

W POSZUKIWANIU NOWEGO PROGRAMU PRZESTRZENNEGO BIAŁEGOSTOKU - NOWE CENTRUM

Michał Chodorowski

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

IN SEARCH OF A NEW SPATIAL PLANNING PROGRAM OF BIALYSTOK - THE NEW CENTER

Abstract

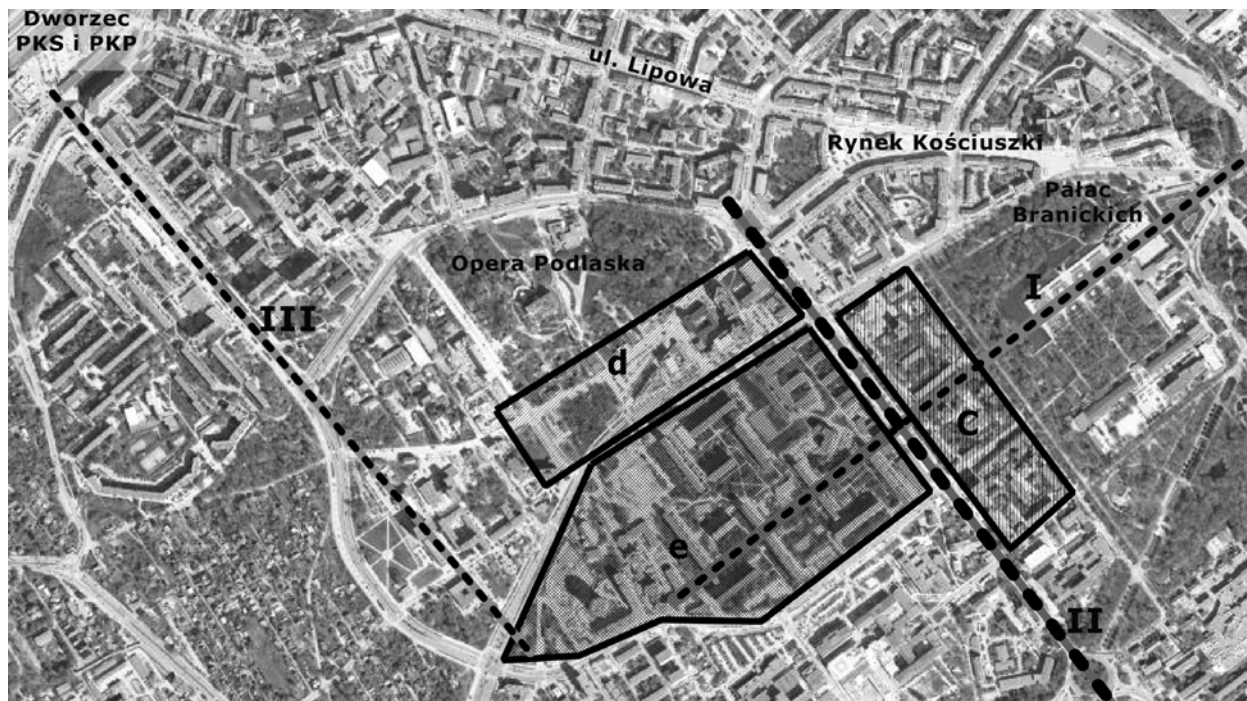
Development of Białystok downtown in the postwar period, especially its medieval part, is the subject of the author's research. So far, in the available publications on the subject spoke people directly involved in the planning activities, they were Helena Sawczuk-Nowara and Henryk Majcher. It seems reasonable to examine the concept of planning and urban planning that influenced the final shape and the image of today's downtown of Białystok. The article were analyzed the first long-term plans of the 50's and 60's, which defined the functional and spatial program of the area after the war. And then the realization of the late 50's, 60's and conceptual designs of the 70's. Completed portions of these visions are incomplete without understanding the broader context of urban design and functional requirements where they were seated. This applies particularly to the issues center-creative in the current structure of the modern center of Białystok. Moving the central site and programmed within it the most important public institutions and centro-creative was a courageous decision. In contrast, the lack of implementation of this facility at a later date and try to present transformations underlying the present problems of the city and it was impossible to create the central area of the city to enhance its prestige.

Streszczenie

Kształtowanie się śródmieścia Białegostoku w okresie powojennym, a szczególnie jego centralnej części, jest tematem badań autora. Dotychczas w dostępnych publikacjach na ten temat wypowiadały się osoby bezpośrednio zaangażowane w proces prac planistycznych - Helena Sawczuk-Nowara oraz Henryk Majcher. Uzasadnione wydaje się przeanalizowanie koncepcji planistycznych i urbanistycznych, które wpłynęły na ostateczny kształt i wizerunek dzisiejszego śródmieścia Białegostoku. W artykule przeanalizowane zostały pierwsze plany perspektywiczne z lat 50-tych i 60-tych, które określały program funkcjonalno-przestrzenny tego terenu po zniszczeniach wojennych. A następnie realizacje z końca lat 50-tych, 60-tych i projekty koncepcyjne z lat 70-tych. Zrealizowane fragmenty tych wizji są niepełne bez zrozumienia szerszego kontekstu projektów urbanistycznych i założeń funkcjonalnych, w których były osadzone. Dotyczy to szczególnie elementów centro-twórczych w obecnej strukturze współczesnego ścisłego centrum Białegostoku. Przesunięcie ośrodka centralnego i zaprogramowanie w jego obrębie najważniejszych instytucji publicznych, w tym centrotwórczych było decyzją odważną. Natomiast brak realizacji tego ośrodka w okresie późniejszym i próby obecnych przekształceń leżą u podstaw dzisiejszych problemów miasta i braku możliwości utworzenia nowych czytelnych centralnych przestrzeni miasta podnoszących jego prestiż.

Keywords: urban projects; spatial planning; downtown; city centre; Białystok

Słowa kluczowe: projekty urbanistyczne; planowanie przestrzenne; śródmieście; centrum miasta; Białystok



Ryc. 1. Teren śródmieścia Białegostoku z zaznaczonymi zespołami i poszczególnymi obszarami omawianymi w artykule: I) oś historyczna Pałacu Branickich; II) oś poprzeczna i zespół M. Skłodowskiej-Curie; c) osiedle Centrum I; d) obszar ośrodka usługowo-handlowego; e) osiedle Centrum II; III) oś dworca; oprac. M. Chodorowski

WSTĘP

Ścisłe centrum Białegostoku sprzed II wojny światowej i obecnie to dwa różne miasta. XIX-wieczne miasto industrialne, jakim był Białystok do II wojny światowej, z bogatą tradycją wielokulturowej i wieloetnicznej społeczności ustąpiło miejsca zmodernizowanej strukturze miasta funkcjonalnego z modernistyczną zabudową, gdzie tylko nieliczne budynki przypominają o przeszłości miasta. W artykule zostaną zaprezentowane przykładowe urbanistyczne rozwiązania projektowe z lat 1945-1971 dla terenu planowanego „nowego centrum miasta”.

