaniną, jej strukturą, fakturą, barwą, różną elastycznością i przejrzystością. Stąd też wywodziła się jej późniejsza innowacyjna umiejętność wykorzystywania tych materiałów do celów projektowych. W 1908 roku odbyła praktykę w Wiener Werkstätte u Josefa Hoffmanna w Wiedniu, gdzie zajmowała się między innymi projektowaniem mebli². Po dwóch latach powróciła i w roku 1910 zapisała się do szkoły Werkbundu *Die höhere Fachschule für Dekorationskunst* w Berlinie³ (Wyższej Szkoły Technicznej Sztuk Dekoracyjnych). Szkoła ta prowadzona była przez osoby, które w znaczący sposób wpłynęły na jej postawę twórczą. Jej najważniejszym mentorem i nauczycielem stała się Else Oppler-Legband.

Pierwszymi indywidualnymi zleceniami Reich były projekty okiennych witryn wystawowych. W 1908 roku zaprojektowała wystawę dla Domu Towarowego *Wertheim* (w zarządzie Wertheimu jako doradca artystyczny zasiadała Oppler-Legband) [D. Stratigakos 2008, s. 107], a w 1913 stworzyła ekspozycję okienną dla apteki *Elephanten-Apotheke* w Berlinie. Wystawa ta stworzona została w odmiennym duchu niż dotychczasowe propozycje innych twórców. Witryna była poświęcona wystawie produktów aptekarskich, a Lilly zaprezentowała słoiki z lekami w otoczeniu przyborów i przyrządów (moździerz, tłuczek, szklane naczynia, rurki destylacyjne) służących do wytwarzania tych leków, co było wówczas świeżym pomysłem. W ten sposób przedstawiła nie tylko produkt, ale w zakres reklamy wciągnięty został także aspekt zawodu farmaceuty. Twórczość ta wpisywała się w sponsorowaną przez Werkbund kampanię na rzecz poprawy jakości witryn okiennych, w myśl której „wystawa sklepu jest najbardziej praktycznym sposobem edukowania społeczeństwa” [J. Campbell 1978, s. 43].

¹ Do końca XIX wieku na wielu uczelniach kobiety tam studiujące nie miały prawa uczęszczania na zajęcia architektoniczne, a na przykład Harvard nie dopuszczał kobiet do programu architektury aż do 1915 roku. Źródło: K.H. Anthony, *Designing for diversity: Gender, race, and ethnicity in the architectural profession*. University of Illinois Press, Illinois 2001, s. 48.

² S. Günther, *Lilly Reich 1885-1947. Innenarchitektin. Designerin. Ausstellungsgestalterin*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1988, s. 10. Fakt podawany w wątpliwość przez Schulze'a i Windhorsta, ale bez podania przyczyn, s. 102/103.

³ Szkoła założona przez Werkbund wraz z innymi stowarzyszeniami w maju 1910 roku, <http://www.deutscher-werkbund.de/wir-im-dwb/werkbund-geschichte/chronik-des-deutschen-werkbundes-1907-bis-1932>, kwiecień 2014.

Okres projektowania witryn był dość krótki – Lilly szybko zajęła się projektowaniem wnętrz i wystawianictwem. Jeszcze w roku 1911, jako uczennica Oppler, otrzymała pierwsze wnętrzarskie zlecenie zaprojektowania wnętrz i wyposażenia 32 pokoi w Centrum Młodzieży (aut. arch. Hermann Dernburg) w Charlottenburgu, dzielnicy Berlina. Koncepcja obejmowała oprócz pokoi również miejsca zabaw dla dzieci, jadalnię, kuchnię, a także warsztaty. Efekt nie był zbyt innowacyjny, a mimo to realizacja ta ujawniła predyspozycje Lilly do organizacji dużych i odpowiedzialnych przedsięwzięć projektowych oraz wykonawczych [M. McQuaid 1996, s. 10]. Istotne znaczenie w jej życiu miała wystawa *Die Frau in Haus und Beruf* zorganizowana w dniach 24 lutego-24 marca 1912 na terenach berlińskiego ogrodu zoologicznego przez niemiecką organizację Lyceum-Club.⁴

Wystawa ta stała się punktem zwrotnym w debacie publicznej prowadzonej na temat pracy kobiet oraz ich udziału w zawodach uznawanych tradycyjnie za męskie⁵. Lilly na jej potrzeby zaprojektowała, na zlecenie berlińskich związków zawodowych, *Gewerkschaftshaus*, wzorcowe mieszkanie robotnicze, które oczarowało jury klarownością i komfortem rozwiązań. Podkreślano dodatkowo prostotę zastosowanych rozwiązań oraz funkcjonalność, zarówno przestrzeni, jak i mebli, przy jednocześnie umiarkowanej cenie wykonania [S. Günther 1988, s. 16-17]. Realizacje te umożliwiły jej przystąpienie w 1912 roku do Werkbundu, organizacji poświęconej utrzymaniu najwyższych standardów projektowania i produkcji, do której można było wstąpić jedynie na zaproszenie członków zarządu. Zgodnie z głoszonymi przez Werkbund hasłami Lilly dążyła do poprawy sposobu życia społeczeństwa oraz do proponowania im nowych standardów. W 1914 wzięła udział w słynnej wystawie Werkbundu w Kolonii. Tu również zaprezentowała swoje zdolności, projektując jedno z pomieszczeń w budynku *Haus der Frau*⁶. Werkbund zaprosił do udziału w tej wystawie wszystkich swoich członków. Miała ona na celu demonstrację stylu niemieckiego. Do grona wystawców zostały zaproszone również kobiety, które miały zaprezentować swoje osiągnięcia na polu projektowym, zwłaszcza

w zakresie sztuk stosowanych. Prezentacji podlegała twórczość projektowa i artystyczna zarejestrowanych artystek, posiadających certyfikaty Werkbundu.

Okres pierwszej wojny światowej Lilly przetrwała, pracując jako szwaczka. Otworzyła sklep odzieżowy, w którym sprzedawała własne wzory ubrań, a także meble swego autorstwa [F. Schulze, E. Windhorst 2012, s. 102-103]. W roku 1920 została wybrana, jako pierwsza w historii kobieta, do zarządu Werkbundu, co było przełomowym wydarzeniem i w znacznym stopniu wpłynęło na rolę kobiet w świecie szeroko pojętego designu.

W roku 1922 została oddelegowana do pracy w komisji Werkbundu na targach we Frankfurcie, gdzie wraz z R. Schulzem i R. Schmidtem decydowała o tematyce wystaw prezentowanych w powstałym w 1920 budynku *Haus Werkbund* (aut. arch. Fritz Voggenreiber).

2.2. LR i MR

Reich w 1924 roku przeprowadziła swoje biuro z Berlina do Frankfurtu nad Menem, gdzie zajmowała się sprawami Werkbundu na terenie Targów Frankfurckich. Lilly była odpowiedzialna za Targi Designu, a w tamtym czasie wyspecjalizowała się w projektowaniu wystaw. Odegrała główną rolę w projektowaniu i montażu wystawy *Von der Faser zum Gewebe* (From Fibre to Textile) na XV Międzynarodowych Targach we Frankfurcie, zorganizowanych w Festhalle na przełomie września i października 1926 roku. Na wystawie tej Reich była odpowiedzialna zarówno za projekt, jak i za montaż. To na tej wystawie Lilly zaprezentowała surowiec i proces powstawania produktu, przełamując tym samym zwyczaj prezentowania wyłącznie produktu końcowego. W prezentacji Lilly stały się one również istotną częścią wystawy, co stało się stałym elementem wszystkich jej późniejszych wystaw.

Podczas pracy we Frankfurcie Lilly Reich poznała Miesa van der Rohe, najprawdopodobniej w 1925 roku⁷. To spotkanie zaowocowało kilkunastoletnią ścisłą współpracą. Stali się nierozłączną parą tak w pracy, jak i w życiu⁸. Gdy się poznali, oboje byli doświadczonymi

⁴ Lyceum-Club – organizacja założona w 1905 roku przez kobiety. Pierwszą przewodniczącą była niemiecka działaczka na rzecz praw kobiet – Hedwig Heyl. Organizacja miała na celu umożliwienie zaprezentowania działalności artystycznych i naukowych zrzeszonych w niej kobiet. Członkami klubu były wyłącznie kobiety. Organizacja ułatwiała kontakt z wydawcami zagranicznymi oraz agentami sztuki, wydawała również własną trzytygodniową gazetę „*Neue Frauen-Zeit*”, <http://www.lyceumclub-berlin.de/geschichte>, kwiecień 2014.

⁵ C.I. Bauer, *Bauhaus und Tessenow-Schülerinnen Genderaspekte im Spannungsverhältnis von Tradition und Moderne*, Dissertation, Fachbereich Architektur, Universität, Kassel 2003, s. 22; vide item: Stratigakos, op. cit., s. 97-136.

⁶ Wystawy tematyczne miały powstać w zaprojektowanym przez Annę Muthesius i Else Oppler-Legband specjalnie na tę okazję budynku *Haus der Frau*. Fasada frontowa zaprojektowana przez Margarete Knüppelholz-Roeser szokowała dużymi powierzchniami pustych płaszczyzn, a jednocześnie stała się swoistym wyrażeniem opinii kobiet w odniesieniu do ornamentyki. *Katalog der Deutschen Werkbund – Ausstellung*, Köln 1914, za: J. Anger, *Courbet, the Decorative, and the Canon: Rewriting and Rereading Meier-Graefe's Modern Art*, [w:] A. Brzyski (ed.), *Partisan Canons*, DUKE University Press, US 2007, s. 146-154.

⁷ Precyzyjnie nie ustalono momentu ich poznania, biograf Miesa van der Rohe ustalił, że pierwsza korespondencja pojawiła się w 1925 roku, a regularnie spotykać zaczęli się w 1927. Schulze, s. 138-139.

projektantami w sile wieku. Mies miał 40 lat, a Lilly była prawie o rok starsza.

Pasowali do siebie, mieli taki sam gust w projektowaniu, oboje bardzo dbali o własną prezencję, co przejawiało się w sposobie ubierania, zachowania, wyślawiania się i w wyglądzie. Lilly zawsze nienagannie wyglądała. Demonstrowała w stylu ubierania prostotę i pewność siebie, czyli cechy, które sama uosabiała. Stosowała się do najnowszych trendów mody, które również sama wytaczała i propagowała na pokazach. Zazwyczaj „nosiła się” w nowoczesnym męskim stylu, w stylistyce dalekiej od ogólnie panującego burżuazyjnego stylu preferowanego przez większość ówczesnych kobiet i mężczyzn. Nie tolerowała falban, plisowania, miękkości i ozdób zarówno w projektowanej przestrzeni, jak i we własnym wizerunku. Reich idealnie pasowała do świata Miesa van der Rohe. Jej eleganckie sukienki, upięte włosy i stanowczy, pewny siebie sposób mówienia, manieri uosabiała racjonalizm i kontrolę, jednocześnie unikając sentymentów. Wszystko, co czyniła Lilly, było robione w sposób zdyscyplinowany i apodyktyczny [N.F. Weber 2009]. To ona była w tym tandemie osobą odpowiedzialną i twardo stającą po ziemi. Artyści tworzone przez siebie dzieła sygnowali odpowiednio: LR i MR.

Oficjalna współpraca Lilly z Miesem rozpoczęła się w 1927 roku przy pracach związanych z przełomową wystawą Werkbundu, na której powstało słynne osiedle Weissenhof, zbudowane na wzgórzu nad miastem Stuttgart.

Zanim doszło do realizacji tej wystawy LR i MR zrealizowali w czerwcu 1927 roku inne znaczące zlecenie – wystawę przemysłu jedwabnego w ramach wystawy Die Mode der Dame zorganizowanej w Funkturm Halle w Berlinie. Zlecenie otrzymał van der Rohe, jednakże ze względu na doświadczenie Lilly w organizacji przestrzeni wystawienniczych zaprosił ją do współpracy. W wyniku tej kooperacji powstała zjawiskowa Café Samt & Seide (Velvet and Silk Cafe) (ryc. 1). Punktem wyjścia projektu stała się przejrzystość materiału. Obszar kawiarenki będącej jednocześnie przestrzenią wystawy został wygrodzony i poprzdzielany szarfami, wstęgami i zasłonami porożpinanymi na stalowych rurach, zarówno w liniach prostych, jak i po łukach. Te wolno wiszące kolorowe draperie z czarnego, pomarańczowego i czerwonego aksamitu oraz czarne i cytrynowe jedwabie o różnej

przejrzystości, długości i szerokości stworzyły strukturę przestrzenną, która w zależności od miejsca obserwacji przyjmowała różne formy kompozycyjne i barwne [Ch. Lange 2007, s. 9]. Materiał stał się nie tylko elementem wystawianym, ale i przestrzenią/powierzchnią wystawienniczą. Pokaz został zredukowany do kilku prostych elementów. Kawiarenka, a właściwie należałoby napisać kawiarnia, ponieważ całe założenie zajmowało dość duży obszar 300 m² zlokalizowany na zakończeniu hali wystawowej, prowadziła do stoiska, gdzie prezentowane były na stojakach w różnej postaci aksamity i jedwabie. Dodatkowym atutem stworzonego układu, oprócz ruchu i zmienności, była możliwość obserwacji go z góry, czym wprowadzono tu nową możliwość percepcji przestrzeni.

We wspomnianym powyżej Stuttgarcie Mies zorganizował grupę architektów, którzy przedstawili propozycję eksperymentalnej zabudowy mieszkaniowej⁹. Na osiedlu tym MR stworzył blok mieszkalny, w którym poszczególne mieszkania charakteryzowały się otwartym, wolnym rzutem, a w każdym z nich znajdowały się maksymalnie dwa słupy konstrukcyjne. Wszystkie mieszkania miały okna zlokalizowane na wschód i zachód, co zapewniało doskonałe nasłonecznienie i doświetlenie pomieszczeń. Na potrzeby wystawy wszystkie mieszkania zostały wykończone zgodnie z projektami projektantów wnętrz. Do udziału w tym przedsięwzięciu zaproszono 29 architektów wnętrz¹⁰, w tym także Lilly Reich. Mies zaprojektował w swoim bloku wnętrza tylko w dwóch apartamentach [H. Mezzadri 2008, s. 29]. Lilly zaprojektowała mieszkanie na parterze w *Haus 1* (A1) i była jedyną kobietą, która zaprojektowała całe mieszkanie.

Mies został poproszony przez organizatorów wystawy o zaprojektowanie układu sal wystawienniczych, ale nie podjął się tego i zarekomendował Lilly Reich do tego zadania (w kwietniu 1927 roku) [K. Kirch 1987, s. 31]. Ostatecznie Reich była odpowiedzialna za osiem z dziewięciu obszarów wystawienniczych w Gewerbehalle i jej okolicach w centrum Stuttgartu [M. McQuaid 1996, s. 22]. Wystawa obejmowała nowoczesne produkty przemysłowe (piece, podgrzewacze do wody, chłodziarki, żelazka, maszyny do szycia), meble, w tym modele kuchni (np. kuchnię frankfurcką Margarete Schutte-Lihotzky), przedmioty użytku domowego, linoleum, tkaniny, zasłony czy tapety (w tym ofertę Bauhausu).

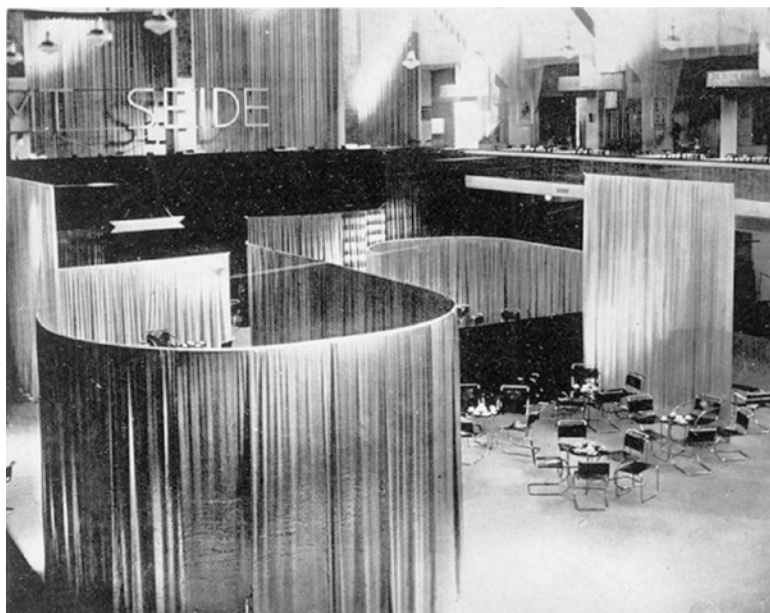
⁹ Schulze, s. 138-139. Mies w momencie związania się z Lilly był już od kilkunastu lat żonaty, ale od 1921 roku żył w separacji. Lilly i Mies zamieszkali razem już podczas pracy w Stuttgarcie w 1927 roku, a potem również w Berlinie. Mies całkowicie związał się z Lilly, ale nigdy się nie rozwiódł. N.F. Weber, *The Bauhaus Group. Six Masters of Modernism*, A.A. Knopf, New York, US 2009, s. 345-346.

¹⁰ Więcej na przykład w: M. Bartnicka, *Zapomniane wzorce, wypaczone idee. Nowatorstwo przełomu lat 20. i 30. XX w. – i co po nim zostało*, „Architectus” 2013, nr 1 s. 37-52.

Jedną z przestrzeni wystawienniczych była Tile Hall. W miejscu tym zaprezentowane zostało pionierskie dzieło, legendarny Glasraum (Glass room) (ryc. 2). Cała wystawa w Stuttgarcie przeszła do historii, ale to, co Lilly i Mies¹¹ zaproponowali jako wystawę ekspozycyjną szkła, stało się wydarzeniem, wręcz sensacją, nowością myśli wystawienniczej¹². Powstanie obiektu zainicjowane zostało przez producentów szkła. Obiekt zaprojektowano na 100 m², na końcu hali wystawowej. Ideowo powtarzał pomysł *Café Samt & Seide*. Złożony był z tafli szkła o różnej przejrzystości, wyrobów ze szkła, w tym trawionych, przezroczystych, oliwkowo-zielonych i szarych arkuszy szkła, z których część była przesuwna. W taflach dodatkowo pojawiały się zwielokrotnione wzajemne odbicia, co sprawiało wrażenie przestrzeni pozornie nieskończonej, o niesprecyzowanych granicach. Reich i Mies wykorzystali kolor jedynie przy projekcie podłogi (wykonanej z linoleum), jako sposób na określenie stref przejściowych. Całość charakteryzowała się tajemniczym nastrojem, ulotnością i przenikaniem, a cały obiekt stał się w pewien sposób realizacją postulowanych przez MR *płynących przestrzeni*.

Spektakularny sukces wystawy w Stuttgarcie zaowocował zleceniem na realizację niemieckiej części Wystawy Światowej w Barcelonie w 1929 roku (LR i MR otrzymali zlecenie w lipcu 1928 roku) [N.F. Weber 2009, s. 436]. Niemiecki Werkbund wyznaczył Lilly Reich na dyrektora artystycznego całego przedsięwzięcia. Komisarz Rzeszy (Reichskommissar), Georg von Schnitzler, powierzył zaś funkcję głównego architekta na tej wystawie Miesowi van der Rohe¹³. Całość pokazu niemieckiego składała się z licznych wystaw w dziewięciu różnych halach rozplanowanych w kilku miejscach na terenach wystawienniczych.

Po raz pierwszy wystawa światowa miała się składać także z obiektów architektonicznych, które nie miały być przestrzeniami wystawienniczymi, ale prezentować sobą twórczy dorobek reprezentowanego kraju. Powstały z tej okazji Barcelona Reichspa-



Ryc. 1. Café Samt & Seide, Berlin 1927 Źródło/source: „Cahiers d'Art” 1928, vol. 3.



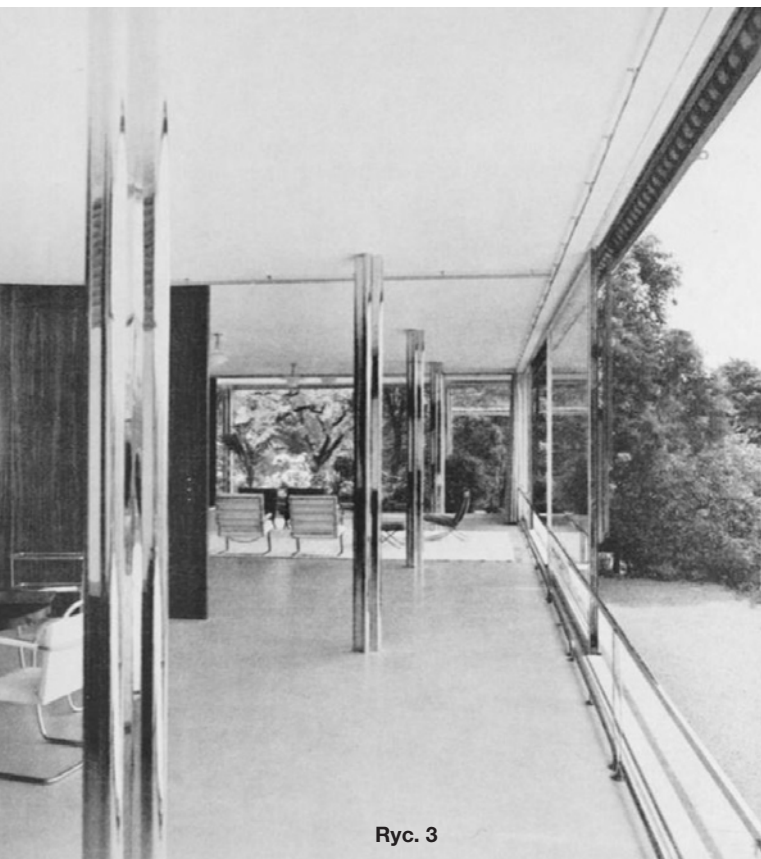
Ryc. 2. Glasraum, Stuttgart 1927 Źródło/source: „Die Form” 1928, s. 117.

¹⁰ W projekcie brali także udział: Erich Dieckmann, Rudolf Frank, Camille Graeser, Max Hoene, Arthur Korn, Ferdinand Kramer, Richard Lisker, Adolf Meyer, Brüder Rasch, Adolf G. Schneck, Walter Schneider, Franz Schuster, Margarete i Reinhold Stotz, Hans Zimmermann. Vide: K. Kirch, Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung”, Stuttgart 1927, Die Weißenhofsiedlung, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1987, s. 16.

¹¹ Należy podkreślić, że w dzisiejszych publikacjach zamieszczona jest zazwyczaj informacja, że autorem *Glasraum* jest Mies van der Rohe, ewentualnie, że we współpracy z Lilly Reich, natomiast w katalogu wystawy z 1927 roku na pierwszym miejscu jako autorka instalacji wymieniana jest Lilly Reich. Vide na przykład: „Die Form” z 1928 roku, gdzie opublikowano zdjęcia obiektu, przy których jako autorów podano w kolejności LR i MR, *Glasraum in der Gewerbehalle auf der Werkbundaustellung Die Wohnung*, Stuttgart 1927, „Die Form”, Heft 4, Verlag Hermann Reckendorf G.M.B.H., Berlin, DE 1928, s. 114-117.

¹² Ch. Sievers, *Mies van der Rohe: Charakteristische Raumkonzepte: In der Textilkünstlerin und Designerin Lilly Reich findet der Architekt eine kreative Partnerin*. „Der Tagesspiegel”, 01.11.2001, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/mies-van-der-rohe-charakteristische-raumkonzepte-in-der-textilkuenstlerin-und-designerin-lilly-reich-findet-der-architekt-eine-kreative-partnerin/> 267626.html, 02.05.2014.

¹³ <http://www.deutscher-werkbund.de/31.html>.

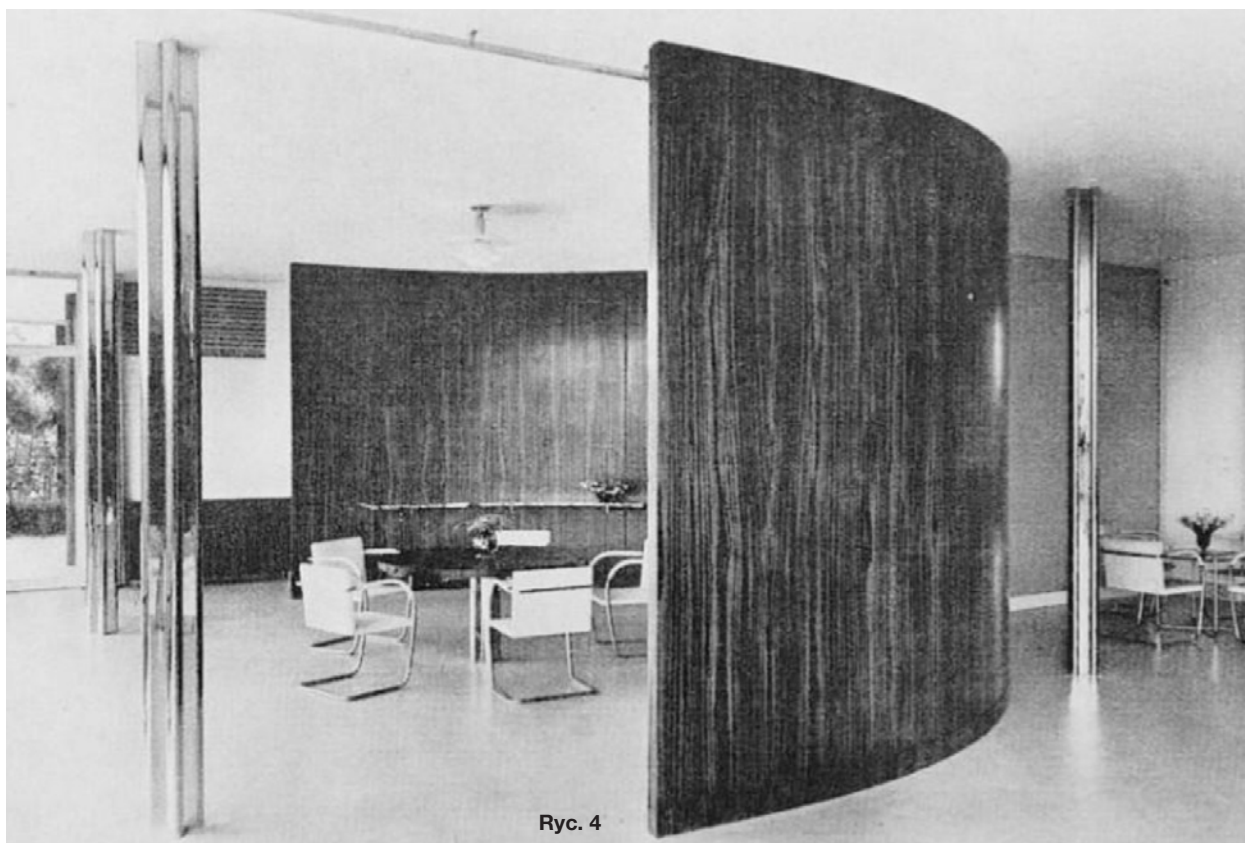


Ryc. 3

Ryc. 3, 4. Willa Tugendhatów/Tugendhat House, Brno 1931
 Źródło/source: „Die Form” 1931, s. 329, 330.

villon miał ukazać najistotniejsze cechy nowej myśli projektowej oraz precyzję niemieckiego rzemiosła. Obiekt powtarzał ideę integracji wnętrza i zewnątrz uzyskaną po raz pierwszy w Glasraum. W pawilonie wprowadzony został dodatkowy zabieg optycznego przenikania w trzecim wymiarze za pomocą odbicia lustrzanego w basenie z wodą. Manewr ten pozwolił na uzyskanie wrażenia wychodzenia obiektu poza dotychczas spotykaną przestrzeń i skalę. Lilly Reich, jako dyrektor artystyczny całego przedsięwzięcia, była podczas wystawy wymieniana jako współtwórca całości założenia, w tym Pawilonu Barcelona [The Oxford Encyclopedia... 2008, s. 591], zaś w latach późniejszych, tak jak i dziś, wymieniany jest jedynie Mies van der Rohe. Podobnie rozwinęła się historia powstania jednego z najsławniejszych mebli: Krzesła Barcelona, które choć stworzone we współpracy z LR, również przypisywane jest jedynie MR.

Pod koniec 1928 roku Mies zaczął pracować nad projektem domu Tugendhatów w czeskim Brnie¹⁴. Wnętrza tego domu, który uważany jest za arcydzieło współczesnej architektury, powstały we współpracy z LR (ryc. 3, 4). Architektura samego budynku należy do MR, ponieważ ideowo powtarza konstrukcję Pawilonu w Barcelonie. Wnętrza zaś, a zwłaszcza meble i wykończenie poszczególnych płaszczyzn, noszą w sobie rys sposobu projektowania Lilly. Swą



Ryc. 4

niewątpliwie ogromną zjawiskowość willa zawdzięcza rozwiązaniu wnętrz, barwom i materiałom, zwłaszcza w strefie reprezentacyjnej. Zademonstrowano tu nową ideę przestrzeni – przestrzeni, która nie ma granicy [Ch. Sievers 2001], co najbardziej odczuwalne było w przeszklonych ścianach salonu, które optycznie łączyły świat wewnętrzny i zewnętrzny. We wnętrzu salonu, przy wejściu od strony tarasu, zlokalizowana została jadalnia otoczona ścianką wykonaną z drewna drzewa hebanowego, która tworzy przestrzeń na kształt podkowy. Dalszą przestrzeń rozgraniczała ścianka wyłożona taflami onyksu w kolorze miodowo-żółtym. Perspektywę wnętrza zamykał przeszklony ogród zimowy. Szkło stało się motywem przewodnim przestrzeni, elementem zapewniającym jej zakładaną przestronność. We wnętrzu wykorzystano również zwiewne tkaniny, które wygradzały w półprzejrzysty sposób zastaną przestrzeń, a piękne czarne jedwabie wykorzystywane były do zasłaniania dużych przeszkleń, aby uniknąć w nich efektu lustra po zmierzchu.

Najważniejszym osiągnięciem Lilly z tego okresu było powierzenie jej stanowiska dyrektora artystycznego wystawy *Die Wohnung unserer Zeit* (The Dwelling of Our Time), zorganizowanej w 1931 roku na terenie Berlińskich Targów. Przedsięwzięcie to zajmowało osiem sal wystawowych i odnosiło się zarówno do materiałów budowlanych, jak i propozycji aranżacji wnętrz mieszkalnych. LR była odpowiedzialna za kreację pięciu różnych instalacji: głównej wystawy dotyczącej materiałów budowlanych oraz przykładowych projektów wnętrz, w tym apartamentu dla pary małżeńskiej i apartamentu dla osoby samotnej. Zaproponowane wnętrza odznaczały się minimalizmem i zostały wyposażone w meble autorstwa Lilly. Najczęściej publikowanym wnętrzem był apartament wyposażony w zaprojektowaną przez LR szafę kuchenną (ryc. 5), którą wyprodukował Otto Kahn. Kilka innych mebli (LR 610, LR 120) zostało później wyprodukowanych przez Bamberg Metallstätten [M. McQuaid 1996, s. 48]. W sąsiedztwie, po drugiej stronie ściany wnętrza domu autorstwa Reich, znajdo-



Ryc. 5. Szafa kuchenna w apartamencie dla osoby samotnej/Kitchen wardrobe in apartment for a single person, / *Die Wohnung unserer Zeit*, Berlin 1931 Źródło: „Die Form” 1931, s. 255.

¹⁴ Budowę domu ukończono w grudniu 1930 roku. Struktura i informacje na temat willi zostały opublikowane przez Waltera Riezler’a w 1931 roku w czasopiśmie „Die Form”. Vide: W. Riezler, *Das Haus Tugendhat in Brünn*, „Die Form” 1931, Heft 9, s. 321-332.

wała się propozycja przygotowana przez Miesa. Zaprojektowane przez LR i MR mieszkania zajęły ponad połowę centralnej przestrzeni wystawienniczej i miały najciekawsze układy przestrzenne.

2.3. Czas Deutsches Reich

W 1932 roku NSDAP wygrało wybory do Reichstagu, a w styczniu 1933 Hitlera mianowano kanclerzem Niemiec. W tym samym roku także Werkbund uległ dostosowaniu do polityki narodowo-socjalistycznej, w związku z czym do zarządu weszli głównie ludzie, którzy należeli do partii nazistowskiej. Reich należała do grona 27 osób, które ratyfikowały wspomniane zmiany, wierząc w to, że nawet w takich warunkach da się kontynuować własną działalność artystyczną. Jednocześnie w tym samym czasie Mies van der Rohe poznał młodego Philipa Johnsona, który zlecił mu zaprojektowanie swojego mieszkania w Nowym Jorku. W ten sposób nastąpiło pierwsze nawiązanie kontaktów ze Stanami Zjednoczonymi.

W styczniu 1932 roku Mies, który został trzecim z kolei dyrektorem Bauhausu, zaprosił LR do pracy w tej szkole na miejsce Gunty Stölz, która zrezygnowała z pracy na jesieni 1931 roku [M. Droste 1990, s. 224]. Lilly stanęła na czele pracowni projektowania wnętrz, ale jej praca została przerwana w kwietniu 1933 w związku z zamknięciem Bauhausu.

Od momentu przejęcia władzy przez narodowych socjalistów architekci nurtu modernistycznego byli właściwie wykluczeni z działalności projektowej. Lilly ignorowano w dwójkasób – ponieważ reprezentowała styl nowoczesny, a także dlatego, że była kobietą. Naziści uważali, że kobiety powinny być matkami i zajmować się wychowywaniem dzieci oraz gospodarstwem domowym. W związku z trudnościami z pozyskaniem zleceń realizowała nieliczne drobne prace, wykorzystując dawne kontakty z osobami powiązаныmi z przemysłem lub pomoc kolegów z Bauhausu [M. Droste 1996, s. 56]. Lilly nie wstąpiła do partii, ale mimo to udało jej się współuczestniczyć w dwóch większych zleceniach: w 1934 roku w Deutsches Volk – Deutsche Arbeit w Berlinie oraz wraz z Miesem w wystawie przemysłu włókienniczego i odzieżowego na wystawę światową w Paryżu w 1937 roku (ekspozycja mieściła się w sekcji przemysłu włókienniczego w budynku autorstwa Alberta Speera).

Ostatecznie praktyka zawodowa Miesa van der Rohe również podupadła. Brak jakichkolwiek zleceń oraz sytuacja panująca w Niemczech przyczyniły się do poszukiwania pracy poza granicami kraju. 20 marca 1936 roku MR otrzymał od Johna Holabirda list z propozycją pracy w Chicago. Holabird, przedstawiciel firmy architektonicznej, poszukiwał kandydata na dyrektora

szkoły Armour Institute of Technology – takiego, który uczyniłby z niej najlepszą szkołę w kraju. Niemal równolegle MR otrzymał propozycję przekazaną przez dyrektora MoMA w Nowym Jorku, Alfreda Barra, projektu nowego budynku galerii. Mimo zainteresowania MR do zlecenia nie doszło, ale Barr pośredniczył w nawiązaniu kontaktu między Miesem a dziekanem wydziału architektury na Harvardzie, który w liście z 21 lipca 1936 roku zaproponował van der Rohe kierownicze stanowisko (Chair of Harvard University). Po spotkaniu w Berlinie ostatecznie zaproponował mu stanowisko profesora wzornictwa (Professor of Design), jednakże zauważył, że angaż architekta architektury nowoczesnej na to stanowisko może budzić protesty wewnętrznej opozycji. Zasugerował więc, że przedstawi Senatowi do wyboru dwie kandydatury: Miesa van der Rohe i Gropiusa. Mies stanowczo odmówił [F. Schulze, E. Windhorst 2012, s. 205-207]. Mimo tego niepowodzenia Alfred Barr próbował utrzymać kontakt z van der Rohem. Nakłonił panią Helen Resor, członka zarządu MoMA, aby wraz z mężem Stanleyem Resorem zamówili u MR projekt domu letniskowego w Snake River Ranch (teren Jackson Hole, Wyoming). Mies wyraził zainteresowanie, a do ich spotkania doszło latem 1937 roku. Po spotkaniu został przez nich zaproszony do Stanów Zjednoczonych. a 20 sierpnia 1937 roku opuścił w Nowym Jorku pokład transatlantyku.

W czasie pobytu w Stanach, jesienią 1937 roku, spotkał się w Chicago z Holabirdem oraz dziekanem Armour Institute (Henry T. Heald) i przewodniczącym rady nadzorczej (James D. Cunningham). Władze uczelni ponowiły ofertę stanowiska Dyrektora Szkoły Architektury i poprosiły Miesa o przygotowanie nowego programu nauczania. Mies złożył wymaganą dokumentację 10 grudnia 1937 roku, po czym w kwietniu 1938 roku otrzymał nominację na profesora architektury i Dyrektora Wydziału Architektury (Department of Architecture) od 1 września 1938 roku. W tym samym miesiącu wrócił do Berlina [F. Schulze, E. Windhorst 2012, s. 210-216].

W tym czasie Lilly Reich zajmowała się własną, skromną działalnością projektową oraz dbała o administracyjną stronę praktyki MR¹⁵. Mies po powrocie przygotował swój wyjazd do Chicago na stałe. Nie planował, aby ktokolwiek mu towarzyszył – ani Lilly, ani żadna z jego córek. Wyjechał w sierpniu, a pokład (*nomen omen*) SS Europa opuścił dokładnie 29 sierpnia 1938 roku [F. Schulze, E. Windhorst 2012, s.188].

W lipcu 1939 roku Lilly Reich pojechała do Miesa w odwiedziny. We wspomnieniach osób, które ją wówczas spotykały, możemy przeczytać, że nie przybyła do Stanów wyłącznie jako gość. Natychmiast po przyjeździe rzuciła się w wir pracy. Mies razem z nią

oraz grupą współpracowników¹⁶ spędzał czas w miejscowości Pike Lake Lodge w północno-wschodnim Wisconsin. Grupa zajmowała się pracami nad projektem IIT Campus, a Lilly prężnie uczestniczyła w pracach projektowych. Według współuczestników Mies odnosił się do jej uwag z dużym respektem, a spotkanie to pozostawiło na nich niezatarte wrażenie¹⁷. Pod koniec sierpnia wszyscy wrócili do Chicago. Ze względu na komunikaty o zagrożeniu wojną nastrój był bardzo ponury, w związku z czym Lilly postanowiła wracać do Niemiec. Analizując jej zachowanie podczas pobytu w USA, można uważać, że Lilly chciała tam zostać, nikt jej jednak nie zatrzymywał. Według biografa Miesa odczuwał on potrzebę uwolnienia się od jej dominującej osobowości [F. Schulze, E. Windhorst 2012, s. 203]. Wyjechała z Chicago jeszcze przed rozpoczęciem wojny – miała odpłynąć do kraju statkiem SS Bremen, który opuścił 30 sierpnia 1939 doki Nowego Jorku bez pasażerów w obawie przed internowaniem statku i załogi. Reich dotarła więc do Niemiec dopiero 22 września 1939 roku. Po powrocie do Berlina prowadziła ożywioną korespondencję z van der Rohe. Listy MR zaginęły, wiadomo o nich jedynie z komentarzy zawartych w listach wysyłanych przez Lilly. Ona zaś pisała mu o jego biurze, jego rodzinie oraz o prowadzonych działaniach na rzecz zarejestrowania patentów na meble. Korespondencja Miesa ma ton dość obojętny, przez co Lilly skarży się delikatnie, że go utraciła. Ich kontakt urwał się w czerwcu 1940 roku, kiedy to działania wojenne na stałe przerwały możliwość przekazywania jakichkolwiek przesyłek. Od tego czasu nie dostała od niego żadnej informacji ani nie zobaczyła go nigdy więcej.

Biografowie MR uważają, że jednym z powodów powrotu Lilly Reich do Berlina była troska o spuściznę ich wspólnej twórczości. Faktem jest, że to właśnie dzięki Lilly udało się przechować rysunki i dokumentację z berlińskiego biura Miesa, które są teraz częścią zbiorów MoMA w Nowym Jorku. Przed wojną tylko część z bogatego archiwum została przesłana przez nią do Stanów. W trakcie wojny dokumenty przechowywane były na farmie poza Berlinem. Lilly obawiała się ewakuacji miasta, więc wcześniej udało się jej zabezpieczyć te zbiory. Udało jej się przewieźć je i schować jeszcze przed bombardowaniem, które w 1943 zniszczyło jej

własne studio, przez co straciła większość swoich osobistych dokumentów.

Lilly Reich zaraz po wojnie¹⁸, już w czerwcu 1945 roku, włączyła się w prace na rzecz reaktywacji niemieckiego Werkbundu. Nie doczekała się jednak jego reaktywacji, która nastąpiła dopiero trzy lata po jej śmierci. Pracę zawodową rozpoczęła, realizując renowację i przeprojektowanie mieszkań na zlecenie Hansa Scharouna [M. Droste 1996, s. 56]. Przez krótki czas, do momentu kiedy zachorowała, pracowała w Hochschule für bildende Kunst w Berlinie.

LR zmarła z wycieńczenia, na raka, w wieku 62 lat, 14 grudnia 1947 roku w Berlinie. Po śmierci została szybko zapomniana. Pierwsze wspomnienie o niej pojawiło się dopiero 40 lat później, kiedy ukazała się pierwsza publikacja biograficzna na jej temat autorstwa Sonji Günther.

PODSUMOWANIE

Lilly Reich była niezwykle twórcza i odznaczała się wyjątkowo silną osobowością – tylko taka postawa dawała szansę kobiecie na przebicie się w świecie początku XX wieku. W momencie, gdy poznała Miesa van der Rohe była od ponad dekady powszechnie znaną projektantką, uznawaną za prekursora współczesnego designu, jednym z najbardziej cenionych specjalistów z zakresu wystawiennictwa w Niemczech oraz jedyną członkinią zarządu niemieckiego Werkbundu. Ich wzajemne spotkanie było zderzeniem dwóch znakomości, co zadziało na ich pracę na zasadzie synergii. Tworzyli i inspirowali się nawzajem. Mies na początku ich znajomości otrzymał bardzo prestiżowe zlecenie (Weissenhof), a realizowane kolejno wspólne zadania projektowe, ich poziom techniczny i artystyczny, mnożyły kolejne zamówienia. W ostatecznym rozrachunku to Mies zyskał i zawdzięczał więcej spotkaniu Reich. Do momentu spotkania z Lilly Mies nie angażował się zbyt wiele w projektowanie wnętrz, nawet własnych realizacji, co można zauważyć choćby przy zleceniu projektu wnętrz w bloku na osiedlu Weissenhof projektantom wnętrz (w tym LR). Podobna sytuacja była przy projekcie wystawienniczym zarówno w Stuttgarcie, jak i w Berlinie w 1927 roku, gdzie zamówienie otrzymał

¹⁵ Ze zbiorów MoMA w Nowym Jorku znane są jej rysunki realizowane w okresie 1937-1939 dla firmy Telefunken, w szczególności design gramofonów.

¹⁶ Razem z MR i LR w pracach brali udział: William Priestley, John Barney Rodgers, Walter Peterhans oraz pełniący wówczas funkcję kreślarza student George Danforth. Schulze, Windhorst, op. cit., s. 201.

¹⁷ Oral history of George Danforth / interviewed by Pauline Saliga, compiled under the auspices of the Chicago Architects Oral History Project, the Ernest R. Graham Study Center for Architectural Drawings, Department of Architecture, The Art Institute of Chicago, s. 36.

¹⁸ Po powrocie ze Stanów Zjednoczonych Lilly została wcielona tak jak większość cywilów do wojskowej grupy inżynierii Organisation Todt (OT). W ostatnich latach wojny była zaś zatrudniona w biurze Ernsta Neuferta, który otrzymał zlecenie od Alberta Speera na opracowanie standardów dla budynków mieszkalnych.