STAN UŻYTKOWANIA 1938

Obraz przedwojennego Białegostoku jest dobrze udokumentowany poprzez *Plan Wojewódzkiego Miasta Białegostoku* z 1937 r. aut. Stefana Chojnickiego, a także analizy urbanistyczne zespołów pod kierunkiem Jerzego Pieńczykowskiego¹ i Ignacego Felicjana Tłoczka² naniesione w 1938 i 1939 roku.

Centrum przedwojennego Białegostoku stanowił obszar historycznie ukształtowany wokół Rynku Kościuszki i ulicy Warszawskiej z elementami nowymi,

jakimi było założenie ośrodka administracyjnego przy ulicy Mickiewicza z osiedlem urzędniczym przy Świętojańskiej, reprezentacyjnym modernistycznym Parkiem Plan-ty oraz modernistycznym gmachem Domu Ludowego im. Marszałka J. Piłsudskiego. Nad rzeką Białą zlokalizowane były fabryki, głównie przemysłu włókienniczego.

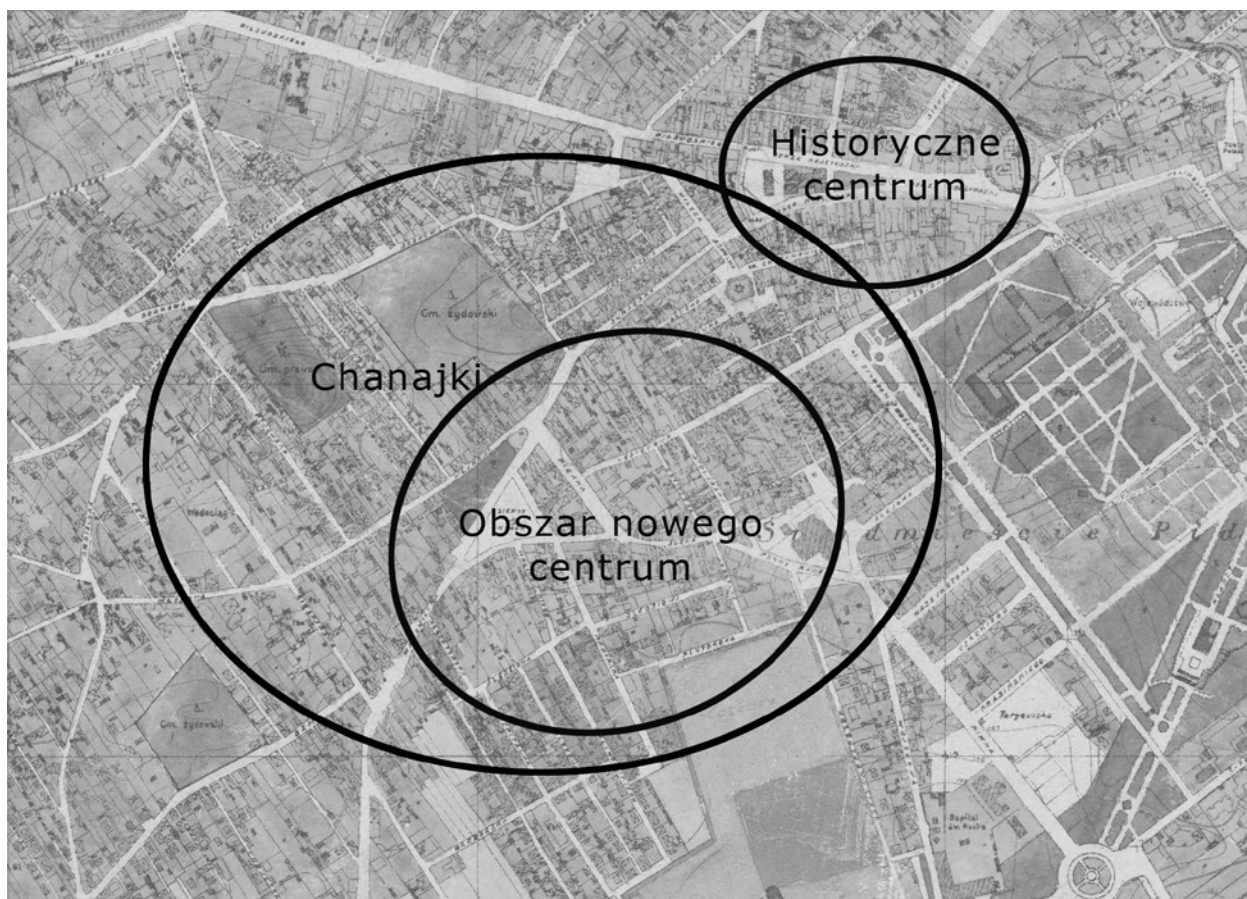
Na całą strukturę ówczesnego miasta składały się lokalne ośrodki, wokół których skupiał się handel. W samym centrum był to Rynek Kościuszki. W dzielnicy Bojary (Śródmieście Północ) był to Stary Rynek, natomiast w dzielnicy Chanajki (Śródmieście Południe) Rynek Rybny i Rynek Sienny.

CHANAJKI I NOWA DZIELNICA

Obszar planowanego później „nowego centrum” (ryc.2) znajdował się na terenie dzielnicy żydowskiej – Chanajki. I. F. Tłoczek – wrażliwy na sytuację społeczną – wskazuje ją jako jeden z najbardziej problemowych obszarów miasta. Nie widząc możliwości sanacji, postulował jej wyburzenie i budowę nowej dzielnicy mieszkaniowej.

¹ Biuro Planowania Regionalnego Województwa Białostockiego, którym od 02.1936 r. kierował J. Pieńczykowski.

² Biuro Planu Zabudowania Zarządu Miejskiego w Białymstoku, kierował nim I.F. Tłoczek.