MR, a projekt przekazał do opracowania LR (dotyczy wystaw w Gewerbehall oraz Café Samt & Seide).

Mies van der Rohe nigdy więcej nie spotkał takiego współpracownika, którego artyzm mógł uzupełnić jego własny [F. Schulze, E. Windhorst 2012, s. 104]. Lilly uwrażliwiła Mies na nową jakość estetyki wnętrza, piękno, naturalność i szlachetność materiałów wykończeniowych. Można zauważyć jego przemianę w myśleniu o przestrzeni wnętrza, porównując wcześniejsze realizacje MR. Nastąpiła w nim także zmiana postawy w odniesieniu do materiału wykończeniowego, faktury czy koloru. Do momentu spotkania z Lilly MR stosował zazwyczaj pospolite wapienie i granity oraz odsłoniętą cegłę i cegłę klinkierową [R. Ott 1999, s. 233].

Lilly zaś nie odmieniła swego stylu projektowania. Jeszcze przed spotkaniem z MR była chwalona za nowatorskie podejście do wystaw, umiejętność operowania barwą, stosowanie tkaniny. Jej wkład we wspólne projekty z Miesem był dużo większy niż obejmowałaby zwykła współpraca. Lilly nigdy nie była pracownikiem Miesa van der Rohe. Prowadziła własną działalność projektową w berlińskim biurze przy Genthiner Straße 40, była samodzielnym projektantem wnętrza¹⁹. Wśród zachowanych projektów, zwłaszcza planów domów w Krefeld, znajduje się wiele mebli rozrysowanych przez nią, co zostało potwierdzone w późniejszych badaniach (zatrudniono ekspertów kryminalistyki badających pismo). Również przy dokumentacji domu Tugendhatów prawie 1/3 rysunków była jej autorstwa²⁰. Istnieje uzasadnione podejrzenie, że wszystkie meble przypisane historycznie Miesowi van der Rohe były projektowane przynajmniej we współpracy z Lilly Reich. Dotyczy to zarówno pierwszego krzesła Weissenhof (1927), jak i krzesła Brno (1930), tego najslawniejszego – Barcelona (1929), a także sofy Barcelona Liege (znanej też jako Tagesliege, 1930). Ta ostatnia, produkowana do tej pory przez firmę Knoll, uznana za klasyk designu MR, w latach 30. była podpisywana jako dzieło Lilly Reich. Mies zaś do momentu spotkania z Lilly nie zaprojektował żadnego mebla, a po ich rozstaniu tworzył jedynie różne warianty i udoskonalenia istniejących już modeli.

Niewątpliwie kariera Lilly Reich została przytłumiona przez Ludwiga Miesa van der Rohe, a zniszczona przez powstanie Trzeciej Rzeszy. MR nigdy nie kwestionował co prawda autorstwa czy wkładu projek-

towego Lilly Reich, jednak raczej nic o nim nie mówił, przez co jest częściowo odpowiedzialny za zatarcie informacji o swojej współpracownicy, z którą żył i pracował przez 13 lat. Wokół Lilly panowało milczenie. Archiwum, tak skrzętnie przechowywane przez Lilly, trafiło z NRD do Chicago dopiero w 1964 roku. Jednym z elementów przesyłki była skrzynka oznakowana LR. Podobno Mies nigdy tego pudła nie otworzył ani nie wydał dyspozycji, co z nim zrobić. Po jego śmierci (w 1969 roku) trafiło ono do muzeum wraz z całą pozostałą dokumentacją, którą Mies zapisał galerii MoMA. Zawartość tej części archiwum przejrano dopiero na początku lat 80., a zawierała ponad 800 szkiców, roboczych rysunków i projektów mebli oraz blisko 100 fotografii wykonanych dzieł i instalacji²¹. W skrzynce tej znaleziono też oryginalne szkice Pawilonu Niemieckiego w Barcelonie.

POST SCRIPTUM

Prawie 50 lat po śmierci Lilly Reich, 8 lutego 1996, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku (MoMA) zorganizowało pierwszą wystawę jej prac. Na wystawie zademonstrowano 45 rysunków i 30 fotografii prac Lilly, koncentrując się na jej działalności wystawienniczej. Oprócz rysunków pokazano również dwa prototypy mebli oraz jeden model architektoniczny wykonany specjalnie z okazji tej wystawy²². Lilly przedstawiona została jako **jedna z najbardziej wpływowych kobiet** tworzących w latach 20. i 30. XX wieku.

LITERATURA

publikacje:

1. **Anger J. (2007)**, *Courbet, the Decorative, and the Canon: Rewriting and Rereading Meier-Graefe's Modern Art*, [w:] A. Brzyski (ed.), *Partisan Canons*, DUKE University Press, US.
2. **Anthony K.H. (2001)**, *Designing for diversity: Gender, race, and ethnicity in the architectural profession*, University of Illinois Press, Illinois, US.
3. **Bartnicka M. (2013)**, *Zapomniane wzorce, wypaczone idee. Nowatorstwo przełomu lat 20. i 30. XX w. – i co po nim zostało*, „Architectus”, nr 1.
4. **Bauer C.I. (2003)**, *Bauhaus- und Tessenow-Schülerinnen Genderaspekte im Spannungsverhältnis*

¹⁹ Nie są znane wewnętrzne umowy między Reich i van der Rohe, można jedynie odnaleźć wzmiankę, że w dwóch przypadkach otrzymała wynagrodzenie w wysokości 20% na pokrycie kosztów. Lange, op. cit., s. 9.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² *Lilly Reich: Designer and Architect*, February 8-May 7, 1996, The Museum of Modern Art, press release, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/278>,

- von Tradition und Moderne, Dissertation, Fachbereich Architektur, Universität, Kassel, DE.
5. **Campbell J. (1978)**, *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*, Princeton University Press, Princeton, US.
 6. **Droste M. (1990)**, *Bauhaus, 1919-1933*, Bauhaus-Archiv, Taschen, Köln, DE.
 7. **Droste M. (1996)**, *Lilly Reich: Her career as an artist*, [w:] M. McQuaid (ed.), *Lilly Reich Designer and Architect*, The Museum of Modern Art, New York, US.
 8. **(1928)** *Glasraum in der Gewerbehalle auf der Werkbundaussstellung „Die Wohnung“ Stuttgart 1927*, „Die Form“, Heft 4, Verlag Hermann Reckendorf G.M.B.H., Berlin, DE.
 9. **Günther S. (1988)**, *Lilly Reich 1885-1947. Innenarchitektin. Designerin. Ausstellungsgestalterin*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, DE.
 10. **Kirch K. (1987)**, *Werkbund-Ausstellung „Die Wohnung“, Stuttgart 1927, Die Weißenhofsiedlung*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, DE.
 11. **Lange Ch. (2007)**, *Lilly Reich*, archplus 184: Architektur im Klimawandel, ARCH+ verlag GmbH, Berlin, DE.
 12. **McQuaid M. (1996)**, *Lilly Reich And the Art of Exhibition Design*, [w:] M. McQuaid (ed.), *Lilly Reich Designer and Architect*, The Museum of Modern Art, New York, US.
 13. **Mezzadri H. (2008)**, *Mies at Weissenhof*, „ARQTexto“, 13.
 14. **Ott R. (1999)**, *Mies's Statues and Lilly Reich*, 87th ASCA, Annual Meeting Proceeding, Geraldine Forbes & Marvin Malecha, Washington.
 15. **Riezler W. (1931)**, *Das Haus Tugendhat in Brünn*, „Die Form“, Heft 9.
 16. **Schulze F., Windhorst E. (2012)**, *Mies van der Rohe: A Critical Biography*, New and Revised Edition, University of Chicago Press, Chicago, US.
 17. **Stratigakos D. (2008)**, *A Women's Berlin: Building the Modern City*, The University of Minnesota, Minneapolis, US.
 18. **The Oxford Encyclopedia of Women in World History**, (2008), B.G. Smith (ed.), Oxford University Press.
 19. **Weber N.F. (2009)**, *The Bauhaus Group. Six Masters of Modernism*, A.A. Knopf, New York, US.

strony internetowe:

1. **Sievers Ch.**, *Mies van der Rohe: Charakteristische Raumkonzepte: In der Textilkünstlerin und Designerin Lilly Reich findet der Architekt eine kreative Partnerin*. „Der Tagesspiegel“, 01.11.2001, <http://www.tagesspiegel.de> [dostęp: 02.05.2014].
2. *Chronik des Deutschen Werkbundes 1907 bis 1932*, <http://www.deutscher-werkbund.de> [dostęp: 2014].
3. *Oral history of George Danforth* / interviewed by Pauline Saliga, compiled under the auspices of the Chicago Architects Oral History Project, the Ernest R. Graham Study Center for Architectural Drawings, Department of Architecture, The Art Institute of Chicago, <http://digital-libraries.saic.edu> [dostęp: czerwiec 2019].
4. *Lilly Reich: Designer and Architect*, February 8-May 7, 1996, The Museum of Modern Art, press release, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/278>.

Badania zostały zrealizowane w ramach pracy badawczej nr WZ/WA-IA/1/2020 w Politechnice Białostockiej i sfinansowane z subwencji badawczej przekazanej przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego.

WIEŻOWIEC W KRAJOBRAZIE NATURALNYM – POWRACAJĄCA IDEA

Robert Musiał

Politechnika Krakowska, Wydział Architektury, ul. Podchorążych 1, 30-084, Kraków

E-mail: robert.musial@orange.pl, ORCID: 0000-0002-3515-0610

DOI: 10.24427/aea-2020-vol12-no2-02

SKYSCRAPER IN NATURAL LANDSCAPE – RETURNING IDEA

Abstract

A skyscraper and a natural landscape are generally considered difficult to connect with each other. The proposal to build a skyscraper in an open landscape generally invites strong opposition. The idea alone would be unacceptable to many. However, has the issue of high-rise buildings in a landscape other than urban been finally resolved? The phenomenon of a high-rise building in the natural landscape has already appeared in the past. The 1960s were characterized by the high popularity of tall building developments and a fairly free approach to the high-rise building and its implementation into open areas. Examples of the location of high-rise buildings from that period are presented in the article. Today, we can observe the intensive development of tall buildings in the world and another wave of tall buildings in Europe. We see high-rises being constructed in cities, on their periphery, as well as the returning idea of a high-rise building in the natural landscape. The aim of the paper is to show what are contemporary attempts to introduce a skyscraper into a natural landscape. Case studies of two projects of European tall buildings in the natural landscape were carried out - one in the mountain landscape, the other in the flat area. Architectural features that affect the visual perception of a high-rise building, such as the proportions, scale and form of the building, were analyzed. The building's relation to its surroundings was also analyzed. A characteristic feature of the above-mentioned skyscrapers is a great height - both projects represent the tallest buildings in Europe. New visions of skyscrapers are tall buildings characterized by a simple shape and slender proportions, which in space may be important for their visual perception.

Streszczenie

Wieżowiec i krajobraz naturalny powszechnie uważane są za trudne do połączenia. Propozycja wybudowania wieżowca w otwartym krajobrazie, w otoczeniu przyrody budzi zdecydowany sprzeciw. Już sam zamysł mógłby być przez wielu nie do zaakceptowania. Czy jednak kwestia wieżowca w krajobrazie innym niż miejski jest definitywnie zamknięta? Zjawisko wieżowca w krajobrazie naturalnym niegdyś już zaistniało. Lata 60. cechowały się dużą popularnością wysokiej zabudowy i dość swobodnym podejściem do wieżowca oraz wkroczeniem wieżowca na tereny otwarte. Przykłady lokalizacji wysokich budynków z tego okresu przedstawiono w artykule. Dziś zaobserwować można intensywny rozwój wysokiej zabudowy na świecie i kolejną falę zabudowy wysokościowej w Europie. Widzimy wznoszenie wieżowców w miastach, na ich peryferiach, a także powracający pomysł wieżowca w krajobrazie naturalnym. Celem pracy jest pokazanie, jakie są współczesne próby wprowadzenia wieżowca w krajobraz naturalny. Przeprowadzono studia przypadku dwóch projektów europejskich wieżowców w krajobrazie naturalnym – jednego w krajobrazie górskim, drugiego w płaskim. Przeanalizowano cechy architektoniczne, które wpływają na wizualną percepcję wieżowca, takie jak proporcje, skalę i formę budynku. Analizie poddano także relację obiektu z otoczeniem. Charakterystyczną cechą omówionych wieżowców jest bardzo duża wysokość – obydwie projekty przedstawiają budynki należące do najwyższych w Europie. Nowe wizje wieżowców to wysokie budynki charakteryzujące się prostym kształtem i smukłymi proporcjami, co w przestrzeni może mieć znaczenie dla ich wizualnego odbioru.

Keywords: skyscraper; high-rise in a natural landscape; proportions of high-rise building

Słowa kluczowe: wieżowiec; wieżowiec w krajobrazie naturalnym; proporcje wieżowca

WPROWADZENIE

Dyskusję na temat niezwykle kontrowersyjnego zagadnienia, jakim jest wieżowiec w krajobrazie naturalnym, warto poprzedzić przypomnieniem obecności historycznych wież w otwartych krajobrazach – wież zamków czy też latarni morskich. Budowle takie, znaki działalności człowieka, spotkać można w rozległym otwartym krajobrazie w wielu krajach europejskich. Budzą podziw i zainteresowanie. Harmonijne wpisanie zamków w krajobraz naturalny i ukształtowanie terenu jest niekwestionowane. Widoczne z daleka wieże zamkowe wywołują przychylne zaciekawienie, nie uważa się ich za obiekty tworzące dysonans z otwartym krajobrazem. Podobnie rzecz się ma z wieżami kościołów w krajobrazach wsi i małych miasteczek. Scenerie takie urzekają.

Wieżowiec i krajobraz naturalny powszechnie kojarzone są jako trudne do połączenia ze sobą. Propozycja wybudowania wieżowca w otwartym krajobrazie, w otoczeniu przyrody budzi zdecydowany sprzeciw. Już sam zamiar mógłby być przez wielu nie do zaakceptowania. Czy jednak kwestia wieżowca w krajobrazie innym niż miejski jest definitywnie zamknięta?

Popularność idei budynku wieżowego w latach 60. jest znanym zjawiskiem. W Europie budynki wysokie wznoszono wówczas nie tylko w śródmieściach miast, ale również na ich obrzeżach, a także... w otwartym krajobrazie. Dziś zaobserwować można ogromną popularność wieżowca na świecie i kolejną falę zabudowy wysokościowej na Starym Kontynencie. Widzimy wznoszenie wieżowców w miastach, na ich peryferiach, a także powracający pomysł wieżowca w krajobrazie naturalnym. Na razie przykłady projektów wysokich wieżowców w takim krajobrazie są nieliczne. Wydaje się jednak, że z czasem mogą pojawiać się kolejne tego rodzaju koncepcje. Nawet jeśli byłyby to jedynie pojedyncze przypadki, mamy do czynienia z obiektem, którego wizualny wpływ na krajobraz może być niezwykle znaczący, co sprawia, że zagadnienie jest istotne. Celem pracy jest pokazanie, jakie są współczesne próby wprowadzenia wieżowca w krajobraz naturalny w Europie.

Zagadnienie omawiane w pracy dotyczy nie tyle krajobrazu naturalnego, rozumianego jako krajobraz pozbawiony jakiegokolwiek ingerencji człowieka, ile krajobrazu zdominowanego przez naturę. Chodzi zatem o wieżowiec na terenach otwartych, rozciągających się wokół małych miasteczek i położonych z dala od miast oraz na obszarach o charakterze wiejskim. W odniesieniu do krajobrazu poza miastem jest również używane określenie „krajobraz otwarty”, w przeciwieństwie do krajobrazu zamkniętego, czyli miejskiego [J. Bogdanowski *et al.* 1979; P. Patoczka 2012].

Przeprowadzono studia przypadku dwóch projektów wieżowców w różnych formach ukształtowania terenu: górskim i płaskim. Przeanalizowano cechy architektoniczne, które wpływają na wizualną percepcję wieżowca, takie jak proporcje, skalę i formę budynku. Omówiono także relację obiektu z otoczeniem.

Analizę współczesnych projektów poprzedzono przeglądem literatury przybliżającym teorie i poglądy na temat wieżowców w otwartym krajobrazie i w obszarze o charakterze wiejskim oraz opisem przykładów wieżowców wzniesionych w takim krajobrazie w latach 60.

1. WIEŻOWIEC W KRAJOBRAZIE POZA MIASTEM

Wieżowiec jest niewątpliwie obiektem przede wszystkim miejskim. Jak pisze A. Jasiński: „Wieżowiec, a szczególnie tzw. drapacz chmur (*skyscraper*), jest powszechnie akceptowanym i rozumianym atrybutem nowoczesności i «miejskości».” [A. Jasiński 2008, s. 235] To właśnie jako obiekt miejski jest on najczęściej poddawany naukowym dyskusjom – czy byłaby to wielka metropolia, czy małe miasto. Współczesne analizy na temat wieżowca koncentrują się przede wszystkim na tym, gdzie i jak zlokalizować go w mieście. Oddalenie wieżowca od miasta, a właściwie od jego centrum, jest rozważane głównie w przypadku miast historycznych, gdzie ewentualna implementacja takiego obiektu może negatywnie wpływać na wizerunek części miasta stanowiącej historyczne dziedzictwo.

Dynamiczny rozwój wysokiej zabudowy w latach 60. i 70. ubiegłego wieku spowodował powstanie bardzo wielu wysokich budynków w centralnych obszarach miast na całym świecie. Proste modernistyczne budynki o dość znacznych wymiarach wznoszone były również w małych miastach i miasteczkach, a niekiedy także i w otwartej przestrzeni i otwartym krajobrazie. W Europie szereg wieżowców wybudowano poza śródmieściami miast, na peryferiach. Rozbudowany dziś zespół wysokościowców podparyskiej La Défense, którego powstanie zainicjowano w latach 50., został wybudowany na obszarze, gdzie jeszcze w 1959 roku były łąki i pastwiska [A. Lorek 2004]. Wznoszenie w omawianym okresie wolnostojących wieżowców mieszkalnych na obrzeżach miast, w otwartej przestrzeni było zjawiskiem dość częstym. Pojawiały się również pojedyncze budynki wysokie wybudowane na obrzeżach małych miejscowości. Wskazać tu można choćby wzorowany na jednostce marsylskiej jedena-stokondygnacyjny budynek mieszkalny w miejscowości Arbon (Szwajcaria).

Wymienić można także szereg innych modernistycznych wieżowców wzniesionych w okresie inten-



Ryc. 1. Szczawnica, Dom Hutnika w krajobrazie górskim. Fot. R. Wesółowski;
źródło: A. Górską, *Sanatorium „Hutnik” w Szczawnicy*, „Architektura” 1963, nr 8, s. 275.

Fig. 1. Szczawnica, Dom Hutnika in a mountain landscape. Photo by R. Wesółowski;
source: A. Górską, *Sanatorium „Hutnik” w Szczawnicy*, „Architektura” 1963, no. 8, p. 275.

sywnego rozwoju takiej zabudowy w latach 60. i 70. w otwartym krajobrazie. Nie szukając daleko, wskazać można wybudowany na początku lat 60. na zalesionym stoku nad Szczawnicą wieżowiec – sanatorium Hutnik¹ (ryc. 1). Wysoki na dwanaście kondygnacji wieżowiec, o proporcjach szerszych boków zbliżonych do kwadratu, dominuje w górskim krajobrazie. Z punktu widzenia architektonicznego obiekt ten, jak wiele modernistycznych wieżowców, sam w sobie reprezentuje racjonalne rozwiązanie, ale jego dominująca w krajobrazie forma może budzić kontrowersje, a u wielu obserwatorów zapewne skojarzenie z licznymi prostopadłościennymi wieżowcami i biurowcami w miastach. Wątpliwości dotyczące skali i lokalizacji tego obiektu wyrażane są przez różnych autorów. W artykule poświęconym polskim obiektom uzdrowiskowym, opublikowanym na początku lat 70. w miesięczniku „Architektura” (a więc w okresie rozkwitu i nadal stosunkowo dość liberalnego podejścia do wieżowców w Europie), budynek skomentowano słowami: „Wysokościowy charakter obiektu wpisanego w łagodny pejzaż Kotliny Szczaw-

nickiej budzi kontrowersje” [M. Gliszczyński 1970, s. 228]. Bardziej krytycznie i nieco ironicznie komentuje budynek A. Kotarbiński w książce *O ideowości i ideologii w architekturze i urbanistyce*: „Miejski «wysokościowiec», który wybrał się na wycieczkę w góry i tam już został” [A. Kotarbiński 1985, s. 102]. Dla równowagi warto jednak wspomnieć o wielu pozytywnych ocenach obiektu po jego wybudowaniu. B. Ciarkowski [2017] dla podkreślenia tego faktu przytacza fragment opinii zamieszczonej w „Architekturze” w latach 60.: „(...) mimo dużej wysokości obiektu, budynek tworzy całość z terenem, pięknie harmonizując z tłem istniejącego lasu modrzewiowego” [A. Górską 1963, s. 275, za: B. Ciarkowski 2017, s. 20]. Od czasu wybudowania tego obiektu późniejsza zabudowa przybliżyła się nieco do niego, ale nadal w wielu widokach sprawia on wrażenie wieżowca w naturalnym krajobrazie. Jako dominantę w krajobrazie budynek odbiera się m.in. z przeciwnego górskiego stoku.

Powyższy przykład unaocznia tendencje i otwartość na wysoką zabudowę we wspomnianym okresie.

¹ Budynek sanatorium zaprojektowany w 1958 roku przez Z. Ferdynandę i J.L. Nowickiego przy współpracy P. Czapczyńskiego; budowę obiektu ukończono w 1960 roku (A. Górską 1963; M. Gliszczyński 1970). W ostatnich latach budynek został zmodernizowany, obecnie jest to hotel Pieniny Grand.

Obecnie mamy do czynienia z kolejną falą wysokich budynków na kontynencie europejskim. Jej początek datuje się na lata 90. [J. Gimbal 2015].