Ryc. 2. Fragment Stanu użytkowania. Oprac.: Zarząd Miejski w Białymstoku, Biuro Planu Zabudowania; podz. 1:10 000, Białystok dn. 30 XI 1938, l. Tłoczek, w zasobie Departamentu Urbanistyki Urzędu Miejskiego w Białymstoku, oprac. M. Chodorowski

PRZEDWOJENNY PLAN IGNACEGO FELICJANA TŁOCZKA

Ze źródeł, jakie są obecnie znane, trudno jest określić kształt proponowanych zmian w roku 1939, poza nielicznymi postulatami, które się zachowały, czyli m.in.:

- centrum administracji, oświaty, kultury i usług pozostaje w śródmieściu niezależnie od ośrodków peryferyjnych;
- usunięcie ruder w osiedlu Chanajki i na jego miejscu stworzenie nowej dzielnicy mieszkaniowej.³

Nieliczne relacje z prasy zapowiadały:

„Wspomniana jest budowa ‘wielkiej ulicy od posesji Gordona przy ul. Marszałka Piłsudskiego Nr 10 przez ulicę: Książęcą, ogród p. Pragi, ul. Białostoczańską i Jurowiecką do dworca fabrycznego (Poleskiego). Druga ulica, która będzie jakby przedłużeniem pierwszej, zapoczątkowana zostanie na posesji cerkwi pra-

wosławnej przy ul. Marszałka Piłsudskiego 15 i przetnie ulicę: Szkolną, Miodową, Piwną do lasu Zwierzyńckiego. Obie te ulice stanowiły arterię (równoległa z ulicą Sienkiewicza) i aleją Kościółkowskiego. Zadaniem ich było połączenie dworca Białystok-Fabryczny z Zwierzyńcem. Wspomniana też jest budowa nowej ulicy od wiaduktu kolejowego przy ul. Dąbrowskiego do ul. Legionowej przez dzielnicę Chanajki i Piaski.”¹⁹⁴

OBRAZ MIASTA PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ

W lipcu 1941 roku po wkroczeniu armii niemieckiej został zniszczony obszar między Rynkiem Rybnym a Rynkiem Kościuszki (ryc. 3). Ludność żydowska zamieszkująca ten teren została przesiedlona do getta. A w następnych latach wywieziona do obozów zagłady.

Śródmieście Białegostoku po II wojnie światowej było najbardziej zniszczoną częścią miasta w wyniku

³ A. Oleksicki, *Pierwszy powojenny plan Białegostoku autorstwa Ignacego Felicjana Tłoczka a późniejszy rozwój miasta*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” z. 8-9, Wojewódzki Oddział Służby Ochrony Zabytków w Białymstoku, Północnopodlaskie Towarzystwo Ochrony Ptaków w Białowieży, Białystok 2003, s. 102.



Ryc. 3. Fragment zdjęcia lotniczego Luftwaffe, wykonanego we wrześniu 1944 r., w zbiorach National Archives College Park, Waszyngton

wyburzenia dzielnicy żydowskiej Schulhof i rejonu przy Rynku Rybnym, do tego doszły zniszczenia w getcie, a następnie zniszczenia dokonane przez Brandkommando oraz ostrzał artylerii radzieckiej w 1944 roku. Niemal cała dzielnica Chanajki uległa zniszczeniu, w stopniu, który na zdjęciach lotniczych z 1944 uniemożliwia odczytanie przedwojennego układu ulic.

W 1945 roku wykonano pierwszy projekt przebudowy sieci ulicznej śródmieścia Białegostoku autorstwa Leszka Teodozego Dąbrowskiego i Stanisława Bukowskiego (ryc. 4).⁵ Istotną była lokalizacja budynków administracyjnych (Urząd Wojewódzki) na południowy zachód od Rynku Kościuszki z podkreśleniem walorów krajobrazowych wzniesienia obecnego Parku Centralnego, a także usytuowanie na wysokości skrzyżowania obecnej ul. Legionowej z Akademicką rozległego placu.

W pierwszych latach powojennych nie prowadzono inwestycji: z jednej strony prowadzono prace

nad odgruzowaniem miasta, z drugiej strony priorytetem było zapewnienie podstawowych potrzeb mieszkańców. Nowe władze skupiały się na uruchomieniu zakładów produkcyjnych. Kluczowe inwestycje czekały na przygotowanie planów, zarówno gospodarczych, które określiłyby rolę miasta, jak też planu ogólnego samego miasta. Z udokumentowanych źródeł znane są opracowania inwentaryzacyjne z 1947 roku.

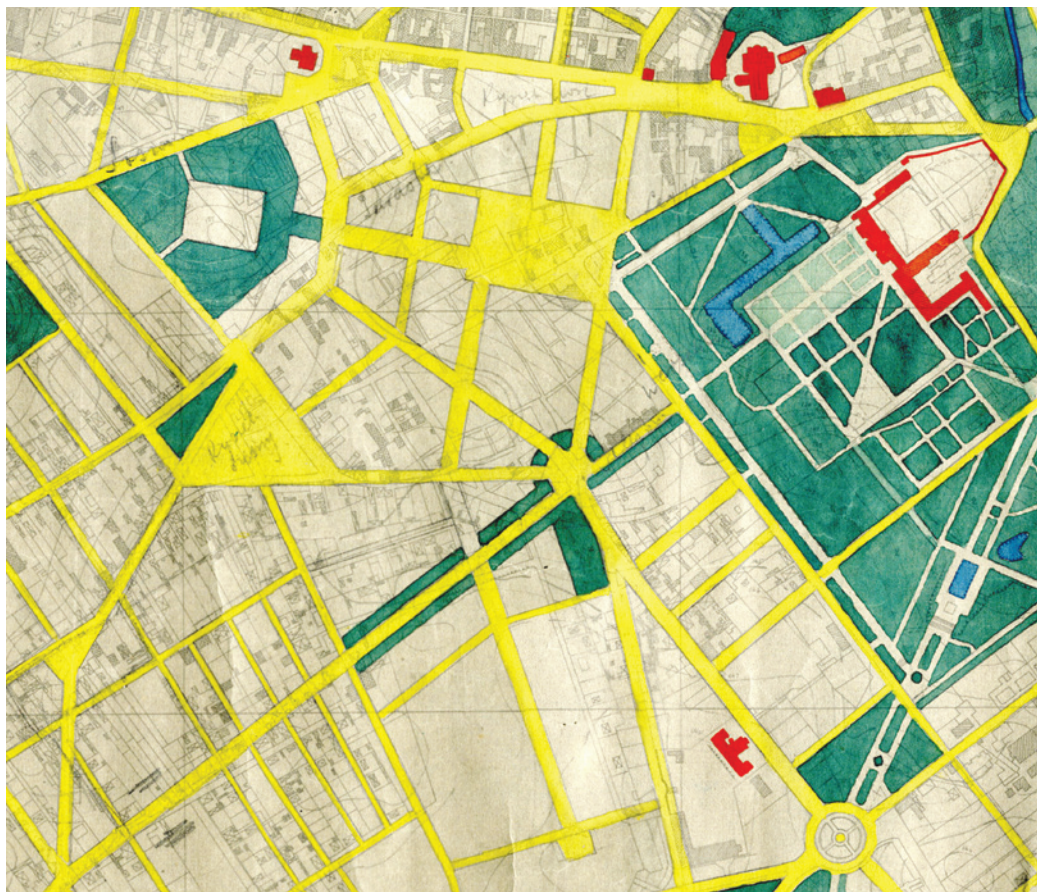
1. IDEA STWORZENIA NOWEGO CENTRUM

1.1. Propozycje zawarte w Programie Ogólnym Planu Zagospodarowania Przestrzennego Ignacego Felicjana Tłoczka i Stefana Zielińskiego

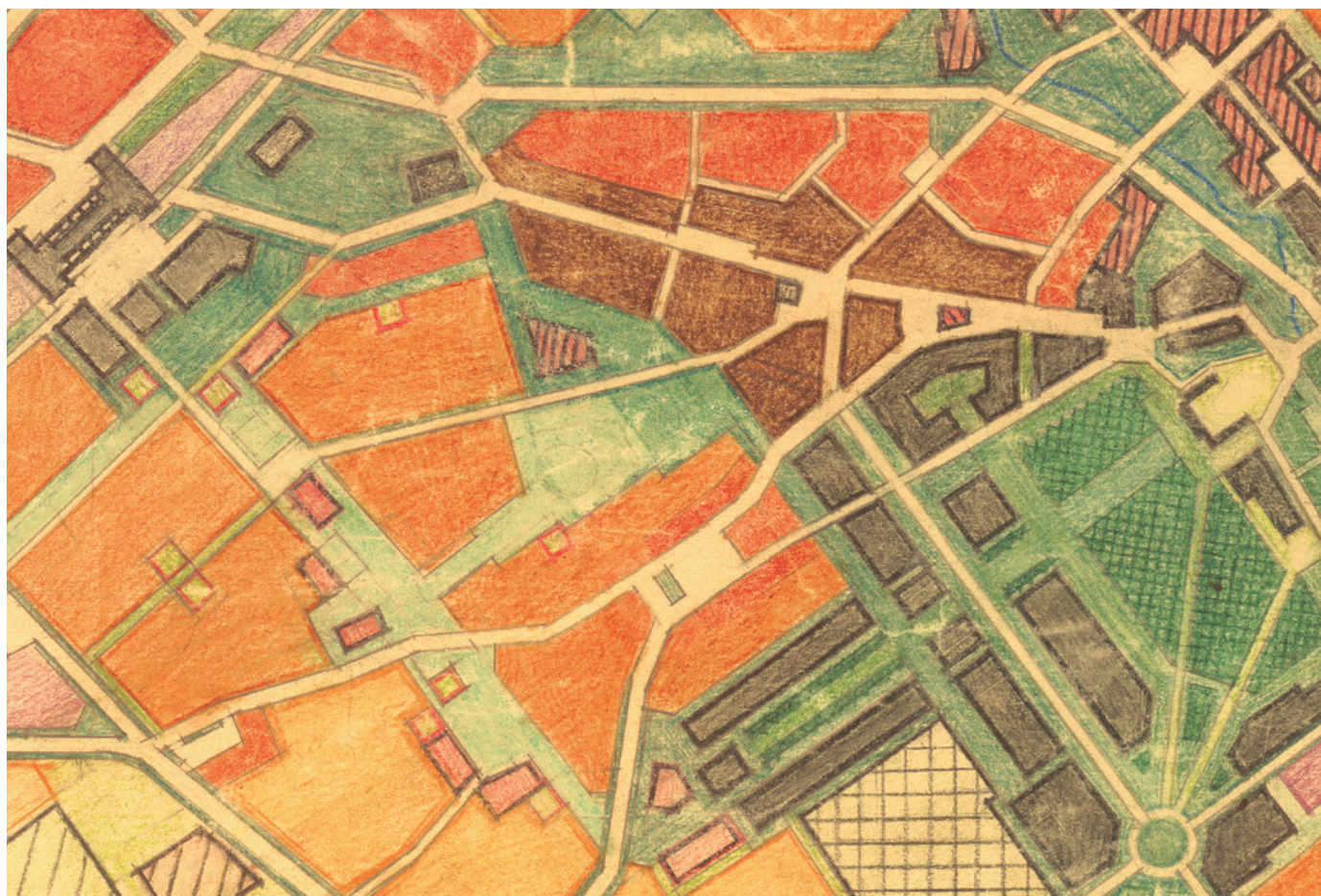
W roku 1948 został zlecony przez Regionalną Dyрекcję Planowania Przestrzennego nowy plan perspektywiczny autorstwa I.F. Tłoczka i S. Zielińskiego. Prace poprzedzono konferencją zorganizowaną przez Ministerstwo Odbudowy i wojewodę białostockiego

⁴ Projekt rozbudowy miasta (1939), „Kurjer Białostocki” 1, 1939-08-03 (211), s. 4, dostępne na stronie internetowej: <http://pbc.biaman.pl/dlibra/doccontent?id=19692>.

Rys. 4. Fragment Szkicu projektu sieci ulicznej śródmieścia Białegostoku, aut. L.T. Dąbrowski, S. Bukowski, skala 1:5000, Białystok, 1946. AP w Białymstoku, nr zesp. 71, sygn. 2687



Ryc. 5. Fragment planszy pt.: Główne założenia planu generalnego miasta, Miasto Wojewódzkie Białystok, Program Ogólnego Planu Zagospodarowania Przestrzennego; skala 1:10 000; inż. arch. Stefan Zieliński, Ignacy Tłoczek, Warszawa 1948; w zasobie Departamentu Urbanistyki Urzędu Miejskiego w Białymstoku



Stanisława Krupkę.⁶ Wskazano na konieczność adaptacji założeń przedwojennego planu do nowych potrzeb, wynikających z odbudowy zniszczeń wojennych i realizacji programu zmian ustrojowych w kraju. Prace trwały między majem a grudniem 1948 roku.