Współcześnie pojawiają się m.in. koncepcje niebotycznych wieżowców zlokalizowanych na obszarach miast, ale o wizualnym wpływie na bardzo rozległy krajobraz otwarty. Spektakularnym przykładem jest koncepcja budowy wysokiego na 262 m wieżowca *Belle van Zuylen* w Utrechcie. Analiza przeprowadzona przez H. Lörzinga [2011] wykazała, że obiekt ten byłby widoczny z wielu kilometrów, jakkolwiek głównie z terenów otwartych. Badanie Lörzinga nie rozstrzyga kwestii zasadności wzniesienia wieżowca, lecz szczególnie pokazuje istotny wpływ na krajobraz Utrechtu i otaczających go wiejskich obszarów, w tym Zielonego Serca Holandii (*Grone Hart*). Zrealizowanym projektem o znaczącym wpływie na krajobraz otwarty za miastem jest wieżowiec *Sky Tower* we Wrocławiu. Analiza przeprowadzona z wykorzystaniem cyfrowego modelu przez K. Czyrńską i P. Rubinowicza [2017] przedstawia nie tylko wizualny wpływ tego wieżowca na miasto, ale

także na tereny otwarte położone poza nim. Jest on znaczący i obejmuje rozległe tereny, a jako przykład może posłużyć analizowany przez autorów widok wieżowca z punktu położonego w odległości 50 km od Wrocławia, na wzgórzu ponad Świdnicą.

Wspomniane wcześniej zjawisko powstawania wieżowców na peryferiach miast, w oderwaniu od zabudowy, dotyczy także współczesnych wysokich budynków. Dziś niektóre bardzo wysokie wieżowce europejskie powstają na obrzeżach miast. Lokalizacja taka wynika z dążenia do ochrony położonych w centrum historycznych części miast. Znamiennym przykładem jest najwyższy obecnie europejski wieżowiec *Lakhta Center* (wys. 462 m) wzniesiony na peryferiach Sankt Petersburga, *de facto* w rozległej otwartej przestrzeni, przy nabrzeżu Zatoki Fińskiej (ryc. 2). Proponowana wcześniej bardzo kontrowersyjna lokalizacja w sąsiedztwie historycznej części miasta nie została zaakceptowana.

Oprócz wdrożonej w niektórych metropoliach europejskich strategii lokalizowania wieżowców na ob-



Ryc. 2. Wieżowiec Gazpromu w Sankt Petersburgu (*Lakhta Center*), proj. RMJM. © Lakhta Center Multifunctional Complex; źródło: Lakhta Center [online], dostępny w Internecie: www.lakhta.center [dostęp: 20.10.2018].

Fig. 2. Gazprom skyscraper in St. Petersburg (*Lakhta Center*), design by RMJM. © Lakhta Center Multifunctional Complex; source: Lakhta Center [online], available on the Internet: www.lakhta.center [accessed: October 20, 2018].

szarach peryferyjnych, mamy do czynienia z przypadkami projektowania wieżowców w otwartym krajobrazie małych miast i miasteczek. W niniejszym artykule skupiono się na przypadkach europejskich, jakkolwiek zjawisko to dotyczy różnych krajów na świecie. Jak dotąd prawdopodobnie najbardziej znanym wybudowanym wieżowcem w otwartym krajobrazie jest *Sky Tower 41* (wys. ok. 134 m), wzniesiony w 1999 roku przy brzegu rzeki Sugawa w Kaminoyama, prefektura Yamagata, Japonia.

Wspomnieć należy także o futurystycznych wizjach wykorzystania wieżowca. Interesującym przykładem jest tu zwycięska koncepcja polskich architektów w konkursie eVolo Skyscraper Competition w roku 2017 – złożony z elementów modułowych wieżowiec Mashambas, mający być mobilnym centrum edukacyjnym technik rolniczych dla mieszkańców Afryki Subsaharyjskiej, zaprezentowany jako obiekt w krajobrazie afrykańskich pól uprawnych [Architektura-Murator 2017]².

2. TEORIE I POGLĄDY NA TEMAT WIEŻOWCA W KRAJOBRAZIE OTWARTYM

Znane są koncepcje Le Corbusiera zakładające budowę luźno rozstawionych wieżowców wśród zieleni – tworzone były z myślą o nowym charakterze miasta, ale postrzegać je można jako wieżowce w krajobrazie otwartej przestrzeni. Idea Le Corbusiera oraz inne koncepcje wysokich budynków w otwartej przestrzeni przez wiele lat były szeroko dyskutowane [np. S. Giedion 1968; W. Ostrowski 1975; W. Kosiński 2011]. Jakkolwiek powszechna implementacja idei szeroko rozstawionych wolnostojących wysokich budynków jest krytycznie oceniana, to jednak nowatorskie podejście Le Corbusiera do wieżowca zostało docenione. Propozycja rozmieszczenia wieżowców w otwartej przestrzeni przełamała skojarzenie tego rodzaju obiektu z intensywnie zabudowanym obszarem miejskim.

Dziś wiemy, że powszechne zastosowanie idei wolnostojących wysokich budynków w otwartej przestrzeni doprowadziło do zmiany wizerunku miast po-

zez powstanie licznych swobodnie rozstawionych obiektów wokół obszarów śródmiejskich. Nierzadko fragmenty peryferii miast oraz małych miejscowości oglądane z niektórych perspektyw można postrzegać jako grupy wieżowców w otwartym krajobrazie.

Idea wieżowca w krajobrazie o charakterze otwartym nieodparcie kojarzy się z wizją Franka Lloyd Wrighta³. W swoich wykładach opublikowanych na początku lat 30. Wright wypowiada się bardzo krytycznie na temat zagęszczenia amerykańskiego miasta wieżowcami (*Tyrania wieżowca*), jednocześnie jednak proponuje inne wykorzystanie takich budynków: „Można by je [...] stawiać na wybranych otwartych przestrzeniach i według zmienionych zasad, zgodnie z którymi smukłym, pięknym gmachom pozwala się rosnąć na taką wysokość, na jaką odpowiada to miastu. W pewnych strategicznych punktach każdej wioski, miasteczka lub miasta można by dopuścić budowanie dowolnie wysokich budynków.” [F.L. Wright 1931, wyd. pol. 2016, s. 231] Wright widział szansę wykorzystania wieżowca w krajobrazie o wiejskim charakterze, na dużych działkach, które umożliwiłyby takim obiektom dostęp do światła dziennego i wolną zieloną przestrzeń wokół⁴. W wizji Broadacre City zaproponowanej przez Wrighta, w której miasto miało nabrać cech ekstensywnie zabudowanych obszarów i pewnych cech charakterystycznych dla obszarów wiejskich, przewidziane były także swobodnie ustawione wieżowce⁵.

W Ameryce, dla której Wright tworzył koncepcję Broadacre City, wieżowce nadal budowane są przede wszystkim w skupiskach w centralnych obszarach miast. Niemniej, oryginalna wizja Wrighta oraz jego przemyślenia na temat wieżowca stanowią istotny wkład w dyskusję na temat miejsca lokalizacji i sposobu wykorzystania tego rodzaju budynków. Omawiając koncepcje Wrighta, nie sposób nie wspomnieć o słynnym wieżowcu wysokości jednej mili (*One-Mile-High Skyscraper*) (wys. ok. 1600 m) – zaprojektowany w 1956 roku miał stać się elementem projektu Broadacre City⁶ [M. Campi 2000; S. Johnson 2008]. W kontekście wyznawanej przez Wrighta idei przeniesienia wieżowca poza miasto M. Campi [2000] przedstawia

² Mashambas Skyscraper – proj. P. Lipiński, M. Frankowski (*Projekty studenckie Wieżowiec Mashambas*, „Architektura-Murator” 2017, nr 6(273), s. 108).

³ O źródłach podejścia do projektowania tego nieprzeciętnego architekta wiele mówi opis jego postaci przedstawiony przez S. Giediona, który pisze m.in.: „Jako prorok, kaznodzieja i indywidualista w dziedzinie rolnictwa, głosi nienawiść do miasta i powrót na rolę, do produkującej i samowystarczającej społeczności” (S. Giedion 1968, s. 455).

⁴ W wykładzie na temat miasta Wright twierdził, że: „[...] wieżowiec może równie dobrze służyć tym, którzy zamierzają uciec [z miasta], ponieważ prawdziwa przyszłość wysokich budynków jest prawdopodobnie związana z wsią” (F.L. Wright 1931, wyd. pol. 2016, s. 247).

⁵ Broadacre City – projekt Franka Lloyd Wrighta, nad którym pracował od lat 20. XX wieku (M. Campi 2000); niektóre źródła datują jego sporządzenie na lata 1934-1958 (W. Ostrowski 1975). I. Wisłocka (1971) klasyfikuje tę koncepcję jako miasto o układzie siatek modułowych i opisuje jako „układ dywanowy łączący cechy miasta i wsi (1935)” (I. Wisłocka 1971, s. 54).

⁶ Wysokościowiec Wrighta *One-Mile-High Skyscraper* miał być „wertykalnym punktem ogniskowym w jego wizji Broadacre City” (S. Johnson 2008, s. 63).

Price Tower (wys. 56 m), wieżowiec zaprojektowany przez Wrighta, który wzniesiono w niewielkim Batsville (USA) w 1956 roku.

Interesująca analiza na temat wieżowców w krajobrazie naturalnym została przeprowadzona w monografii H. Areggera i O. Glausa [1967]. Powstała ona w okresie intensywnego rozwoju wysokiej zabudowy w latach 60., w czasie, gdy wieżowce i budynki o dość znacznych wysokościach były wznoszone nie tylko w miastach, ale nierzadko także w małych miejscowościach. Praca Areggera i Glausa zawiera dyskusję na temat potencjalnych miejsc i obszarów, w których mogłyby lub powinny być wznoszone wieżowce oraz w których zabudowa taka nie powinna powstawać – rozważane są trzy lokalizacje: miasto, mała miejscowość oraz krajobraz otwarty. Aregger i Glaus biorą pod uwagę rozmaite kwestie mogące przemawiać za i przeciw ewentualnemu wznoszeniu wieżowców w krajobrazie otwartym – poczynając od zagadnień związanych z rolnictwem i sposobem zamieszkiwania rolników, poprzez kolektywizację w rolnictwie, na estetyce wieżowca w krajobrazie skończywszy. O ile kwestia wznoszenia wieżowców w małych miejscowościach uznana jest przez Areggera i Glausa za wysoce problematyczną, o tyle ocena ewentualnej budowy takich obiektów w krajobrazie otwartym jest w zasadzie negatywna. Niemniej jednak autorzy monografii zwracają uwagę na nieliczne przykłady pojedynczych budowli o dużych wielkościach i „ściśle geometrycznych kształtach”, które poprzez kontrast z naturalnym krajobrazem, np. górskim, tworzą atrakcyjną kompozycję [H. Aregger, O. Glaus, 1967, s. 64].

W piśmiennictwie występuje wiele odniesień do zagadnienia budynków o dużych gabarytach w naturalnym krajobrazie. J. Bogdanowski *et al.* [1979] pokazują następujące zestawienie: „rozcłonkowana bryła o rozsiadłych formach zadaszeń, wpasowana w teren górski” *versus* „architektura budynku typu miejskiego” (i o większej wysokości) w podobnym terenie, oceniając tę drugą jako „obcą w terenie górskim” [J. Bogdanowski *et al.* 1979, s. 73].

3. PROPORCJE, SMUKŁOŚĆ I MASA PROSTEGO WIEŻOWCA

Proporcje wieżowca są jedną z najistotniejszych cech decydujących o jego postrzeganiu. Według autorów *Monograph on Planning and Design of Tall Buildings* [CTBUH, 1981] do czynników mających wpływ na wizualną percepcję wysokich budynków należą: forma i profil (*Form and Profile*), proporcja i skala (*Proportion and Scale*), kolor i tekstura (*Color and Texture*).

Omawiane w dalszej części pracy smukłe wieżowce zaprojektowane w naturalnym krajobrazie to budynki o prostych kształtach. Również wieżowce typu *super-slender*⁷, pojawiające się w niektórych metropoliach i stanowiące pewne odniesienie dla omawianych wieżowców, zazwyczaj nie posiadają skomplikowanych kształtów, bardzo często ich kształt zbliżony jest do mocno wydłużonego prostopadłościanu (niewielkie powierzchnie użytkowe kondygnacji skłaniają do racjonalnych kształtów budynku).

Wysokie budynki, które w Europie w latach 60. i 70. rozprzestrzeniły się w miastach i wokół miast oraz wkroczyły gdzieś na tereny otwarte, charakteryzują się prostą formą, a ich szersze elewacje mają bardzo często kształt szerokiego prostokąta z krótszym bokiem jako podstawą. To właśnie proste wieżowce z lat 60. zazwyczaj spotkać można w krajobrazie otwartym. Zestawienie tych obiektów z nowymi prostymi wieżowcami pozwala unaocznic oryginalność proporcji tych drugich.

W niniejszej pracy przedstawiono projekty smukłych, wysokich budynków (należy jednak zaznaczyć, że mowa tu o projektach budynków, które posiadają smukłe wieże, ale mają szersze niskie partie, tzw. podstawy). Projektowane dziś w krajobrazach naturalnych smukłe wieże, nie zawsze spełniają kryterium smukłości „narzucone” przez nowojorskie wieżowce typu *super-slender*, czyli budynki, których wysokość jest przynajmniej kilkanaście razy większa od ich szerokości⁸, jednakże posiadane proporcje i prosty kształt pozwalają kojarzyć je bardziej z tymi wieżowcami niżeli z jakimikolwiek innymi.

⁷ Określenie *super-slender* (supersmukły) stosowane jest przede wszystkim w odniesieniu do drapaczy chmur o niewielkiej powierzchni podstawy wynikającej z niewielkiej powierzchni działki, na której są projektowane. Dotychczasowe dyskusje na temat tego rodzaju wieżowców koncentrują się na budynkach wznoszonych w obszarach intensywnej zabudowy miast, a przede wszystkim w Nowym Jorku (np. C. Willis 2014, 2015; S. Marcus 2015). Nowojorski Manhattan uważany jest za kolebkę bardzo smukłych drapaczy chmur, które zaistniały tam jako luksusowe wysokie budynki mieszkalne (C. Willis 2015). Bardzo smukłe wieżowce projektowane są w także Hongkongu, niektórych miastach japońskich i w innych metropoliach (R.L. Reid 2019).

⁸ Należy tu zaznaczyć, że kryterium smukłości jest dość subiektywne (R.L. Reid 2019). Podczas wystawy w nowojorskim *The Skyscraper Museum* (wystawa *Sky High & the Logic of Luxury*, 2013-2014) zasugerowano kryterium proporcji wyrażające się współczynnikiem 1:10, a nawet 1:12 (stosunek szerokości do wysokości budynku). Dla zobrazowania smukłych proporcji przedstawiono wówczas porównanie północnej wieży jednego z dwóch najwyższych prostych wertykalnych budynków, jakie wybudowano na świecie na początku lat 70. – World Trade Center w Nowym Jorku, której proporcje wyrażały się współczynnikiem wynoszącym niespełna 1:7, z jednym z najwyższych nowojorskich wieżowców typu *super-slender* 432 *Park Avenue*, którego współczynnik wynosi 1:15 (wieżowiec ukończono w 2015 roku; wysokość budynku to 426 m) (C. Willis 2014).

Niezwykle istotną rolę w wizualnym wpływie wieżowca na krajobraz, czy to miejski, czy otwarty, odgrywa masa budynku. Bardzo interesujące badania dotyczące wizualnego wpływu wysokich budynków zostały przeprowadzone przez Appleyarda i Fishmana [1977]. Wprawdzie odnoszą się one przede wszystkim do wizualnego oddziaływania wieżowców na krajobraz San Francisco, niemniej jednak zawierają spostrzeżenia, które można interpretować jako uniwersalne. Według Appleyarda i Fishmana w przypadku prostej bryły budynku percepcję jej masy określa szerokość płaszczyzny ustawionej wzdłuż przekątnej podstawy pomiędzy najbardziej oddalonymi od siebie krawędziami tej bryły⁹. Ma to szczególne znaczenie, jeśli mówimy o wieżowcu w otwartym krajobrazie, gdzie inne budynki w widoku z pewnej odległości nie zasłaniają go w jakiejś części i nie osłabiają tym samym wizualnego wpływu jego masy.

4. WIEŻOWIEC W GÓRSKIM KRAJOBRAZIE ALP

Niezwykle wizje budowli w Alpach znane są ze słynnej „Alpine Architecture” Bruno Tauta z początku XX wieku. Idee te mogą kojarzyć się z niektórymi współczesnymi projektami. Z punktu widzenia kompozycyjnego interesującą koncepcję przedstawili kilka lat temu architekci Morphosis. Jest to projekt wysokiego na 1338 stóp (408 m) wieżowca 7132 (ryc. 3 i 4)¹⁰ na skraju zabudowań miasteczka Vals położonego w Alpach szwajcarskich w kantonie Gryzonia. Vals rozciąga się w dolinie Surselva pomiędzy stromymi zboczami gór, a górski krajobraz dominuje w tej pięknie położonej miejscowości. Zaproponowany prosty wieżowiec tworzy kompozycję z otoczeniem właśnie poprzez wspomniany kontrast prostej geometrycznej bryły z pochyłymi zboczami górskimi (ryc. 3). Przy czym kontrast dotyczy tu zarówno odmienności geometrii, jak i masy między zestawionymi elementami. Bardzo smukły wieżowiec przedstawiany na wizualizacjach na tle gór można odbierać jako element kompozycji malarskiej, na której dostrzec można charakterystyczną cechę wielu tego rodzaju kompozycji, czyli występujący w niej pion, poziom i skos (w tym przypadku wyraźnie dominuje ten pierwszy i ostatni). Szklane elewacje wieżowca dodają mu wizualnej lekkości – na wizualizacji odbierać go można jako obiekt w części odbijający na szkla-

nych taflach krajobraz górski, a w części, szczególnie w wyższych partiach, wtapiający się w tło nieba.

W przypadku wieżowca w Vals mamy do czynienia z obiektem o wizualnie niewielkiej masie – zaprojektowany wieżowiec jest bardzo smukły. Obiekt opisywany jest jako *ultra-thin* (ultra-cienki) [E. Rosenthal 2015]. Wizualna lekkość, którą charakteryzuje się ten wieżowiec sprawia, że oglądając wizualizację obiektu, można mieć złudzenie budynku „dematerializującego się”. Gdy ulegamy takiemu wrażeniu trudno mówić o silnym wizualnym wpływie budynku na otoczenie. Nawet jeśli weźmiemy pod uwagę bardzo dużą wysokość wieżowca, dominującą formą w krajobrazie Vals nie przestają być górskie szczyty i zbocza Alp. Na jednej z wizualizacji (ryc. 3) wieżowiec odbierać można nie tyle jako wysoki budynek, lecz smukły wertykalny element, którego skalę trudno określić na tle dużych górskich zboczy. Wydaje się, że „zgubienie” skali wieży poprzez brak wyraźnych poziomych podziałów elewacji odpowiadających wysokościami kondygnacji połączone z bardzo dużą smukłością budynku – jak gdyby nienaturalną nawet dla wieżowców – w pewnych widokach, gdy widziane są tylko górne partie wieży, może być cechą sprzyjającą akceptacji wysokiego obiektu w naturalnym krajobrazie. Wieżowiec w odległych widokach być może mógłby jawić się jako użyteczny człowiekowi wertykalny element, a nie zwyczajny budynek.

Jeśli doszłoby do wybudowania tego obiektu, byłby on jednym z najwyższych europejskich wieżowców. Jednocześnie bardzo smukłe proporcje plasują go w grupie najsmuklejszych wysokościowców na świecie. Można by rzec, że stworzenie obiektu o takich proporcjach czyni go technologicznym dziełem sztuki. Wysoka jakość architektoniczna, idąca w parze z najnowszymi technologiami budowlanymi, które musiałyby być użyte do wzniesienia tego wieżowca, stanowi także pewien argument ułatwiający akceptację tak wysokiego obiektu w naturalnym krajobrazie Alp. Jakkolwiek trudno uznać wysoką jakość architektury za atut pozwalający bezkrytycznie podchodzić do lokalizacji danego obiektu mogącej budzić kontrowersje, nasuwa się w tym przypadku stwierdzenie: „(...) dobra architektura wpisuje się wszędzie. W górach, na nizinie. Natomiast zły nie da się nigdzie wpisać” [W. Obtułowicz 1989, za: E. Przystaszewska-Porębska 1989, s. 29].

⁹ Appleyard i Fishman, opisując metodę mierzenia optycznego oddziaływania masy budynku, posługują się określeniem „maksymalny wymiar przekątnej planu” bryły budynku (*maximum diagonal plan dimension*), który stanowi „najdłuższy możliwy wymiar pomiędzy najbardziej oddalonymi punktami budynku” (D. Appleyard, L. Fishman, 1977, s. 88).

¹⁰ Dane dotyczące wysokości obiektu wg Morphosis, dostępne w Internecie: <https://www.morphosis.com/architecture/218> [dostęp: 3.05.2020].