Plan perspektywiczny przewidywał, że miasto w roku 1979 osiągnie 150 tysięcy mieszkańców. Z innych źródeł wynika, że przewidziano zabudowę 3-kondygnacyjną, stąd w pierwszym okresie odbudowy i realizacji osiedli ZOR przyjęto taką wysokość zabudowy w centrum miasta.

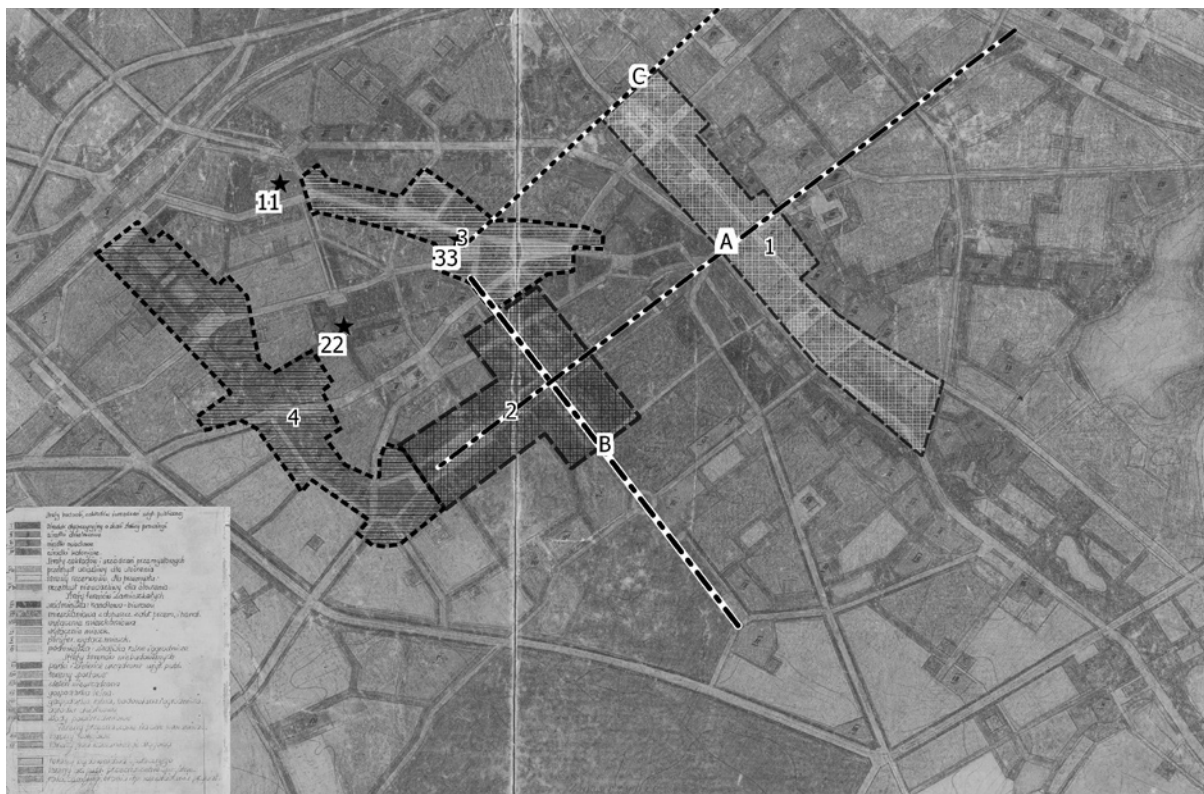
Plan przewidywał istotne rozwiązania dla terenu objętego badaniami (ryc. 5 i 7):

1. Stworzenie zespołu administracyjnego szczybla wojewódzkiego obudowującego przedłużoną oś pałacu o równej odległości od przecinającej ul. Piwnej i zakończonej kontrdominantą – założenie kompozycyjne (ryc. 7 - obszar 2).
2. Utworzenie prostopadłej do tego założenia obecnej ulicy M. Skłodowskiej – Curie (przedłużenie ówczesnej ul. Piwnej), połączenie poprzez węzeł komunikacyjny przed cerkwią św. Mikołaja (ryc. 7 - punkt 33), a następnie obecną ulicą Malmeda z ulicą Fabryczną (Śródmieściem Północ) oraz poprzez obecną ul. Podleśną połączenie z główną osią komunikacyjną miasta

(obecnie ul. Branickiego) – założenie funkcjonalne (ryc. 7 - osie B i C).

3. Połączenie nowego dworca kolejowego z nowym centrum administracyjnym i tym samym z przedłużeniem historycznej kompozycji pałacowej (ryc. 7 - obszary 4 i 2).
4. Wprowadzenie zieleni poprzez wykorzystanie zamkniętych cmentarzy (dwóch żydowskich i prawosławnego) i stworzenie obszaru zielonego na tych terenach oraz poprzez ciągi zieleni połączenie odseparowanych terenów zielonych.
5. Utworzenie wokół Rynku Siennego dzielnicy mieszkaniowej, której ośrodkiem byłby prostokątny plac zlokalizowany na połowie historycznego rynku, a w połowie na cmentarzu ewangelickim.
6. Ulica Lipowa oraz sąsiedztwo Rynku Kościuszki – przeznaczone pod strefę handlowo-usługową (ryc. 7, obszar 3).

Plan I.F. Tłoczka i S. Zielińskiego nie został nigdy zatwierdzony, mimo to na tym etapie badań można już stwierdzić, że posiadał kluczowe znaczenie dla ukształtowania układu funkcjonalnego obszaru śródmieścia Białegostoku w latach powojennych.



Ryc. 7. Układ kompozycyjny śródmieścia na podst. Planu syntetycznego, Miasto Wojewódzkie Białystok, Program Ogólnego Planu Zagospodarowania Przestrzennego; skala 1:10 000; inż. arch. Stefan Zieliński, Ignacy Tłoczek, w zasobie DU UM w Białymstoku; oprac. M. Chodorowski



Ryc. 6. Widok na ulicę M. Skłodowskiej-Curie, aut. T. Olszewski, 09.1971

1.2. Przedłużenie ulicy Piwnej - funkcjonalizm czy socrealizm

Przedłużenie ulicy Piwnej jest w kompozycji przestrzennej śródmieścia jednym z najbardziej czytelnym zabiegów projektowych wprowadzonych przez urbanistów po II wojnie światowej. Niestudnie przypisywany przez niektórych badaczy okresowi socrealizmu, zespół ulicy M. Skłodowskiej-Curie (ryc. 7, oś B) był próbą funkcjonalnego zespolenia w całość Śródmieścia Południe i poprzez połączenie z ulicą Fabryczną (Śródmieście Północ - ryc. 7, oś C) powiązanie tych dwóch części miasta. Faktem jest, że nowe władze PRL wykorzystały potencjał i rangę nowego założenia jako tzw. „Alej Pochodów” między innymi do lokalizacji ważnych obiektów administracyjnych i centrotwórczych, co było zgodne z wizją I.F. Tłoczek i S. Zielińskiego. Projekty urbanistyczne z końca lat 30-tych, jak i omawiany projekt wyżej wspomnianych autorów charakteryzowały się monumentalnością rozwiązań urbanistycznych. Choć projekt nie został przyjęty, jego główne założenia były kontynuowane w planach K. Widawskiego (brak imienia) i Karola Jeziorańskiego opracowanych w Warszawie. Należy zaznaczyć, że pomysł

przedłużenia ulicy Piwnej powstał ponad 10 lat wcześniej (1939), natomiast w prasie o charakterze propagandowym z początku lat 50-tych był przedstawiany jako idea socjalistyczna. Natomiast już w 1954 roku zaczęto negować rolę ulicy, wskazując nowy środek ciężkości miasta na terenach nowego centrum z placem centralnym i nową główną ulicą.

2. MIASTO SOCJALISTYCZNE

W wyniku przyjęcia w czerwcu 1949 roku socrealizmu jako obowiązującej doktryny w polskiej architekturze scentralizowano pracownie projektowe, m.in. zlikwidowano Regionalną Dyрекcję Planowania Przestrzennego. W 1950 roku rozpoczęto prace nad nowym planem ogólnym autorstwa K. Jeziorańskiego i K. Widawskiego. Prace nad planem prowadzono w Warszawie w Zakładzie Osiedli Robotniczych Centralnego Biura Projektów i Studiów Budownictwa Osiedlowego.

2.1. Lokalizacja budynków „nowej władzy”

Jednocześnie podejmuje się prace nad budową gmachu Komitetu Wojewódzkiego PZPR. Autorem projektu został S. Bukowski. Znany jest rysunek orientacji nowego gmachu względem obecnej ul. M. Skłodowskiej-Curie z utrzymanym zespołem administracyjnym z Planu z 1948 roku.⁷ Odstępstwem jest zlokalizowanie Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej na osi pałacowej przy projektowanej alei. Lokalizacja obiektu w tym miejscu mogła mieć związek z dyskusją nad kształtem osi, a także jej charakterem. W 1952 roku tak wyjaśniano zarzuty prof. Stanisława Filipkowskiego między innymi odnoszące się do przełamania osi kompozycyjnej pałacu: „*Odnosi się kwestionowanej zbyt-niej długości przedłużenia osi historycznej w kierunku zachodnim wyjaśnia (inż. Kamil Lisowski - współprojektant planu ogólnego), że oś ta jest pomyślana jako przerywana ze względu na nierówność terenu, jak też i na ograniczenie wglądu perspektywicznego /oka/.*”⁸ Były to najwcześniejsze argumenty przeciwko realizacji rozwijania barokowej kompozycji miasta.

2.2. Idea centralnej przestrzeni miasta z „placem centralnym”

W 1953 roku nad planem ogólnym rozpoczęli prace H. Majcher i Edward Rybiński, a od 1954 roku

⁵ Szkic projektu sieci ulicznej śródmieścia Białegostoku, aut. L.T. Dąbrowski, S. Bukowski, skala 1:5000, Białystok 1946, AP w Białymstoku, nr zesp. 71, sygn. 2687. Elementem opracowania była makieta, której wygląd jest znany z fotografii (wg: H. Nowara, *Białystok – rozwój przestrzenny miasta*, Białystok 1969, s. 36-37).

⁶ Oleksicki A., *Pierwszy powojenny plan Białegostoku autorstwa Ignacego Felicjana Tłoczka a późniejszy rozwój miasta...*, op.cit., s. 102.

⁷ S. Wicher, *Życie architektury. Życie i twórczość Stanisława Bukowskiego (1904-1979)*, Studio Wydawnicze Unikat, Białystok, s. 117, Oryginał w Archiwum Uniwersytetu w Białymstoku.

⁸ Protokół ze wstępnego posiedzenia komisji rzeczoznawców nad planem ogólnym m. Białegostoku w dniu 22.09.1952 r., z zasobu Departamentu Urbanistyki Urzędu Miejskiego w Białymstoku.

H. Majcher z Mieczysławem Krzywcem. Jednocześnie prace są prowadzone w Miastoprojekcie Północ-Wschód w Przedsiębiorstwie Projektowania Budownictwa Miejskiego, Oddział w Białymstoku. Nowy zespół wprowadził zasadniczą zmianę, przesuwając ośrodek administracyjny w kierunku przecięcia z osią ulicy nowego dworca kolejowego, jednak ta propozycja była ówczesnie krytykowana jako zbyt peryferyjna. Jednocześnie tworzy się główną ulicę na osi Rynek Kościuszki - Plac przed Komitetem Wojewódzkim PZPR a przecięciem z ulicą prowadzącą do dworca (ryc. 8.). W projekcie planu z 1954 roku, przedstawionym na ryc. 9, plac centralny przesuwa się w kierunku obecnego Rynku Siennego w powiązaniu z terenami zielonymi (dzisiejszym Parkiem Centralnym). Główna Komisja Urbanistyczno-Architektoniczna na konferencji we wrześniu 1954 roku postuluje uwzględnienie:

- „dominanty urbanistycznej głównej ulicy (dworzec-plac główny-plac Kościuszki), wydobyć nie tylko sytuacyjnie, ale również kompozycyjnie i skalowo, operując krótszymi odcinkami;
- przy projektowaniu placu głównego wystudiować jego wielkość w stosunku do obudowy;
- monumentalną skalę wnętrza miejskich wydobyć przez ich wzajemne ustosunkowanie;
- dominanty architektoniczne wydobywać przez ich kontrastowanie ze spokojnym tłem;
- dotychczasowe założenie tzw. 'Alei Defilad' wprowadzić do roli jednej z większych ulic miejskich, przewidując defilady po przyszłej głównej ulicy miasta;
- teren pocmentarny ująć generalnie jako teren parkowy, wprowadzając ewentualnie nieliczne (...) akcenty architektoniczne;
- plac przed gmachem KW PZPR - pomimo symetrycznego rzutu tego gmachu rozwiązać alternatywnie z jedną ścianą zieloną jako czołem parku urządzonego na terenach pocmentarnych schodzącego tarasami do placu, z elementem pomnikowym na tle zieleni;
- objazd za w/wym. wzgórzem pocmentarnym potraktować skromniej, jako aleję parkową;
- znaleźć inną niż w pracy łódzkiej [szerzej opisana w kolejnym punkcie artykułu] - lokalizację dla Młodzieżowego Domu Kultury, nie przecinając jego bryłą osi pałacu Branickich”.⁹

2.3. Socrealistyczne projekty urbanistyczne

Poniżej zaprezentowano dotychczas nie publikowane materiały dotyczące projektów z lat 50-tych na podstawie koreferatu L.T. Dąbrowskiego sporządzonego 12 września 1954 roku.¹⁰ Brak projektów ogranicza wiedzę na temat tych opracowań do treści relacji koreferenta.