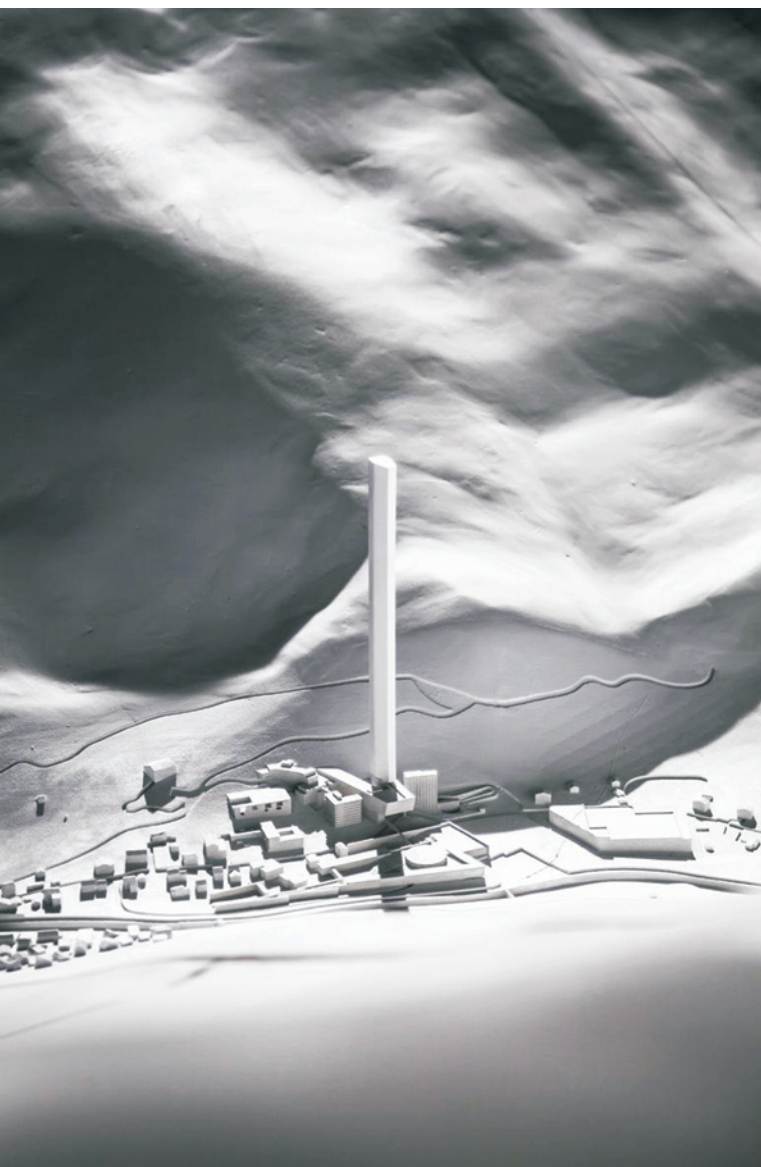
¹¹ Wypowiedź Oscara Niemeyera komentującego swoje dzieło – Brasilię (nawiasem mówiąc, nowe miasto z wysokim wieżowcem w otwartej przestrzeni placu).



Ryc. 3. Koncepcja 7132 – wizualizacja wieży w krajobrazie; proj. Morphosis, 2015-2017;
 źródło: Morphosis, dostępna w Internecie: <https://www.morphosis.com/architecture/218> [dostęp: 3.05.2020].
Fig. 3. Project of 7132 – visualization of the tower in the landscape; design by Morphosis, 2015-2017;
 source: Morphosis, available on the Internet: <https://www.morphosis.com/architecture/218> [accessed: 3.05.2020].

Talent architektów Morphosis (Thom Mayne – czołowy architekt biura w roku 2005 został uhonorowany prestiżową Nagrodą Pritzkera) pozwala chcącym bronić tak niezwykłego projektu posłużyć się cytatem znanego twórcy Oscara Niemeyera: „(...) oświadczyliśmy, że dążenie do piękna usprawiedliwia wszystko (...)”¹¹ [O. Niemeyer, za: A. Kotarbiński 1985, s. 120]. W autorskim opisie projektu wieżowca 7132 architekturę porównano do rzeźby jako tej, która „przekształca relację między przedmiotem a ziemią w poetycki wyraz”. Jako przykład takiej transformacji, a zarazem inspirację, twórcy projektu 7132 wskazują rzeźbę *Femme de Venise* Giacomettiego, gdzie „wysmukła postać unosi się z ciężkiej podstawy, a kontrast czyni obiekt arcydziełem dramatu i formy” [Morphosis 2015-2017].

Niewątpliwie wizualna atrakcyjność koncepcji (jakkolwiek nie tylko wizualna, bo budynek byłby zapewne bardzo atrakcyjny jako miejsce pobytu dla gości hotelowych ze względu na wspaniałe widoki górskiego krajobrazu) zaproponowanej przez architektów Morphosis zależy w dużej mierze od braku jakiejkolwiek wysokiej zabudowy w obszarze, w którym zaprojektowano 7132 Tower. Gdyby bowiem wyobrazić sobie miejscowość Vals z wieloma wysokimi budynkami lub choćby tylko z niewielką ilością takich obiektów, zaproponowany wieżowiec stałby się jedynie kolejnym stworzonym przez człowieka wertykalnym elementem w krajobrazie, a jego znaczenie w całościowym obrazie zależne byłoby głównie od tego, jak bardzo przewyższa pozostałe wysokie budynki.



Ryc. 4. Koncepcja 7132; proj. Morphosis, 2015-2017;
źródło: Morphosis dostępna w Internecie: <https://www.morphosis.com/architecture/218> [dostęp 3.05.2020].

Fig. 4. Project of 7132; design by Morphosis, 2015-2017;
source: Morphosis, available on the internet: <https://www.morphosis.com/architecture/218> [accessed: 3.05.2020].

W krajobrazie górskim małych miejscowości alpejskich nie występują wysokie budynki. Z pewnością ktoś mógłby rzec, że taki stan powinien pozostać. Jeśli jednak opisany projekt miałby być zrealizowany, wydaje się, że powinien być jednym jedynym tego rodzaju „incydentem” artystycznym, przynajmniej w skali regionu, jeśli nie kontynentu, gdyż jego urok tkwi w oryginalnym

zestawieniu elementów – rozległego wnętrza krajobrazowego tworzonego przez zbocza gór i smukłej, finezyjnej, wertykalnej formy, które w wyniku powtórzeń mogłoby utracić niezbędny w tym wypadku atut, jakim jest wyjątkowość.

5. WIEŻOWIEC W OTWARTYM KRAJOBRAZIE MAŁEJ MIEJSCOWOŚCI

We wcześniejszym punkcie omówiono wieżowiec *7132 Tower*, zaproponowany w jednej ze szwajcarskich miejscowości. Propozycje budowy wysokich wieżowców pojawiają się nie tylko w tak nietypowej scenerii dla wieżowca, jaką jest krajobraz górski, ale także na otwartych terenach, w miejscowościach położonych na obszarach płaskich. Takim projektem jest wysoki na 1050 stóp (około 320 m) *Bestseller Tower*¹² (wieżowiec popularnej firmy odzieżowej Bestseller), zaproponowany w otwartym krajobrazie duńskiej miejscowości Brande w środkowej Jutlandii (ryc. 5 i 6). Podobnie jak opisany wcześniej *7132 Tower*, budynek ten należałby do najwyższych wieżowców europejskich. Wieżowiec zaprojektowany w Danii posiadałby znacznie mniejszą smukłość od wspomnianych nowojorskich niebotyków typu *super-slender*, niemniej jednak duża smukłość połączona z prostym kształtem budynku może budzić skojarzenie z tego typu obiektami.

Forma architektoniczna zaprojektowanej wieży Bestseller jest dość prosta. Na całej wysokości posiada równe prostokątne podziały elewacji, podobne do zastosowanych w niskiej zabudowie zaprojektowanej przy wieży. Poziome pasy wypełnione szklanymi taflami kraty na elewacjach sugerują kondygnacje budynku. Stylistyka fasad jest kształtowana bez ekstrawagancji, choć równomierna siatka podziałów na elewacjach nieodparcie rzuca się w oczy swoim wyraźnym rysunkiem.

Znamienne, że *Bestseller Tower* opisywany jest jako wieżowiec, który góruje nad obszarem o charakterze wiejskim (*soaring over the surrounding countryside*) [R. Orange 2019]. Nazwa projektu przyjęta przez jego twórcę brzmi *Tower & Village*. Na wizualizacji wieżowiec przedstawiony jest w rozległym otwartym krajobrazie jako pojedynczy obiekt wysokościowy z wieżą wznoszącą się wysoko ponad kaskadowo ukształtowaną obudowę niskich partii – z płaskimi dachami z zielenią. Wieżowiec jest częścią projektu obejmującego zagospodarowanie rozległego otwartego terenu. Obiekt ten i niska zabudowa miałyby powstać

¹² Dane dotyczące wysokości obiektu – według CTBUH, *The Skyscraper Center*, dostępne w Internecie: <https://www.skyscrapercenter.com> [dostęp: 10.05.2020].

¹³ Według informacji zawartych w opracowaniu Ramboll *Bestseller Tower & Village, Brande*, Ikast-Brande Kommune, dostępne w Internecie: http://www.ikast-brande.dk/eDagsorden/committee_188912/agenda_353539/documents/2b1d49f7-2d1b-4dbd-9eb3-c8e67f8b6f5b.pdf [dostęp 21.05.2020].



Ryc. 5. Koncepcja *Bestseller Tower*; proj. Dorte Mandrup;

źródło: Dorte Mandrup dostępna w Internecie: <https://www.dortemandrup.dk/work/tower-village-denmark> [dostęp 10.05.2020].

Fig. 5. *Bestseller Tower*; design by Dorte Mandrup;

source: Dorte Mandrup available on the Internet: <https://www.dortemandrup.dk/work/tower-village-denmark> [accessed: 10.05.2020].

wzdłuż deptaka biegnącego przez obszar, który wokół zabudowań posiadałby charakter otwartego zielonego terenu (ze ścieżkami, placami zabaw i zagospodarowaniem o charakterze rekreacyjnym)¹³. W projekcie dostrzec można dążenie do wprowadzenia rozwiązań sprzyjających zrównoważonej zabudowie.

Wieżowiec miałby powstać na obrzeżach małego miasta, za obwodnicą omijającą je od wschodu. Według autorskiego opisu wieżowiec miałby stać się landmarkiem (punktem orientacyjnym) miasta Brande. W promieniu wielu kilometrów nie ma wysokich budynków. Nie ma ich też w samym Brande (dane wg Emporis Building Database, 2020). W artykułach komentujących propozycję wzniesienia *Bestseller Tower* przypuszcza się, że wieża „otoczona płaskim, wielkim krajobrazem” może być widoczna z odległości 60 kilometrów; m.in. z pobliskiego Legolandu, a także przez odwiedzających królewską siedzibę Heralda Sinozębnego w Jelling [R. Orange 2019; D. Grossman 2019].

Komentarze dotyczące zaprojektowanego budynku są bardzo różne. Można przytoczyć wypowiedź duńskiej projektantki Trine Krammer, zdaniem której budynek ten „zniszczy «ogromny, niezakłócony krajobraz»”, ale także wypowiedź dziennikarza lokalnej gazety Mortena Dickmanna, twierdzącego, że „trudno jest znaleźć kogoś, kto jest przeciwny budowie wieżowca [...] – Wszyscy myślą, że to fantastyczny pomysł” [R. Orange 2019; tol (TVN 24), 2019].

Podobnie jak w przypadku wcześniej opisanego wieżowca mamy tu do czynienia ze smukłym wysokim budynkiem, którego proporcje nie przypominają szerokich modernistycznych wieżowców. Niskie zabudowania obudowujące wieżę nie zmieniają ogólnego wrażenia. Uskokowo opadające w miarę oddalenia od wieży niskie zabudowania pokryte zielenią oraz fragmenty częściowo zagłębione pod powierzchnią ziemi wtapiają się w otaczający krajobraz – w ujęciu przedstawionym na wizualizacji mogą sprawiać wrażenie wyłaniających się nieco ponad powierzchnię terenu (ryc. 5).



Ryc. 6. Koncepcja *Bestseller Tower*; proj. Dorte Mandrup;

źródło: Dorte Mandrup dostępna w Internecie: <https://www.dortemandrup.dk/work/tower-village-denmark> [dostęp 10.05.2020].

Fig. 6. *Bestseller Tower*; design by Dorte Mandrup;

source: Dorte Mandrup available on the Internet: <https://www.dortemandrup.dk/work/tower-village-denmark> [accessed: 10.05.2020].

Patrząc na całość założenia można tu mówić o tzw. zielonej architekturze z elementem wertykalnym w postaci wysokiej wieży. Wieżowiec zaprojektowany został przez znaną duńską projektantkę Dorte Mandrup. Zakończenie realizacji projektu przewidywane jest na 2023 rok.

DYSKUSJA I PODSUMOWANIE

Przedstawione przykłady zaprojektowanych wieżowców sygnalizują powracający pomysł wznoszenia wysokich budynków w naturalnym krajobrazie – zjawisko, które wcześniej zaistniało w Europie, szczególnie wyraźnie w latach 60. i 70. ubiegłego wieku, gdy na kontynencie tym nastąpił intensywny rozwój wysokiej zabudowy. Tym razem nowym typem wysokiego budynku proponowanym w krajobrazie naturalnym jest wieżowiec, którego cechą jest smukłość.

Analiza pokazuje, że proponowane budynki należałyby do najwyższych europejskich wieżowców. Zaskakujące jest, że budynki o takiej wysokości miałyby powstać w krajobrazie naturalnym. Zamysł budowy zarówno wieżowca w szwajcarskich Alpach, jak i w otwartym krajobrazie Danii dla wielu może być bardzo

kontrowersyjny, niemniej zaproponowane wieżowce to już konkretne rozwiązania projektowe. Analizowane dwie propozycje wieżowców nie uprawniają do szerszych uogólnień, ale wskazują na takie czynniki, jak: smukłe proporcje wieżowca, wizualna lekkość bryły oraz zatarcie skali (*7132 Tower*), które mogą mieć wpływ na akceptację tego typu budynków w naturalnym krajobrazie.

Z jednoczesnym występowaniem smukłych proporcji, wizualnej lekkości bryły i zatarciem skali wieży mamy do czynienia w przypadku wieżowca zaproponowanego w szwajcarskich Alpach. Cechy te wydają się sprzyjać stworzeniu interesującej kompozycji architektonicznej w górskim krajobrazie. Wieżowiec zaproponowany w Danii reprezentuje odmienne podejście. To typ wieżowca w otwartym krajobrazie, ale jego rolę można interpretować raczej jako przyszły znak rozpoznawczy miejscowości Brande i mającego powstać wokół niego nowego zagospodarowania terenu z otwartymi przestrzeniami rekreacyjnymi i zieloną architekturą. Połączenie wieży z kaskadowo ukształtowaną zabudową u jej podstawy oraz jej charakter – w pewnych fragmentach mogącej sprawiać wrażenie zespolonej zielonymi dachami z powierzchnią ziemi –

można interpretować jako przyjęty przez autorów sposób sprzyjający harmonijnemu wpisaniu wieży w krajobraz. Można jednak przypuszczać, że wieża o tak znacznej wysokości w widokach z daleka poddawana będzie ocenie na tle rozległego krajobrazu, nie tylko najbliższego otoczenia.

Nowe możliwości technologiczne pozwalające na budowę wieżowców o niezwykle smukłych proporcjach zdają się ośmielać projektantów do tworzenia wizji, w których wieżowiec o nowych proporcjach jest nowym elementem wprowadzanym w naturalny krajobraz. Zupełnie odmienny stosunek szerokości do wysokości, względem proporcji cechujących „typowe” modernistyczne wieżowce i biurowce, w pewnym sensie osłabia skojarzenie z tego rodzaju budynkami. W przypadku bardzo odważnej, ale i bardzo oryginalnej koncepcji *7132 Tower* można zastanawiać się, czy jej artystyczny wymiar wręcz nie burzy stereotypowego i automatycznego skojarzenia z „typowym” wieżowcem. Oczywiście budynek o dużej wysokości i niewielkiej powierzchni podstawy nie przestaje być wieżowcem, nawet jeśli osiągnąłby ekstremalne proporcje. Niemniej jednak wizualny wpływ budynku o smuklejszych proporcjach jest mniejszy niż budynku o tej samej wysokości, lecz szerszego. Wydaje się, że aspekt ten może prowokować do wielu eksperymentów projektowych.

Wizualny wpływ wieżowca na krajobraz jest obecnie możliwy do zbadania poprzez zastosowanie technik komputerowych umożliwiających symulację takiego wpływu na danym obszarze. Rozpatrywanie możliwości powstania nowej wysokiej zabudowy wymaga uprzednich analiz krajobrazowych oraz uwzględnienia uwarunkowań planistycznych dla danego obszaru¹⁴. Łatwo jednak wyobrazić sobie, że wizualny wpływ takiego obiektu w krajobrazie pozamiejskim może być bardzo znaczący. Zatem implementacja wysokiego budynku w takim krajobrazie może mieć jedynie charakter incydentalny i może być użyta tylko w szczególnych przypadkach. Jednakże spojrzenie na tego rodzaju koncepcje jedynie poprzez pryzmat oczywistego argumentu zagrożenia krajobrazu oraz przez pryzmat powszechnego utożsamiania wieżowca przede wszystkim z miastem i definitywne przekreślenie szansy zaistnienia w krajobrazie naturalnym jakiegokolwiek tego typu obiektu wydaje się nadmiernie zubażać pole działalności twórczej człowieka.

Zastanawiając się nad argumentami, które pozwoliłyby na ingerencję w naturalny krajobraz i umieszczenie w nim wieżowca, warto postawić pytanie: czy

krajobraz widziany wraz z takim obiektem może nas urzec? Odpowiedź na to pytanie wymaga indywidualnego podejścia do każdej propozycji wzniesienia wieżowca poza miastem. Krajobraz naturalny i otwarte przestrzenie oraz wizualne doznania, jakich dostarczają, są niezwykle cenne. Dlatego kryteria oceny muszą być niezwykle ostre, ale być może w pewnych przypadkach możliwe do spełnienia.

LITERATURA

1. **Appleyard D., Fishman L. (1977)**, *High-Rise Buildings Versus San Francisco: Measuring Visual and Symbolic Impacts*, [w:] D.J. Conway (red.), *Human Response to Tall Buildings*, Dowen, Hutchinson & Ross Inc, Stroudsburg, s. 81-100.
2. **Aregger H., Glaus O. (1967)**, *Highrise Building and Urban Design*, Frederick A. Praeger Publishers, New York, Washington.
3. **Bogdanowski J., Łuczyńska-Bruzda M., Novák Z. (1979)**, *Architektura krajobrazu*, PWN, Warszawa–Kraków.
4. **Campi M. (2000)**, *Skyscrapers: An Architectural Type of Modern Urbanism*, Birkhäuser, Basel, Boston, Berlin.
5. **Ciarkowski B. (2017)**, *Harmonia czy dysonans – rozwój architektury uzdrowiskowej w Karpatach i Sudetach w latach 60. i 70.*, „Mazowsze. Studia Regionalne”, nr 20, s. 13-24.
6. **CTBUH (1981)**, *Monograph on Planning and Design of Tall Buildings*, vol. *Planning and Environmental Criteria for Tall Buildings*, American Society of Civil Engineers, New York.
7. **CTBUH**, *The Skyscraper Center*, dostępne w Internecie: <https://www.skyscrapercenter.com> [dostęp: 10.05.2020].
8. **Czyńska K., Rubinowicz P. (2017)**, *Analiza wpływu wieżowca Sky Tower na krajobraz Wrocławia z zastosowaniem metody VIS*, „Architectus”, nr 2(50), s. 87-98.
9. **Mandrup D.** [online] dostępne w Internecie: <https://www.dortemandrup.dk/work/tower-village-denmark> [dostęp: 10.05.2020].
10. **Emporis Building Database** [online] dostępne w Internecie: <https://www.emporis.com/city/105330/brande-denmark> [dostęp: 12.05.2020].
11. **Giedion S. (1968)**, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, PWN, Warszawa.
12. **Gimbal J. (2015)**, *The European Skyscraper, Between Taming and Emancipation*, w: J. Stuart, M. Wilson (red.), *102nd ACSA Annual Meeting Pro-*

¹⁴ Jedną z naczelných idej polskiej planistyki wyraża się w dążeniu do tworzenia zwartych struktur zabudowy i wznoszenie pojedynczych obiektów z dala od terenów zabudowanych, w terenach otwartych, nie byłoby zgodne z jej przesłaniem. Zaplanowanie dominanta wysokościowej na obszarze zabudowań o charakterze wiejskim, małej miejscowości czy peryferii miasta nie wydaje się być jednak sprzeczne z ideami polskiej planistyki, o ile byłyby zachowane zasady ładu przestrzennego oraz spełnione uwarunkowania uwzględniane podczas sporządzania opracowań planistycznych dla danego obszaru.