W 1954 roku trzy pracownice projektowe wykonały projekty śródmieścia Białegostoku w oparciu o istniejący plan ogólny, ale dopuszczalne były rozwiązania alternatywne. Inwestorem było Prezydium MRN w Białymstoku. Były to:

- 1) Miastoprojekt Północ-Wschód, Oddział w Białymstoku;
- 2) Miejskie Biuro Urbanistyczne w Łodzi;
- 3) Miastoprojekt „ZOR” Warszawa.

Pierwszy zespół z Białegostoku składał się z następujących projektantów: Henryk Majcher, Mieczysław Krzywiec, Zdzisław Bubieniec i Zdzisław Łapiński. Pomoc techniczną zapewнили: Danuta Kamieńska i Czesław Radulski. Projekt charakteryzował się wprowadzeniem do śródmieścia licznych założeń osiowych prostopadłych do siebie, jak m.in.:

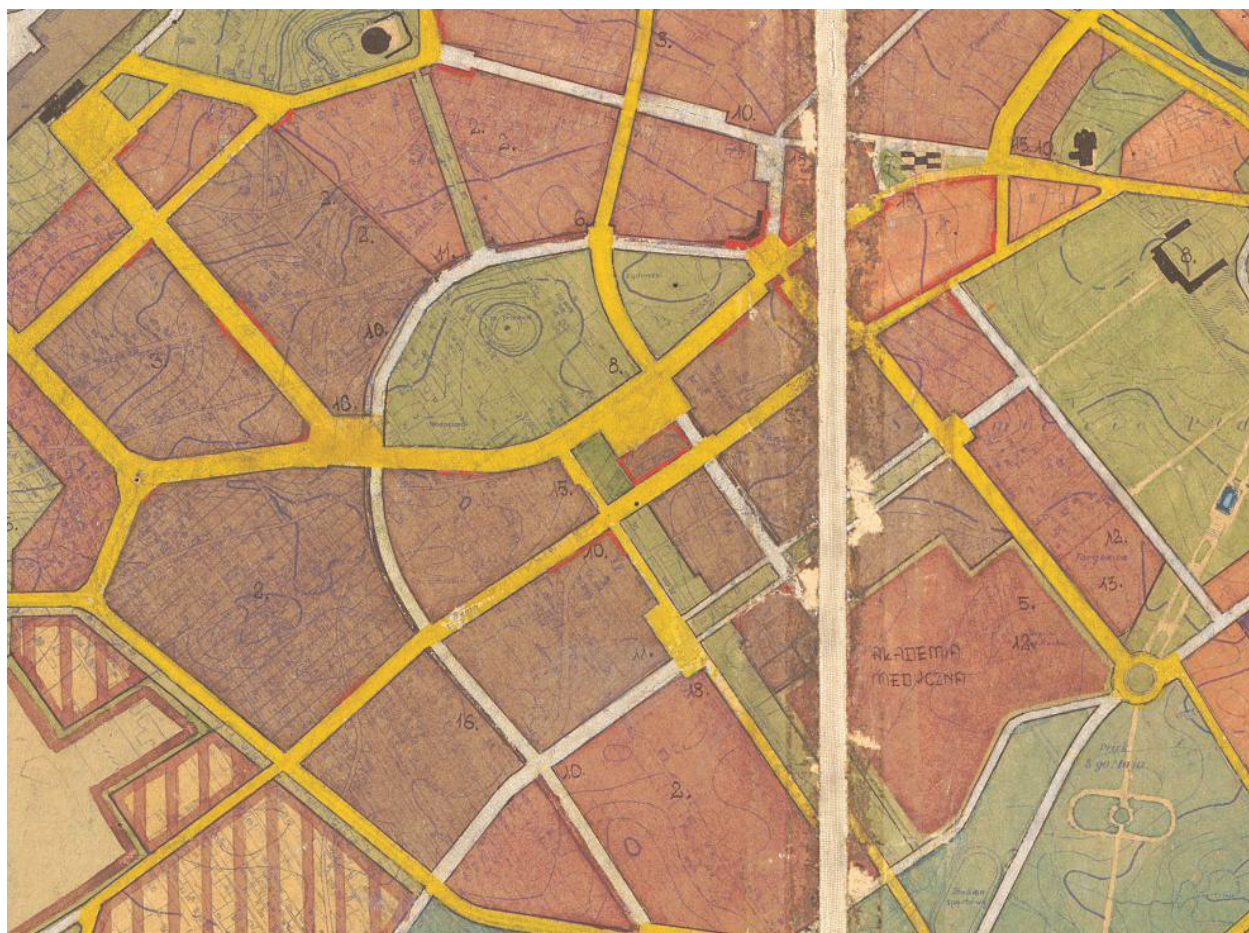
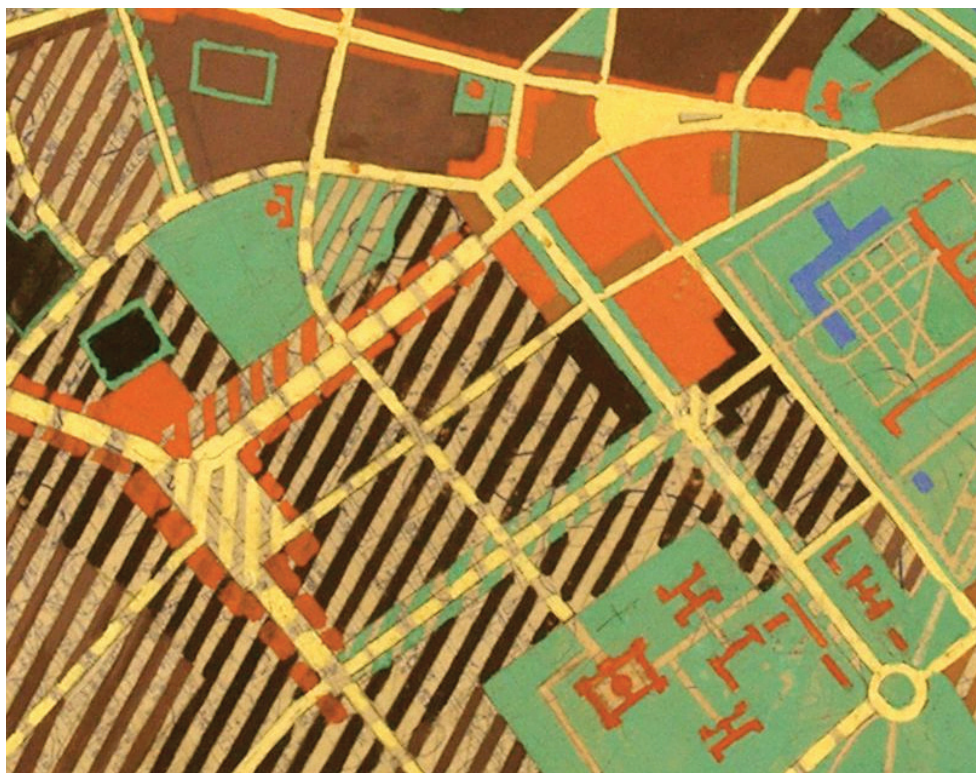
- 1) przedłużona na południowy zachód oś historyczna pałacu Branickich (odcinek od pałacu do projektowanego gmachu biblioteki wynosił 1020m);
- 2) oś defilad KW PZPR – projektowany dom kultury (1100m);
- 3) ulica centralna od ratusza historycznego do projektowanego PMRN (1150m);
- 4) Ulica od dworca do kina (1450m);
- 5) Plac zebrani – Akademia Medyczna;
- 6) Oś od Akademii Medycznej na północny wschód.