- ceedings, *Globalizing Architecture/ Flows and Disruptions*, ACSA Press, Washington, s. 483-489.
13. **Gliszczński M. (1970)**, *Uzdrowiska polskie*, „Architektura”, nr 7 (272), s. 223-233.
 14. **Górska A. (1963)**, *Sanatorium „Hutnik” w Szczawnicy*, „Architektura”, nr 8, s. 275-282.
 15. **Grossman D. (2019)**, *Giant Skyscraper in Rural Denmark Will Be Seen For Miles*, „Popular Mechanics” [online], April 2, 2019, dostępny w Internecie: <https://www.popularmechanics.com/technology/infrastructure/a27018854/giant-skyscraper-denmark-best-seller-tower> [dostęp: 8.05.2020].
 16. **Jasiński A. (2008)**, *Znaczenie budynków wysokich i wysokościowych we współczesnej urbanistyce*, „Przestrzeń i Forma”, nr 10, s. 233-244.
 17. **Johnson S. (2008)**, *Tall Building: Imagining the Skyscraper*, Balcony Press, Glendale California.
 18. **Kosiński W. (2011)**, *Miasto i piękno miasta*, Wyd. Politechniki Krakowskiej, Kraków.
 19. **Kotarbiński A. (1985)**, *O ideowości i ideologii w architekturze i urbanistyce*, Wyd. Arkady, Warszawa.
 20. **Lakhta Center** [online] dostępny w Internecie: www.lakhta.center [dostęp: 20.10.2018].
 21. **Lorek A. (2004)**, *Autonomia dzielnicy La Defense w Paryżu. Uwarunkowania kompozycyjno-przestrzenne tego miasta w mieście*, „Czasopismo Techniczne”, z. 2-A/2004, wydanie specjalne – *Miasto w mieście: problemy kompozycji*, materiały konferencyjne IX Międzynarodowej Konferencji Instytutu Projektowania Urbanistycznego, Politechnika Krakowska, Kraków 14-15 maja 2004, s. 339-352.
 22. **Lörzing H. (2011)**, *Visions of Belle van Zuylen*, „Research in Urbanism Series” [online], [S.I.], vol. 2, Sep. 2011, s. 303-315, dostępny w Internecie: <https://journals.open.tudelft.nl/rius/article/view/RiUS.2.303-315> [dostęp: 11.05.2020].
 23. **Marcus S. (2015)**, *The New Supers: Super-Slender Tower of New York*, [w:] A. Wood, D. Malott (red.), *Global Interchanges: Resurgence of the Skyscraper City*, CTBUH, Chicago 2015, s. 60-65.
 24. **Morphosis** [online] dostęp w Internecie: <https://www.morphosis.com/architecture/218> [dostęp: 3.05.2020].
 25. **Obtułowicz W. (1989)**, *W dobrej formie / z Wojciechem Obtułowiczem rozmawia Ewa Przystaszewska-Porębska*, „Architektura”, nr 2, s. 28-31.
 26. **Orange R. (2019)**, *‘Like the Eye of Sauron’: Western Europe’s Tallest Building Planned for Danish Town*, „The Guardian” [online], April 2019 dostępny w Internecie: <https://www.theguardian.com/cities/2019/apr/01/like-the-eye-of-sauron-western-europes-tallest-building-planned-for-tiny-danish-town-brande-best-seller> [dostęp: 1.05.2020].
 27. **Ostrowski W. (1975)**, *Urbanistyka współczesna*, Arkady, Warszawa.
 28. **Patoczka P. (2012)**, *Pojęcia stosowane w architekturze krajobrazu*, „Teka Kom. Arch. Urb. Stud. Krajobr.”, VIII/1, s. 116-123.
 29. **Projekty studenckie Wieżowiec Mashambas (2017)**, „Architektura”, nr 6(273), s. 108.
 30. **Ramboll, Bestseller Tower & Village, Brande**, Ikast-Brande Kommune dostępny w Internecie: http://www.ikast-brande.dk/eDagsorden/committee_188912/agenda_353539/documents/2b1d49f7-2d1b-4dbd-9eb3-c8e67f8b6f5b.pdf [dostęp: 21.05.2020].
 31. **Reid R.L. (2019)**, *Skinny ‘Scrapers*, „Civil Engineering, The Magazine of the American Society of Civil Engineers” [online], dostępny w Internecie: <https://www.asce.org/cemagazine/skinny-scrappers> [dostęp: 11.05.2020].
 32. **Rosenthal E. (2015)**, *Europe’s Tallest Skyscraper Is Coming... To the Swiss Alps?*, VICE [online], 26 marca 2015, dostępny w Internecie: https://www.vice.com/en_us/article/kbn7q9/europes-tallest-skyscraper-is-coming-to-the-swiss-alps [dostęp: 3.05.2020].
 33. **tol (2019)**, *Drapacz chmur pośrodku niczego. Porównują go do Wieży Saurona*, TVN24 [online], 6 kwietnia 2019, dostępny w Internecie: <https://tvn24.pl/biznes/nieruchomosci/bestseller-tower-najwyzszy-wiezowiec-powstanie-w-brande-ra924827-4506162> [dostęp: 13.05.2020].
 34. **Willis C. (2014)**, *The Logic of Luxury: New York’s New Super-Slender Towers*, [w:] A. Wood, S. Zheng, T. Johnson (eds.), *Future Cities: Towards Sustainable Vertical Urbanism*, CTBUH, Chicago, s. 357-364.
 35. **Willis C. (2015)**, *The Logic of Luxury 2.0*, [w:] A. Wood, D. Malott (eds.), *Global Interchanges: Resurgence of the Skyscraper City*, CTBUH, Chicago, s. 24-32.
 36. **Wisłocka I. (1971)**, *Dom i miasto jutra*, Arkady, Warszawa.
 37. **Wright F.L. (2016)**, *Architektura Nowoczesna. Wykłady*, przeł. D. Żukowski, Wyd. Karakter, Kraków.

PRZYZYNEK DO BADAŃ DAWNEJ KULTURY ARCHITEKTONICZNEJ WSI DOLISTOWO

Joanna Świerzbńska*, Jarosław Szewczyk**

* studentka Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok,
E-mail: joanna9143@wp.pl

** Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok,
E-mail: j.szewczyk@pb.edu.pl, ORCID 0000-0002-2454-2934

DOI: 10.24427/aea-2020-vol12-no2-03

PRELIMINARY RESEARCH INTO VERNACULAR ARCHITECTURAL CULTURE OF DOLISTOWO

Abstract

Results of field survey and preliminary architectural research in villages of Biebrza Valley, with special focus on Dolistowo Stare, Jaświły commune, N-E Poland, are displayed in order to examine and to document local vernacular architectural heritage. The general objective of the paper is to define needs for future research in the region, by pointing places and phenomena that are worthy of detailed examination.

Streszczenie

Prezentowane wyniki architektonicznych badań terenowych z 2019 roku w dolinie Biebrzy, ze szczególnym uwzględnieniem wsi Dolistowo Stare w gminie Jaświły. Tematem badań był stan zachowania miejscowej architektury wernakularnej, rodzimej, przedmodernistycznej (w sensie zaistnienia jeszcze przed ideowym przełomem właściwym temu stylowi), postrzeganej jako lokalne dziedzictwo kulturowe. Celem badań było też wskazanie miejsc, obiektów i zjawisk godnych dalszej przyszłej uwagi naukowej.

Keywords: rural planning; rural architecture; vernacular architecture; Białystok region

Słowa kluczowe: ruralistyka; architektura i budownictwo wiejskie; architektura wernakularna; Białostoczczyzna

WPROWADZENIE

Niniejsza praca jest przyczynkiem do utrwalenia wiedzy o zachowanej po dziś dzień „tradycyjnej” wiejskiej architekturze i budownictwie doliny Biebrzy. Przedstawiono w niej wyniki poszukiwań architektury wernakularnej¹, przeprowadzonych w gminach nadbiebrzańskich w marcu 2019 roku. W regionie dość licznie zachowały się po dziś dzień stare wiejskie budynki

mieszkalne i gospodarskie, zachowujące od półwiecza lub dłużej niemal bez zmian swe formy i zewnętrzne zdobnictwo, a z niewielkimi zmianami – rozplanowanie i wystrój wnętrz. Najstarsze z nich wzniesiono około 1880 roku, zaś z lat sześćdziesiątych XX wieku pochodzą najmłodsze z tych, które można uznać za „tradycyjne” w sensie ich niepodlegania wzorcom

¹ *Architekturę wernakularną*, czyli „architekturę bez architekta”, niekiedy też utożsamianą (lub tylko kojarzoną) z *architekturą rodzimą*, właściwą dawnej tradycji danego miejsca, rozumiemy tu jako architekturę, której estetyki i konstrukcji nie ukształtował zamysł ani architekta, ani wyszkolonego technika budowlanego, ani kreślarza, wsparty formalnym projektem – lecz ukształtowała je suma przekazywanych z pokolenia na pokolenie doświadczeń zastosowanych przez budowniczych. W tym znaczeniu architektura wernakularna na Białostocczyźnie powstała do lat sześćdziesiątych XX wieku, ale pomniejsze obiekty (na przykład piwnice i spichrze) wznoszono bez projektów i bez doradztwa technicznego jeszcze przez kolejną dekadę lub dwie.

architektury nowoczesnej, jak też za „wernakularne” w sensie odzwierciedlania rodzimych zwyczajów i rozwiązań materiałowych, konstrukcyjnych i zdobniczych. Oczywiście budynki te reprezentują różne stylistyki właściwe różnym okresom; podlegały one też lokalnym modom i kaprysom inwestorów oraz były stawiane przez przedstawicieli różnych warstw społecznych, a w niektórych przypadkach – różnych wyznań i języków w wielokulturowym tyglu dawnej Białostocczyzny. Z drugiej zaś strony w regionie coraz liczniejsze są też wsie już całkowicie przekształcone, pozbawione dawnych chałup, starych domów, starych stodół i spichrzów, zabudowane wyłącznie kilkukondygnacyjnymi „gierkowskimi” (oraz późniejszymi) domami i nowymi budynkami fermowymi.

Po poszukiwaniach rozpoznawczych wybrano do badań szczegółowych gminę Jaświły w powiecie monieckim, a w niej Dolistowo, a właściwie przylegający niemalże bezpośrednio do Biebrzy organizm osadniczy złożony z dwóch złączonych ze sobą wsi Dolistowo Nowe i Dolistowo Stare. Znajdują się one w odległości liczonej w linii prostej około 50 kilometrów na północ (lekko na zachód) od Białegostoku, na skraju Biebrzańskiego Parku Narodowego.

Wybór oparto na następujących powodach i przesłankach:

1. Powody (argumenty wynikające z poszukiwań rozpoznawczych):

- Większość domów i mniej więcej połowa budynków gospodarskich w obu wsiach pochodzi sprzed 1960 roku i nadal zachowuje swe pierwotne rozplanowania i formy zewnętrzne oraz zdobnictwo, niekiedy lekko zmodyfikowane.
- Zachowały się liczne domy z wewnętrznym wystrojem sprzed półwiecza lub starszym.
- Zewnętrzna i wewnętrzna estetyka oraz konstrukcja starych domów, w mniejszym zakresie także piwnic, spichrzów i stodół w tejże wsi, wykazują znaczne zróżnicowanie, większe niż we wsiach sąsiednich, poświadczając zaistnienie interesujących przeszłych tendencji, wartych zbadania.

2. Przesłanki (argumenty niewynikające bezpośrednio z poszukiwań rozpoznawczych):

- Wieś jest duża w porównaniu z innymi wsiami gminy i regionu, albowiem już tylko samo Do-

listowo Stare liczy ponad 250 mieszkańców, tymczasem właśnie w większych wsiach najdynamiczniej rozwijały się ciekawe zjawiska architektoniczno-zdobnicze².

- Wieś leży przy samej Biebrzy, tymczasem na Białostocczyźnie właśnie wsie leżące w dolinach dużych rzek, takich jak Narew i Biebrza, jak również wsie przygraniczne, zachowały zabudowę najmniej przekształconą (podobnie rzecz ma się z wsiami przylegającymi do innych barier naturalnych, takich jak puszcze).
- Dolistowo Stare przykuwało już wcześniej uwagę uczonych [M. Dolistowska 1997; J. Maroszek 2004; A. Studniarek i P. Borowik 2011], choć nie było przedmiotem badań systematycznych w odniesieniu do architektury wernakularnej.

Niniejsza praca ma charakter przyczynkowski, bo obfitości dobrze zachowanej tu starej zabudowy, mało przekształconej, a zarazem estetycznie wyrazistej, nie udało się w pełni zinwentaryzować (niekiedy wymagałoby to pokonania nieufności mieszkańców) ani w pełni opisać, toteż przyjętym tu celem stało się raczej wskazanie potrzeb badawczych i pokazanie wybranych zjawisk, a nie całościowa i kompletna ocena przedmiotu badań.

1. INFORMACJE WSTĘPNE

Dolistowo Stare istniało w 1358 roku jako wieś Targowisko, choć według Józefa Maroszka [2004, s. 5-7] wieś tę lub jej okolice można łączyć ze znacznie wcześniejszą misją chrystianizacyjną Brunona z Kwerfurtu (zginął przed 1009 rokiem) oraz z późniejszą lokalizacją wzmiankowanego w źródłach niewielkiego zamku krzyżackiego Metenburg, wzniesionego po 1392 roku. Oba te wydarzenia dzieli prawdopodobna likwidacja wsi wskutek najazdów jaćwieskich i litewskich (1258-1263, 1301-1324), po którym to okresie dokumenty poświadczają już istnienie wsi pod jej obecną nazwą.

Dawne mapy z okresu po uwłaszczeniu, a przed komasacją (ryc. 1) ujawniają podział wsi na: (1) niewielkie Dolistowo Kolonialne; (2) właściwe Dolistowo Stare (przed uwłaszczeniem własność Rozalii z Mostowskich Sapieżynej); (3) Dolistowo Poduchowne zamieszkałe przez kilkanaście rodzin będących do 1843 roku własnością plebańską, a później do uwłaszczenia

² Na Białostocczyźnie były to na przykład:

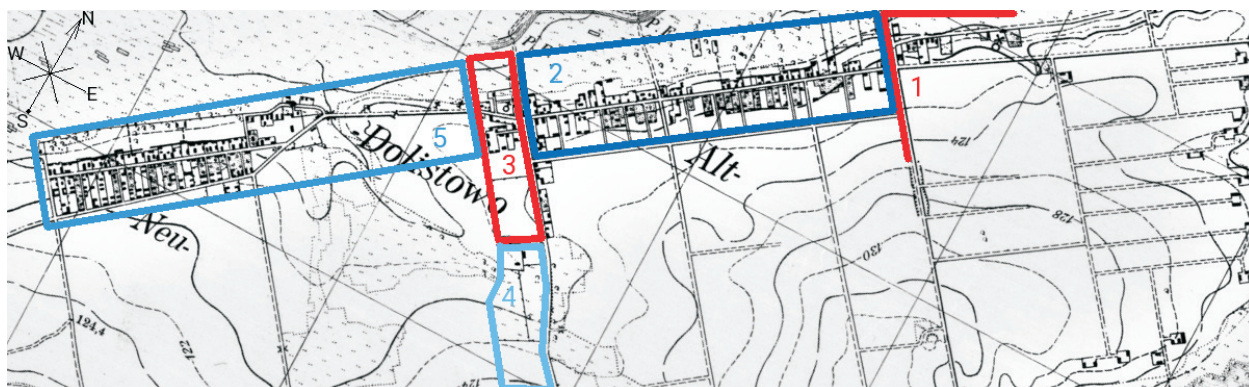
+ moda z pierwszej połowy XX wieku na niezwykle ozdobną ornamentykę elewacji drewnianych chałup w całej wschodniej połowie dawnego województwa białostockiego, lecz najsilniej rozwinięta w dużych wsiach (Czyże, Plutycze, Soce, Wojszki i Trześcianka);
 + od lat sześćdziesiątych do osiemdziesiątych XX wieku nieformalna rywalizacja o najpiękniej ozdobione drewniane płoty przyuliczne (później także metalowe) w dwóch dużych wsiach Ryboły i Proniewicze;
 moda z lat trzydziestych i pięćdziesiątych na oszklone werandy w największych wsiach podmiejskich.
 + Co ciekawe, wszystkie te zjawiska zaistniały także w pewnej mierze w Dolistowie Starym.

– skarbową. Podział ten wciąż jest częściowo widoczny w strukturze wsi (ryc. 1-2). Od południa ze wsią graniczyły zabudowania kościelne (4), a od zachodu zabudowania folwarku, który w roku 1791 rozparcelowano, tak iż na jego miejscu powstała wieś Dolistowo Nowe (5), obecnie złączona z Dolistowem Starym, lecz będąca osobnym sołectwem.

Obecnie wieś Dolistowo Stare liczy ponad 120 siedlisk i jest ulicówką rozbudowaną (a zarazem początkiem wielodrożnicy; ryc. 1 i 2), to znaczy z za-

budową głównie wzdłuż obu stron prostej ulicy mniej więcej równoległej do ogólnego kierunku biegu Biebrzy (która jednak tu, jak też w całym swym biegu, silnie meandruje), ale z dodatkową zabudową wzdłuż poprzecznej ulicy przy zachodniej stronie wsi. Ponadto reliktem komasacji z lat 1933-1936 jest kilkadziesiąt innych siedlisk w zabudowie kolonijnej (rozproszanej).

Ulicowa wieś Dolistowo Nowe stanowi przedłużenie Dolistowa Starego rozciągnięte w kierunku za-



Ryc. 1. Schemat historyczny Dolistowa: 1 – dawne Dolistowo Kolonialne; 2 – właściwa wieś Dolistowo Stare; 3 – dawne Dolistowo Poduchowne; 4 – dawne zabudowania kościelne; 5 – Dolistowo Nowe; opracowanie: J. Świerzbńska.

Fig. 1. A schematic plan of Dolistowo, including bygone hamlets: 1 - Dolistowo Kolonialne; 2 – Dolistowo Stare; 3 – Dolistowo Poduchowne; 4 – former ecclesial territory; 5 – Dolistowo Nowe; source: J. Świerzbńska.



Ryc. 2. Obecny układ Dolistowa Starego; opr.: J. Świerzbńska w oparciu o podkład geodezyjny.

Fig. 2. A plan of contemporary Dolistowo Stare; source: J. Świerzbńska.



Ryc. 3. Obecny układ Dolistowa Nowego;
opr.: J. Świerzbńska w oparciu o podkład geodezyjny.

Fig. 3. A plan of contemporary Dolistowo Nowe;
source: J. Świerzbńska.

chodnim (ryc. 3). Liczy ono obecnie około 80 siedlisk. Zatem cały organizm osadniczy złożony z obu sołectw liczy ponad 200 siedlisk i jest zamieszkały przez około 850 osób (851 osób według spisu powszechnego z 2011 roku), co stanowi spadek do 65,8% liczby ludności z roku 1970 (tab. 1).

2. OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA ZABUDOWY WSI DOLISTOWO STARE I DOLISTOWO NOWE

Cały organizm osadniczy złożony z obu sołectw rozciąga się wzdłuż głównej ulicy na łącznej długości około 3300 metrów. Dominują siedliska przyuliczne jednostronne, lecz niekiedy siedlisko bywa też przecięte ulicą. Spotyka się siedliska z dwoma domami mieszkalnymi (starym i nowszym), ale są też działki opuszczone, gdzie dom popadł w ruinę. Dlatego łączna liczba domów jest mniej więcej równa wspomnianej wyżej liczbie ponad 200 siedlisk.

2.1. Rozplanowania działek siedliskowych

Domy są najczęściej usytuowane frontem do ulicy, a tylko na niektórych siedliskach zaistniało ustawienie szczytowe domów. Nie zawsze ustawienie szczytowe jest skutkiem wąskiej działki; działki mimo swego wydłużenia zwykle mają tu co najmniej 18-20 metrów szerokości. Budynki towarzyszące (obory, chlewy, spichrze) otaczają podwórze i, choć zwykle wycofane od ulicy, czasami jednak zbliżają się do przyulicznej linii zabudowy (ryc. 4).

2.2. Domy (charakterystyka ogólna)

Domy o ścianach z materiałów niepalnych pochodzą z różnych okresów, choć większość wzniesiono w pierwszej połowie XX wieku, a najstarsze pochodzą z lat osiemdziesiątych XIX wieku (na szczycie domu nr 30 zachowała się data fundacyjna: 1888; ryc. 5). Domy te wznoszono z użyciem różnych materiałów: cegły ceramicznej czerwonej, cegły ceramicznej niedopałki

Tab. 1. Zaludnienie Dolistowa
Tab. 1. Population of Dolistowo in 1970, 1978, 1988 and 2011

wieś	ludność w 1970 r.	ludność w 1978 r.	ludność w 1988 r.	ludność w 2011 r.
Dolistowo Stare	921	749	647	564
Dolistowo Nowe	373	343	325	287
obie wsie – suma	1294	1092	972	851
obie wsie: zaludnienie względem roku 1970	100%	84,4%	75,1%	65,8%

opr. własne na podstawie danych spisowych.
source: own preparation according to census data.



Ryc. 4. Podwórze w Dolistowie Nowym z zachowaną oryginalną zabudową sprzed 80 lat, w tym z przyulicznie sytuowaną piwnicą;
fot. J. Świerzbńska.

Fig. 4. A homestead in Dolistowo Nowe with all its original 80-year-old buildings, including a storage vault made of stones and pebbles;
source: J. Świerzbńska.



Ryc. 5. Dom z 1888 roku z datą fundacyjną w szczycie;
fot. J. Świerzbńska.

Fig. 5. A house, dated back to 1888;
source: J. Świerzbńska.



Ryc. 6. Dom z pustaków, obecnie już niezamieszany;
fot. J. Świerzbńska.

Fig. 6. An old house made of self-made hollow bricks;
source: J. Świerzbńska.

(beżowożółtej), pustaków betonowych własnego wyrobu (niekiedy także ozdobnych; ryc. 6), później również cegły silikatowej, pustaków ceramicznych i pustaków z betonu komórkowego.

Dawne domy murowane, wznoszone przez zamożniejszych gospodarzy, były zwykle otynkowane, często z ozdobnym boniowaniem (ryc. 7). Te same wzory boniowania powtarzają się na kilku starych domach, a sporadycznie spotyka się je także na budynkach w sąsiednich wsiach.

Wśród drewnianych budynków mieszkalnych przeważają te z lat 1919-1960, licząc czas ich powstania jako czas ostatniego montażu – powszechne bowiem było wznoszenie budynków z drewna rozbiórkowego, zatem sam budulec mógł być starszy. Kilka drewnianych domów ma umieszczone na elewacjach (zwykle na frontonach) daty fundacyjne; powtarza się data 1919 (ryc. 9, 10). Ponadstuletnich domów drewnianych nie znaleziono; prawdopodobnie już się nie zachowały. Według ustnych relacji w 1918 roku pewną część najstarszej drewnianej zabudowy wsi zniszczył pożar.



Ryc. 7. Dom ceglany z ozdobnym boniowaniem z początku XX wieku;
fot. J. Świerzbńska.

Fig. 7. A 120-year-old brick house, finished by rustication;
source: J. Świerzbńska.



Ryc. 8. Dolistowo Nowe – dom drewniany przeniesiony w połowie XX wieku na wysoką podmurówkę;
fot. J. Świerzińska.

Fig. 8. An old timber house on a newer concrete basement;
source: J. Świerzińska.

Domy drewniane są z reguły posadowione na dość wysokich fundamentach, gdzie wierzch murywanej ściany fundamentowej, a zarazem spód drewnianej podwaliny znajduje się około 50-60 centymetrów nad poziomem terenu; wyjątkiem są tylko domy najstarsze, choć i te mają zwykle bardzo solidny fundament (solidny jak na realia dawnego budownictwa wiejskiego, zwłaszcza na Białostocczyźnie). Natomiast kilka drewnianych domów wyniesiono jeszcze wyżej, tak iż fundament i podpiwniczenie wydają się jakby zdwajać wysokość ścian (ryc. 8). Domy te jednak na ogół pochodzą dopiero z połowy ubiegłego stulecia.

Przeważa konstrukcja sumikowo-łatkowa, ale z zawęgłowaniem na jaskółczy ogon; w przypadku domów nie napotkano czystej konstrukcji sumikowo-łatkowej bez zawęgłowania, natomiast czysta konstrukcja zrębowa (bez łątek) występuje tylko w kilku najstarszych domach pochodzących z lat dwudziestych XX wieku. Domy drewniane mają proste formy: dach dwuspadowy nakrywa prostopadłościenną bryłę, niekiedy wzbogaconą o ganek lub werandę. Większość drewnianych domów jest ozdobnie oszalowana, a niektóre mają też

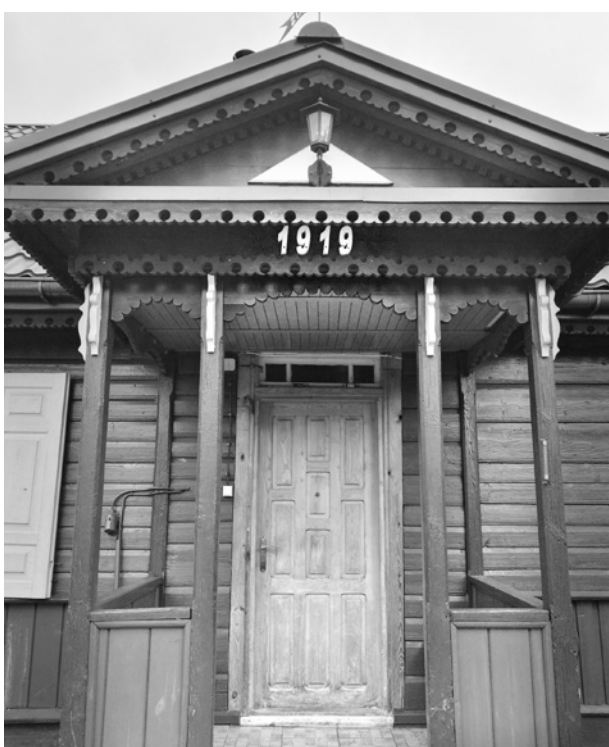
ozdobne addycje listwowe na narożach, nad oknami, na frontonach szczytowych oraz misternie wycięte ornamenty na listwach gzymsowych. W ostatnich dwóch dekadach wzniesiono kilka nowych domów drewnianych utrzymanych w swobodnie rozumianej „tradycyjnej” stylistyce.

Ornamentyka domów jest na ogół dość oszczędna (na tle wybujałej ornamentyki w innych częściach Białostocczyzny) i ogranicza się do addycji, takich jak drewniane listwy fryzowe (ryc. 9, 10 i 11), zdobienia ganków (ryc. 9, 10, 32) i werand (ryc. 31, 33 i 34), ozdobnie wycinane opaski okienne lub ich części, zwłaszcza nadokienniki (ryc. 9) i ozdobne szalowania naroży, czasami imitujące boniowanie. Elementem estetyki drewnianych domów bywa zwykle zmienny rytm kierunków deskowania, w tym deskowania jodełkowe szczytów (ryc. 11).

Odnaleziono jednak kilka domów o wyraźnie bogatszym zewnętrznym zdobnictwie (ryc. 9), a także kilka innych o nietypowo umieszczonych zdobieniach. Na przykład jeden z drewnianych domów wyniesiono na wysokiej kamienno-ceglanej podmurówce o ozdobnie

Ryc. 9-12. Przykłady zdobień dolistowskich domów, w tym inskrypcje fundacyjne; fot. J. Świerzbńska.

Fig. 9-12. Adornments on houses in Dolistowo;
source: J. Świerzbńska.





profilowanych spoinach (ryc. 13). Inny, również drewniany, ma podmurówkę pokrytą barwnym wzorem (ryc. 10 i 35). Obie podmurówki są około 70-80 letnie, choć same drewniane domy, które na nich ustawiono, są starsze.

Podsumowując: w porównaniu z większością wsi tej części regionu, w których nastąpiła już zasadnicza wymiana zabudowy na nową, reprezentującą niepopartą tradycją wzorce estetyczne, a także w porównaniu z wsiami wschodniej i południowej Białostoczczyzny, wciąż obfitującymi w stare drewniane budynki, lecz dramatycznie dotkniętymi modą na plastikowy siding, zabudowa mieszkalna Dolistowa wciąż jeszcze zawiera, a nawet obfituje w stare domy pochodzące z końca XIX (sporadycznie) i ze wszystkich okresów XX wieku, włącznie z odpowiadającą danemu okresowi estetyką.

2.3. Budynki zagrodowe niemieszkalne

Wśród ciekawszych obiektów gospodarczych znaleziono wciąż jeszcze dobrze zachowane spichrze

drewniane szerokofrontowe, posadowione na podmurówkach kamiennych lub częściej po prostu na kamieniach. Udokumentowano wykorzystanie zużytych kamieni młyńskich jako fundamentów pod drewniane spichrze (lub jako schodków – *przedproży*; ryc. 14).

Ponadto zarejestrowano dość jeszcze liczne stare budynki niemieszkalne wzniesione z użyciem kamienia polnego niełupanego, jak też gładów łupanych. Wśród nich są piwnice (ryc. 15), stodoły (ryc. 16) i budynki inwentarskie (ryc. 17). Budynki te należą do najstarszych. Często ich właściciele nie pamiętają daty budowy. Niektóre przebudowano z dodaniem partii wykonanych z innych materiałów (ryc. 17).

2.4. Inne budynki

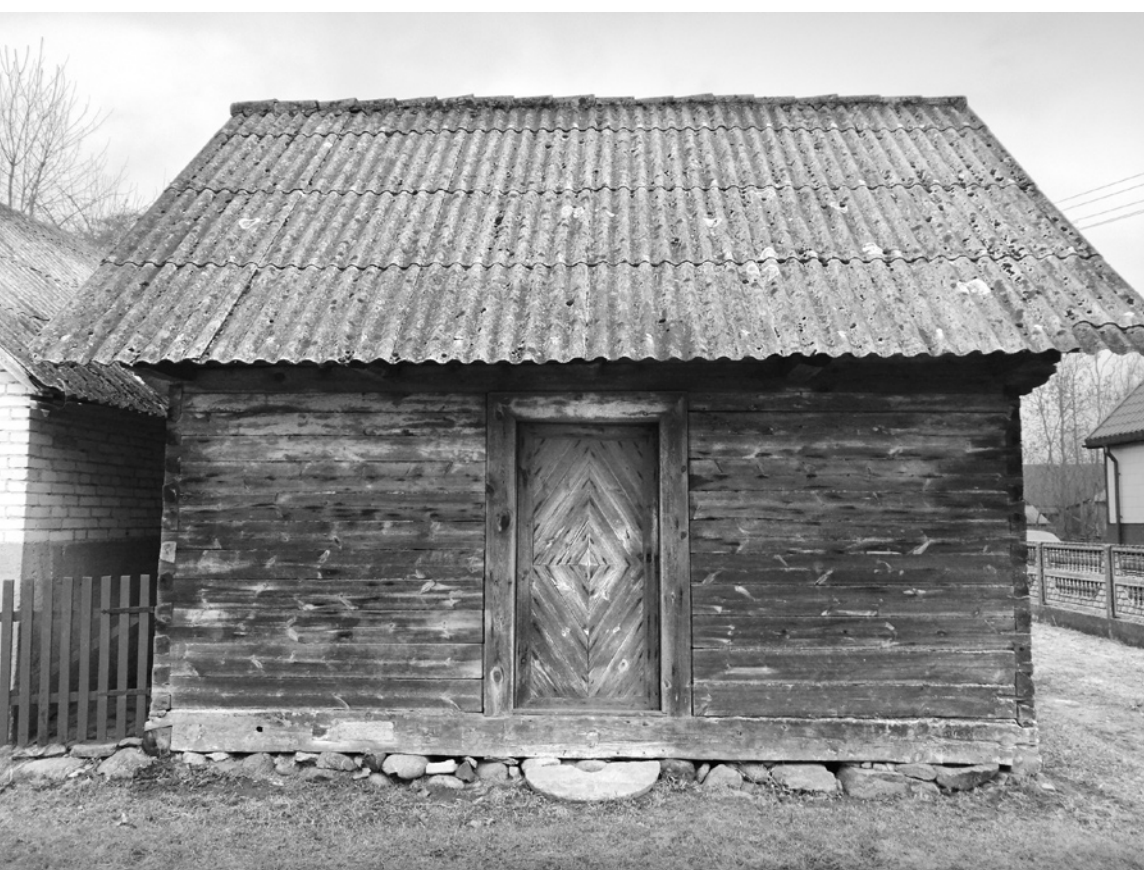
We wsi istnieje też kilka budynków dawnego małego przemysłu wiejskiego, w tym pochodzący sprzed 1870 roku³ wiatrak holenderski (ryc. 18) ze zdemontowanymi przed półwieczem skrzydłami (śmigłami, *śmigami*), później funkcjonujący jako młyn na-

³ Datę potwierdza blaszana tabliczka z datą ubezpieczenia, lecz sam obiekt wzniesiono wcześniej. Ale inne publikacje – w oparciu o dokumentację w posiadaniu Pracowni Badań i Dokumentacji Zabytków w Białymstoku – podają rok 1898 [Praca zbiorowa, 2016].



Ryc. 13. Drewniany dom na ozdobne podmurówce;
fot. J. Świerzińska.

Fig. 13. Ornamented stone basement under an old timber house in Dolistowo;
source: J. Świerzińska.



Ryc. 14. Drewniany
spichrz z kamieniem
młyńskim użytym jako
przedproże;
fot. J. Świerzińska.

Fig. 14. A granary of log
construction with a mil-
lstone placed under the
ground sill;
source: J. Świerzińska.



Ryc. 15. Kamienna piwnica z początku XX wieku; fot. J. Świerzińska.

Fig. 15. A 90-year-old stone semi-basement;
source: J. Świerzińska.



Ryc. 16. Kamienna stodoła z początku XX wieku; fot. J. Świerzińska.

Fig. 16. A 90-year-old stone barn;
source: J. Świerzińska.



Ryc. 17. Kamienna obora fot. J. Świerzbńska.
Fig. 17. A stone cowbarn; source: J. Świerzbńska.

pędzany dwoma silnikami spalinowymi, a jeszcze później napędzany silnikiem elektrycznym.

Młyn ani żaden z domów, nawet tych najstarszych, nie zostały wpisane do rejestru zabytków; w rejestrze zabytków figuruje tylko wzniesiony w latach 1789-1791 kościół parafialny pw. św. Wawrzyńca, ufundowany przez Izabelę Branicką i zaprojektowany przez Jana Zscherniga (na wzór kościoła w Bielsku Podlaskim zaprojektowanego wcześniej przez Szymona Bogumiła Zuga), ceglano-kamienny, będący jednym z najwcześniejszych obiektów neoklasycystycznych w regionie, a także kamienna dzwonnica z 1803 roku.

2.5. Ogrodzenia i mała architektura

We wsi dość często spotyka się jeszcze płoty sztachetowe. W przeszłości, to jest do XIX wieku, były one postrzegane jako przejaw aspiracji estetycznych i bielone, a w wieku XX malowane, zwłaszcza te od ulicy (od tylnych stron wiejskich siedlisk płoty wyplatano dawniej z wikliny, jeśli miały być szczelne dla drobiu, lub w przeciwnym razie wznoszono z poziomych żerdzi; płoty plecione zanikły wraz z upowszechnieniem się tartych desek). Obecnie to raczej ozdobny kształt zwieńczeń sztachet (wycinanych półokrągło lub ukośnie; ryc. 19), a nie ich barwa, stanowi o ich celowo nadanej estetyce.

Nieco nowszym zjawiskiem estetycznym okazały się ozdobne ogrodzenia metalowe, w tym ze stali zbrojeniowej (stawiane sporadycznie od lat siedemdziesiątych XX wieku; ryc. 20, 32 i 33). Od lat dziewięćdziesiątych pojawiały się ogrodzenia z profili stalowych (ryc. 22 i 23) oraz nieliczne żelbetowe (ryc. 21), obce wcześniejszej miejscowej tradycji estetycznej.

Wyrazistym zjawiskiem estetycznym są kapliczki przyuliczne. Ich opis wykracza jednak poza ramy niniejszej pracy.

3. ZJAWISKA I PRZYPADKI SZCZEGÓLNE

Poniższy opis wybranych zjawisk w zakresie estetyki architektonicznej we wsi Dolistowo oraz opis innych wytworów kultury materialnej w tejże wsi, rzutuujących na jej estetykę, nie jest wyczerpujący. W zamierzeniu autorów wskazane przykłady mają jedynie stanowić sugestię do podjęcia dalszych badań, zanim opisane tu zjawiska i wytwory całkowicie zanikną.

3.1. Domy (wybrane przykłady)

Na posesji nr 14 zachował się dom z 1919 roku, drewniany zrębowy z gankiem frontowym, na którym to ganku wypisany jest na frontonie rok budowy (ryc. 9). Dom wzniesiono po pożarze, który rok wcześniej



Ryc. 18. Wiatrak holenderski z XIX wieku;
fot. J. Świerzbńska.

Fig. 18. A 19th-century windmill;
source: J. Świerzbńska.



Ryc. 19. Stara chałupa na siedlisku otoczonym płotem sztachetowym; fot. J. Świerzbńska.

Fig. 19. An old log house fenced with pale fence;
source: J. Świerzbńska.



Ryc. 20. Płot ze stali zbrojeniowej; fot. J. Świerzbńska.

Fig. 20. A fence made of reinforcement steel; source: J. Świerzbńska.



Ryc. 21. Płot żelbetowy; fot. J. Świerzińska.

Fig. 21. A concrete fence; source: J. Świerzińska.

strawił pewną część wiejskiej zabudowy i może między innymi tym pożarem⁴ trzeba tłumaczyć brak jeszcze starszych budynków drewnianych (we wsi są jednak starsze budynki kamienne i ceglane). Pierwotnie dom pokryty był gontami, a po wojnie pokrycie wymieniono na blachę ocynkowaną, zachowaną do dziś.

Dom zachował oryginalne zdobienia elewacyjne, mianowicie ozdobne boniowe obicia naroży, opaski okienne i nadokienniki (tak zwane *korony*), deski gzymsowe, utracił natomiast szalowanie zrębu (zachowano szalowanie frontonu szczytowego).

Budynek od wielu lat nie jest już zamieszkały i obecnie służy za spichrz (ryc. 24 i 25). Wnętrza pozostałych pomieszczeń (oprócz pokazanych na ryc. 24 i 25) pozostały nieco lepiej zachowane (ryc. 26), choć brak już niektórych mebli i oryginalnego ozdobnego sufitu z frezowanych desek, zdemontowanego w latach czterdziestych XX wieku, wzmiankowanego przez właścicieli domu w wywiadzie.

Natomiast na siedlisku pod numerem 26 zachował się drewniany dom z 1922 roku, zrębowy na podmurówce kamiennej, oszalowany, z charakterystycznymi deskowymi zdobieniami naroży, wtórnie przebudowany w latach sześćdziesiątych XX wieku (ryc. 27). Dach dwuspadowy pierwotnie kryty słomą,

później – podczas wspomnianego remontu – przekryty eternitem; zresztą wymieniono wówczas także piec i zmodernizowano komin.

Obecnie dom ma bardzo ciekawy rozbudowany system piecowo-kominowy z wędzarnią przykominiową (ryc. 28), jednopaleniskowym dwuścianówkowym kaflowym piecem kuchenne-ogrzewczym i osobnym piecem ogzewczym, gdzie oba piece połączone są ze wspólnym kominem za pomocą poziomego podsufitowego leżaka dymowego przecinającego się (jego część z drzwiczkami wyczystkowymi widoczna jest także na ryc. 28, w tle).

Mimo późniejszej przebudowy wnętrze domu wciąż jeszcze obfituje w stare elementy wystroju i dawne sprzęty: kosze słomiane, maselnice (cylindry do ubijania masła; fig. 29), beczki, kufrы itp., a także stare meble. Część takich sprzętów, od dawna już nieużywanych, przechowywana jest na strychu (ryc. 30).

Informacje pozyskane od mieszkańców wsi w anonimowych wywiadach potwierdzają, że powyższy przypadek jest dość reprezentatywny: także inne najstarsze drewniane domy z trzeciej dekady XX wieku miały pierwotnie prostsze rozplanowania, mniej pieców (zwykle jeden ceglany lub ceglano-kaflowy), dachy cztero- lub dwuspadowe kryte słomą, natomiast

⁴ Duży pożar, który objął 50 gospodarstw, wydarzył się w roku 1906 i został odnotowany w „Kurjerze Litewskim” nr 173 z 3 (16) sierpnia 1906 r. Natomiast informacji o pożarze z 1918 roku nie odnotowują źródła historyczne, niemniej powtórzyło ją kilku respondentów.

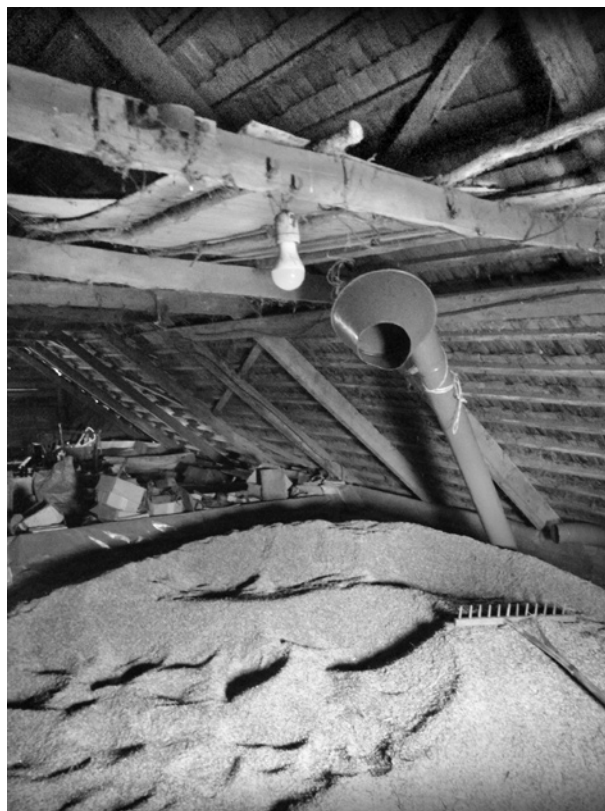


Ryc. 22 i 23. Drewniany dom zrębowy z 1919 roku z oryginalnymi zdobieniami elewacyjnymi;
fot. J. Świerżbińska.

Fig. 22 and 23. An old log house (built in 1919) with its original façade adornments;
source: J. Świerżbińska.



Ryc. 24. Wnętrze drewnianego domu z 1919 roku, obecnie użytkowane jako spichrz;
fot. J. Świerzbńska.
Fig. 24. The old log house (built in 1919) as a granary;



Ryc. 25. Strych drewnianego domu z 1919 roku;
fot. J. Świerzbńska.
Fig. 25. An old log house (built in 1919) as a granary – the garret;
source: J. Świerzbńska.



Ryc. 26. Dawna kuchnia w drewnianym domu z 1919 roku z częściowo zachowanymi meblami;
fot. J. Świerzbńska.
Fig. 26. The kitchen in the old log house;
source: J. Świerzbńska.



Ryc. 27. Dom z 1922 r., częściowo zmodernizowany;
fot. J. Świerzbńska.
Fig. 27. Another old log house (built in 1922);
source: J. Świerzbńska.



Ryc. 28. Wędzarnia kominowa w domu z 1922 roku;
fot. J. Świerzińska.

Fig. 28. A smoke chamber in the old log house;
source: J. Świerzińska.



Ryc. 29. Stare sprzęty w domu z 1922 roku;
fot. J. Świerzińska

Fig. 29. Old household equipment;
source: J. Świerzińska.



Ryc. 30. Strych domu z 1922 roku; fot. J. Świerzińska.

Fig. 30. A garret in the old log house; source: J. Świerzińska.

Ryc. 31-34. Stare ganki i werandy; fot. J. Świerzbńska.
Fig. 31-34. Old porches; source: J. Świerzbńska.





w latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych lub później, gdy zamieszkująca dany dom rodzina stawała się coraz liczniejsza (i często zamożniejsza), wewnątrz dzielono, tworząc dwa mieszkania lub po prostu zwiększano liczbę izb, dostawiano i rozbudowywano piece, wykorzystując estetykę białych kafli kwadratowych, niekiedy (lecz nie zawsze) wydzielano łazienkę i dostawiano na strychu lub na parterze wędzarnię, wymieniano też zewnętrzne oszalowania, dodając lub wymieniając ornamentykę, zmieniano przekrycie dachu na niepalne i niekiedy modyfikowano jego geometrię, tak iż obecnie wszystkie stare domy drewniane w tej wsi mają dachy dwuspadowe z prostymi szczytami mniej lub bardziej ozdobnie szalowanymi. Nieużywane sprzęty przechowywano na strychach.

Na posesji nr 54 zachował się inny interesujący drewniany dom, ustawiony szczytem do ulicy, mający wyciętą na frontonie datę fundacyjną 1945 (ryc. 11). Jest to data modernizacji, sam bowiem zrąb postawiono w roku 1922. Data sama w sobie stanowi element zdobniczy i wchodzi w skład konceptu ornamentyki domu. Zachowanie tejże daty przez siedem i pół dekad poświadcza trwałość deskowych zdobień starannie wyciętych w grubych sosnowych deskach, aczkolwiek wiadomo, że podobne zdobienia wykonane z cieńszych desek (często spotykane w całej wschodniej części województwa podlaskiego) niszczały i musiały być wymieniane już po około półwieczu.

3.2. Addycje

Niektóre domy mają ozdobne werandy i ganki (ryc. 9, 10, 20 oraz 31-35), do starszych domów zwykle dostawione wtórnie, a w przypadku domów powstających od połowy lat trzydziestych XX wieku wznoszone wraz z domem.

Ganki i werandy niemal zawsze były dostawiane na osi domu (wyjątkiem jest dom na ryc. 35). Mają one konstrukcję szkieletową, a zdobnictwem swych środkowych i dolnych partii często naśladują formy architektury murowanej: płyciny przypominają boniowania (ryc. 32), a frezowanie słupków czasami naśladuje kamienne kolumny (ryc. 9) lub słupy. W przypadku werand spotyka się czasami przeszklenia witrażowe z użyciem licznych, niekiedy wzorzystych i barwnych, szybek. Werandy ozdabiano dawniej firanami i zasłonami i utrzymywano jako ozdobę paradnego wejścia, natomiast ewentualne ganki półotwarte miewały wewnątrz po dwóch stronach ławy, na których siadywano w letnie dni. Od ponad dekady postępuje estetyczna dewaluacja tych addycji.

Reliktami dawnej zagęszczonej zabudowy przedkomasacyjnej⁵ są znajdujące się na bardzo wąskich działkach domy z dobudowanymi na ich przedłużeniu kolejnymi domami (ryc. 36) lub dobudówkami gospodarczo-inwentarskimi (ryc. 37), nakryte wspólnym dachem, tak iż cały budynek jest wąski, za to bardzo długi. Takie budynki przypominają tak zwane



Ryc. 35. Dom z werandą sytuowaną asymetrycznie; fot. J. Świerzińska.

Fig. 35. A house with side porch; source: J. Świerzińska.

⁵ Rada scaleniowa została powołana w Dolistowie Starym 29 listopada 1933 roku, a prace scaleniowe zakończono 21 lutego 1936 roku [wg A. Studniarek, P. Borowik 2011, s. 112, 121].



Ryc. 36. Dom wydłużony bliźniaczy z wczesnych lat powojennych; fot. J. Świerzińska.
Fig. 36. A semi-detached elongated house; source: J. Świerzińska.



Ryc. 37. Dom wydłużony z addycją gospodarczą; fot. J. Świerzińska.
Fig. 37. An elongated house; source: J. Świerzińska.



Ryc. 38. Dom o zdobieniach właściwych dla lat dwudziestych XX wieku; fot. J. Świerzińska.

Fig. 38. A house with adornments specific for the 1920s; source: J. Świerzińska.

zagrody wydłużone typu bielsko-hajnowskiego (znane z okolic Bielska Podlaskiego, Hajnówki i Białowieży i po raz pierwszy opisane w 1961 roku przez Jerzego Czajkowskiego), lecz geneza ich bardzo wydłużonych rozplanowań jest tu inna, zresztą nowsza, raczej późno-dziewiętnastowieczna, zaś zachowane po dziś dzień budynki tego typu mają już metrykę dwudziestowieczną.

4. AKTUALNA OCHRONA KONSERWATORSKA I PLANISTYCZNA

Zbadano stopień i zakres ochrony konserwatorskiej i pozakonserwatorskiej cennych kulturowo obiektów budowlanych w Dolistowie.

4.1. Ochrona konserwatorska

W 2020 roku wojewódzka ewidencja zabytków uwzględniała w gminie Jaświły 45 obiektów, w tym pięć w Nowym Dolistowie (trzy kapliczki oraz piwnicę w zagrodzie nr 16 i lamus w zagrodzie nr 43) i sześć w Dolistowie Starym (tylko obiekty sakralne i cmentarne). Natomiast do wojewódzkiego rejestru zabytków w przypadku Dolistowa wpisano tylko kościół (nr rej. A-510 z 20.10.1966) i kaplicę cmentarną (nr rej. A-8 z 31.12.1999). Zatem w przypadku budynków niesakralnych i niesepulkralnych ochrona konserwatorska praktycznie tu nie funkcjonuje, bo faktyczna ochrona (gwarantowana prawnie wpisem do rejestru zabytków) w ogóle nie objęła zabudowy zagrodowej Dolistowa, a ochrona informacji o budynku (do której sprowadza

się wpis do wojewódzkiej ewidencji) objęła tylko lamus i jedną z piwnic.

4.2. Ochrona planistyczna

Studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego gminy Jaświły z 2017 roku oraz miejscowy plan zagospodarowania przestrzennego obejmujący całą gminę (z 2002 roku, ze zmianami z 27 lipca 2017 roku) uwzględniają ochronę planistyczną również kilku cennych obiektów budownictwa zagrodowego, oprócz wspomnianych wyżej obiektów podlegających ochronie konserwatorskiej. Te dodatkowe obiekty (uwzględnione też w gminnej ewidencji zabytków) są zlokalizowane w zagrodzie nr 16 w Nowym Dolistowie, a są to: dom z oborą, dwa drewniane spichlerze i dwie piwnice. Jako że są one datowane na koniec XIX wieku, wydaje się, że właśnie cezura czasowa była tu podstawą wyboru wymienionych obiektów.

4.3. Inne działania konserwatorskie lub dokumentacyjne

Od 2005 roku w województwie podlaskim organizowany jest coroczny Konkurs na Najlepiej Zachowany Zabytek Wiejskiego Budownictwa Drewnianego w Województwie Podlaskim (organizatorzy to Muzeum Rolnictwa im. ks. Krzysztofa Kluka w Ciechanowcu i Urząd Marszałkowski Województwa Podlaskiego, a patronat sprawują Generalny Konserwator Zabytków i Portal Informacyjny Województwa Podlaskiego Wrota Podlasia). Zgłoszenia do konkursu nadsyłają właściciele starych budynków, niekoniecznie objętych jakąkolwiek formą ochrony. Zatem udział w tymże konkursie budynków zgłoszonych przez właścicieli z danej gminy lub miejscowości można uważać za miernik lokalnego pietyzmu wobec zabytkowej substancji budowlanej lub przeciwnie – brak takowych zgłoszeń może oznaczać niedocenianie lub nieświadomość względem cennego dziedzictwa budowlanego (zob. J. Szewczyk 2011, s. 133-139; J. Szewczyk 2017, s. 9-24).

Do trzeciej edycji konkursu zgłoszono wspomniany już drewniany wiatrak typu holenderskiego z 1870 roku (ryc. 18). W zasadzie brak było zainteresowania konkursem ze strony właścicieli innych nieruchomości.

4.4. Wnioski na temat zakresu ochrony cennych kulturowo obiektów budowlanych Dolistowa

Pietyzm wobec dolistowskiego dziedzictwa architektonicznego przejawia się tylko w ochronie obiektów sakralnych (w tym także cmentarnych), natomiast poza jedną zagrodą (docenioną za ponadstuletni wiek jej zabudowań) brak jest działań dokumentacyjnych lub konserwatorskich w odniesieniu do licznych tu bar-

dzo interesujących dwudziestowiecznych budynków mieszkalnych i zagrodowych.

5. WYWIADY

Podczas badań terenowych przeprowadzono serię wywiadów z mieszkańcami wsi, prosząc o wypowiedzi reminiscencyjne, zwłaszcza o wspomnienia dotyczące powstawania i remontów najstarszych domów. Respondenci nie zawsze podawali personalia, toteż – a także z uwagi na obecne uwarunkowania prawne – poniżej cytujemy (na prawach materiału źródłowego) wybrane wypowiedzi anonimowo, zachowując wszakże bez poprawek ich oryginalny styl.

Wywiad I:

– W roku 1918 był pożar w Dolistowie, cała wioska spłonęła. I wtedy mówi się że Niemiec dał drzewa, ale co to znaczy to ja mocno się zastanawiam. Może i dał, z naszych lasów wyciął, to i może i dał. No i gospodarze byli zamożni wtedy, młodzi i wybudowali taki piękny dom, ale szczęścia to w nim nikt nie zaznał. Budowniczy nazywał się Sikora, mieszkał tam od kościoła z tamtej strony. (...) Wyróżnienia w drzewie były wycinane piłką. Tam taki ładny sufit był w pokoju, no ale jak wywieźli w 1941 do Rosji, to najpierw rzucili się sąsiedzi, dobrzy ludzie, zabrać co można. Wywieźli na daleki Sybir, matkę, babcię i ciocię, a po wojnie jak wrócili to podremontowali, ale i tak sufitu nie mieli możliwości. Może majster by się znalazł, może nie, na luksus trzeba było pieniędzy.

– Co to był za sufit?

– Połączenia takie ładne, na końcu deski były frezy, jak te deski się złączały to te frezy na każdej desce było widać, nie pamiętam to było bardzo dawno. A jak już zrobili po wojnie to już bez. Podobny jeszcze jest w Zabelu (...) tylko tam też nikt już nie mieszka. Nie wiem, czy dom ten sam, ale też podobnie ma takie zdobienia. (...) Jak mogę to remontuję. Ludzie podziwiają, jaka by wycieczka nie była, to stoją i obfotografują.

– Teraz na budynku jest blacha, a jakie było pokrycie wcześniej?

– Gonty

– W którym roku dom został przekryty?

– To już po wojnie trzeba było. Tutaj gdzie ten chlew stoi, to tutaj był schron ruski, ruskie postawili, i ten schron postawili, a potem jak Niemcy nacierali, to oni rozwalili ten schron, i jeszcze są schrony tam, tak daleko w polu, i tamte schrony żeby rozszarpać zniszczyć, a tu żeby jak najwięcej zniszczyć wokoło, no i jak to się rozerwało, to ten gont bardzo uszkodzony był, znaczy nie gont tylko cały dom. No to tych schronów

dużo było, jeszcze tu leżą za ulicą u nas, to ja tu wiele pobił, tylko ten drugi schron był. To od samych działań wojennych to może tutaj takich wielkich zniszczeń nie było. Tutaj gdzie było Dolistowo był jeden front, tu stali ruskie, a siedem kilometrów „na górach” stali Niemcy i jedne tak w drugich. A jeszcze tu tak podjechać 400 metry to młyn stoi, to tego młyna nie zniszczyli, bo to był, jak to się nazywa po wojskowemu – namiar, że jak te strzelają, to tam ktoś pilnuje, że tam dobrze. To potem przez telefon, czy jakoś, bo nie było radiostacji kiedyś, to przez telefon mówi 20 metry do tyłu, albo 20 do przodu – punkt zerowy. No i tak nasz dom zniszczyli, a tu najgorzej, bo ten schron, bo wiadomo jak taki ogrom to kila samochodów oni wstawiali w ten schron materiałów wybuchowych i to jak rozniosło, to to było na drodze i był taki fragment. I jak przyjechali z Rosji to tak kleili, kleili żeby było gdzieś mieszkać.

– Czy przeprowadzono przebudowy domu?

– Nie. Jak było tak i jest dzisiaj. Nic nie było tylko zmieniane pokrycie i okna były, woda była zakładana i prąd, ale to nie chodzi że metry dobudowa, rozbudowa, w ten sposób. A podłogi drewniane.

Wywiad II:

– Ciotka (...) opowiadała, był nowiutki słomą kryty, postawiony i on był 4 metry dłuższy od tego. Funkel nówka dwuletni był postawiony, i piorun jak dał w siedmiu miejscach - chmurka wyszła i jak w siedmiu miejscach, i nie było straży niczego, to cała wieś się spaliła. I to był dom po domu stawiony. To dwa lata, trzy tam w świronku podłoga popalona mieszkali. No bo kiedyś wioska to nie była tak jak tutaj. Było gęściutko, u mnie tutaj to było jeszcze siedmiu gospodarzy tu mieszkało. I słomą było kryte wszystko i poszła cała wieś.

– A te okiennice z charakterystycznym zdobieniem, które pojawiają się w jeszcze kilku domach we wsi?

– Tak to mój kuzyn, bo tu przyszedł mojej babci brat rodzony i on stawiał domy. (...) Od temperatury, jak południe to zawsze był zamykane, że to słońce – żaluje tujejsze. [Okiennice] zawsze w południe to było zamykane. W wojnę było dobrze, bo jak zaciemnienie, że światła nie można było palić. Okiennica nie ma gwoździ, tylko na kołki drewniane, tak samo okna – wyjmujesz kołki, rozkładasz i szybę wyciągasz, bo kiedyś nie było gwoździ.

– Czym dom był najpierw kryty?

– Gontem

– A w późniejszym okresie?

– Po wojnie był, dachówką czerwoną. Był najpierw gontem, bo jak dom wysadzali, to dom podskoczył, bo wątpię było, że jak dachówka i na łatach i pierwszy rząd wokół wszystko na ziemi leżało. Schro-

ny za ulicą były, a u Janika też był. Tu była pierwsza linia, druga linia. Tak tato opowiadał, bo jak wojna się zaczęła to miał 17 lat, to już nie taki mały tam był.

– Czy był tu piec kaflowy?

– Był, na dzień obecny nie ma. Już tutaj każdy się przerzucił.

– Czy w domu jest piwnica, czy tylko te piwnice kamienne, które można zobaczyć na zewnątrz?

– Nie, u nas to tylko taka malutka. U nas to tylko taka na stoiki i przetwory, to tutaj jest ta piwnica, a na zewnątrz kamienna - tutaj i za ulicą.

– Co można powiedzieć o wykończeniu domu?

– Kożuchowany był, to tato mówił, kożuchował, to jak same dyle bez desek były. Pomalowany był na zielono, ale później szalówkę dali. Jak Niemcy z Goniądza jechali to komisarz przyjechał bryczką do domu i się zastanawiał wysadzać czy zostawiać. Niemcy lubili żeby był ład i porządek, pochwalili. I dom zostawili.

– Czyli dom był koloru zielonego.

– Tak, jak nie był kożuchowany, tylko same te dyle, to na zielono był pomalowany.

6. PODSUMOWANIE I WNIOSKI

6.1. Podsumowanie

Badania terenowe przeprowadzone w marcu 2019 roku w Dolistowie Starym i Dolistowie Nowym, poprzedzone wstępnymi poszukiwaniami terenowymi w gminie Jaświły, ujawniły liczne reliktove zjawiska w zakresie organizacji przestrzeni wsi, rozplanowań siedlisk, rozplanowań, konstrukcji i estetyki budynków, zwłaszcza domów. Zarejestrowano między innymi:

- sporadycznie występujące bardzo wąskie i bardzo długie działki siedliskowe (świadczące o silnym zagęszczeniu dawnej zabudowy z czasów przedkomasacyjnych, to jest sprzed 1936 roku) ze znajdującymi się na nich mocno wydłużonymi budynkami mieszkalno-gospodarskimi;
- zagrody wielobudynkowe o zatowiszowanej strukturze, złożone z licznych, lecz bardzo niewielkich budynków: chałup, chlewów, piwnic, szop, spichrzy;
- budynki wzniesione z użyciem różnych materiałów lokalnych, w tym liczne piwnice, chlewy i stoły z głazów narzutowych i kamienia polnego;
- budynki odzwierciedlające krótkotrwałe tendencje estetyczne i rozwiązania technologiczne właściwe swym czasem, na przykład obiekty o ścianach ze zdobionych pustaków cementowych własnej produkcji (charakterystyczne dla lat sześćdziesiątych XX wieku);
- domy o archaicznych rozplanowaniach, w tym szerokokfrontowe z sienią na osi (potocznie zwa-

ne domami *typu dworowego*) oraz domy z dookołopieczną amfiladą pomieszczeń i sypialnym alkierzem wydzielonym przez ścianówkę (jest to pochodna rozplanowania właściwego dla *domu-trojaka*, powstałego w XIX wieku na pograniczu podlasko-mazowieckim);

- różne sposoby zewnętrznego zdobienia ścian domów właściwe różnym okresom od końca XIX wieku po czasy współczesne, przy czym zewnętrzne zdobnictwo wielu domów pozostaje nadal bardzo wyraziste;
- liczne inskrypcje fundacyjne na szczytach budynków,
- liczne addycje: dobudówki, ganki, werandy, stawiane wraz z budynkiem lub dostawiane później, dobrze zachowane i często bogato zdobione;
- liczne przykłady modernizacji domów lub innych budynków z zachowaniem elementów reliktowych (na przykład: kamień młyński pod spichrzem; stary drewniany dom wtórnie wyniesiony i posadowiony na co najmniej metrowej wysokiej murewaną suterenie; nieużywane lecz zachowywane rozbudowane piece kaflowe i wędzarnie kominowe);
- analogicznie, liczne przykłady unowocześnienia wnętrza domów z zachowaniem starych mebli, kufrów i sprzętów, a także dawnych tradycji estetycznych (na przykład pospolity tu nadmiar firan, zasłon, serwet, narzut, chodników i innych tekstylnych elementów wystroju wnętrza).

Każda z tych kategorii jest licznie reprezentowana. W wywiadach ustnych uzyskano też informacje o niezachowanych już wytworach miejscowej kultury architektonicznej i estetycznej (na przykład takich jak sufit kasetonowy w jednym z domów, wprowadzie już niezachowany, lecz będący po dziś dzień tematem wspomnień i dumy właścicieli).

6.2. Ocena skali problemu

Podczas prac w terenie obserwowano aktualnie prowadzone przedsięwzięcia budowlane (kilka) i remontowe (według naszej oceny kilkadziesiąt w rozpoczynającym się sezonie 2019 roku). Zaś respondenci niekiedy wspominali o niedawnych remontach i o bieżących potrzebach remontowych. Wszystko to świadczy o sile przemian zagrażających dawnemu kształtowi wsi i jej dawnej estetyce. Przewidujemy, że za około dekadę opisane tu relikty architektoniczne w większej części zanikną.

Niniejszy artykuł jest więc zaczątkiem postulowanej przez nas próby utrwalenia wiedzy o reliktach architektonicznych Dolistowa i ich waloryzacji oraz podstawą niepodjętej jeszcze dyskusji o celowości i możli-

wościach ich ochrony. Ile obiektów architektonicznych lub ich części zasługuje na objęcie uwagą, próbę oceny i dyskusję nad celowością ich ochrony? Trudno powiedzieć, nie podjąwszy próby badań wewnątrz budynków, zwłaszcza domów, gdzie być może kryją się na przykład stare piece kaflowe, dawne meble i ciekawe elementy aranżacji wnętrza. Udało się uzyskać zgodę właścicieli na inspekcję tylko kilku budynków i każdy z nich okazał się interesujący. Natomiast ogląd z zewnątrz zabudowań Dolistowa Nowego i Dolistowa Starego ujawnił, że na około 200 siedliskach znajduje się około trzykrotnie tyle obiektów architektonicznych, wśród których jest około 90 obiektów z kamienia (z tej liczby ponad połowa z bardzo masywnych i starannie łupanych głazów narzutowych; nie wliczamy tu kamiennych fundamentów pod domami), drugie tyle starych drewnianych domów szalowanych i zdobionych według mody zdobniczej z pierwszej połowy XX wieku (por. też ryc. 28), około 20 starych spichrzy drewnianych, około 20 70-letnich budynków o ścianach ozdobnie fakturowanych dzięki zastosowaniu zdobionych pustaków cementowych. W samym tylko Dolistowie Starym 45 domów ma werandy lub ganki, a z tej liczby jedna czwarta ganków lub werand ma dużą wartość estetyczną. Łącznie zapewne około 150 budynków wartych jest objęcia dyskusją konserwatorską, a z tej liczby istotna część zapewne godna byłaby ochrony, jeśli nie z odgórnego przymusu konserwatorskiego (tj. nie poprzez mechanizm wpisu do rejestru zabytków), to poprzez działania oddolne, społeczne, poprzez zachęty, poprzez mechanizm dobrego przykładu, zapoczątkowany staraniami niektórych mieszkańców o odnowę posiadanych przez nich najcenniejszych obiektów.

6.3. Wnioski i postulaty badawcze

Godne przyszłej uwagi badawczej wydają się między innymi następujące zagadnienia (z których każde można rozwinąć trojako: w ujęciu inwentaryzacyjnym, interpretacyjnym i konserwatorskim):

- dawne budownictwo z kamienia w Dolistowie;
- drewniane spichrze dolistowskie;
- sklepione piwnice kamienne w Dolistowie;
- zewnętrzna ornamentyka dolistowskich domów w ujęciu historycznym (z próbą wyodrębnienia mód zdobniczych właściwych poszczególnym okresom);
- wewnętrzny wystrój dolistowskich domów w ujęciu historycznym i jego aktualnie zachowane relikty;
- werandy i ganki jako zjawisko architektoniczne w Dolistowie;

- urządzenia piecowo-kominowe w domach wiejskich Dolistowa (klasyfikacja, specyfika, zachowanie);
- ornamentyka pustaków betonowych w budownictwie Dolistowa.

LITERATURA

1. **Dolistowska M. (1997)**, *Z dziejów fundacji Pani Krakowskiej – kościół w Dolistowie Starym*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Białostockiego”, z. 3, s. 76-93.
2. **Maroszek J. (2004)**, *Jaświły. Dzieje obszaru gminy do końca XVIII wieku*, Wydawnictwo PRYMAT + Urząd Gminy w Jaświłach, Białystok.
3. **[Praca zbiorowa] (2016)**, *Cenne obiekty architektoniczne z terenu Lokalnej Grupy Działania „Fundacja Biebrzańska”*, Elkam + LGD Fundacja Biebrzańska, Różanystok.
4. **Studniarek A., Borowik P. (2011)**, *Jaświły. Z dziejów obszaru gminy w XIX i XX wieku*, Urząd Gminy w Jaświłach, Białystok-Jaświły.
5. **Szewczyk J. (2011)**, *Organizacje pozarządowe w ochronie krajobrazu. Przykłady z obszaru Białostocczyzny*, [w:] H. Łapińska (red.), *Europa, region, turystyka: Specyfika przestrzeni regionalnej*, Wydawnictwo Ekonomia i Środowisko, Białystok.
6. **Szewczyk J. (2017)**, *Ochrona drewnianego budownictwa na Białostocczyźnie: prywatne skanseny, prywatni stolarze i rola NGO*, [w:] A. Gawęł, K. Radłowska, P. Sianko (red.), *Drewniane budownictwo w krajobrazie Podlasia: dobre praktyki*, Podlaskie Muzeum Kultury Ludowej, Wasilków.

Badania zostały zrealizowane w ramach pracy nr WZ/WA-IA/2/2020 w Politechnice Białostockiej i sfinansowane z subwencji badawczej przekazanej przez Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Podziękowania. Autorzy dziękują panu Przemysławowi Borowikowi, historykowi związanemu z badanym regionem, za udostępnienie wybranych informacji i merytoryczną konsultację artykułu.