Tak zaprojektowany układ, wzmocniony jeszcze prostopadłymi ulicami poprzecznymi oraz obrzeżną zabudową (z małymi przerwami), został uznany przez referenta za zbyt sztywny. Za wadę uznano lokalizację domu kultury (lokalizacja na miejscu obecnej filharmonii) i Prezydium Miejskiej Rady Narodowej jako zbyt peryferyjne. Natomiast pozytywnie odbierano lokalizację placu centralnego przy parku centralnym z otwarciem na wzgórze parkowe (prawdopodobnie wzgórze Marii Magdaleny). Z ciekawych elementów proponowano sprowadzenie do ciągu pieszego powstałego przebiegu ul. Sienkiewicza do obecnej ulicy Legionowej.

⁹ Wnioski z posiedzenia Głównej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej w Białymstoku w dniach 10 i 11 września 1954 r. oraz konferencji w Komitecie w dniu 14 września 1954 r., sporządzone przez H. Kuncewicz i podpisane przez Z. Skibniewski, dot. projektów alternatywnych śródmieścia m. Białegostoku wykonanych w okresie 15.04-31.07.1954 r.

¹⁰ L.T. Dąbrowski, Koreferat do projektów alternatywnych śródmieścia m. Białegostoku, Białystok, 12.09.1954 r., w zasobie Departamentu Urbanistyki Urzędu Miejskiego w Białymstoku.

Ryc. 8. Fragment Stanu projektowanego w roku 1960, alternatywa. Plan etapowy m. Białegostoku; skala 1:10 000; Majcher, Krzywiec, 2 XII 1953 r., w zasobie DU UM w Białymstoku



Ryc. 9. Fragment Planszy Podstawowej, Miasto Wojewódzkie Białystok, Program Ogólnego Planu Zagospodarowania Przestrzennego; skala 1:10 000; Majcher, Krzywiec, 1954 r., w zasobie DU UM w Białymstoku

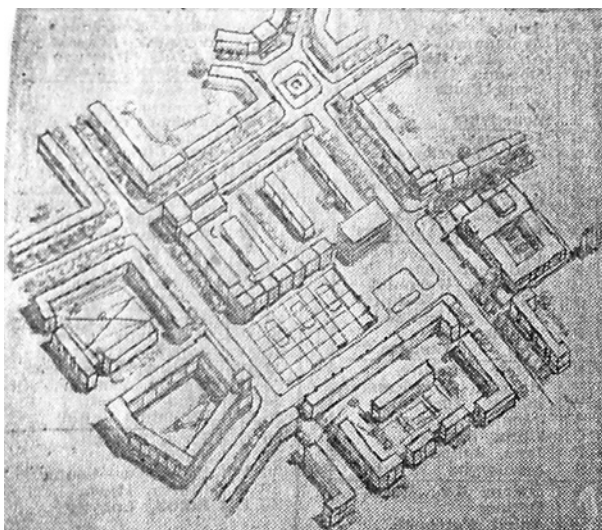
Drugim zespołem było Miejskie Biuro Urbanistyczne w Łodzi, w którym nad projektem śródmieścia pracowali: Wacław Bald, Eugeniusz Budlewski, Zbigniew Wyszynski, wspomagani przez techników Wacława Kamińskiego i Zenobiusza Poduszko.

Koreferent wskazuje na alternatywne rozwiązanie komunikacyjne w śródmieściu poprzez rezygnację z trasy W-Z i skierowanie ruchu tranzytowego na Szosę Południową (obecna ul. Zwierzyniecka i Kopernika). Zespół wskazywał na prawdopodobny przyszły brak lokalizacji budynków użyteczności publicznej przy projektowanej trasie i skierowanie ich na tereny nowego centrum. Miało to zapobiec rozproszeniu ich na terenie śródmieścia, ale zarazem powodowało, że trasa W-Z, według projektantów, dezintegrowałaby śródmieście, szczególnie jego północną część. W części rozwiązań kompozycyjnych zespół pozostawił lokalizację placu centralnego przy wzgórzu pocmentarnym. Rozwiązaniem krytykowanym przez koreferenta była propozycja utworzenia nowej ulicy równoległej do ulicy centralnej, wychodzącej z załamania ulicy Kilińskiego (prawdopodobnie obecny przebieg ulicy Legionowej). Lokalizacja planowanej ulicy byłaby zbyt bliska ul. Młynowej.

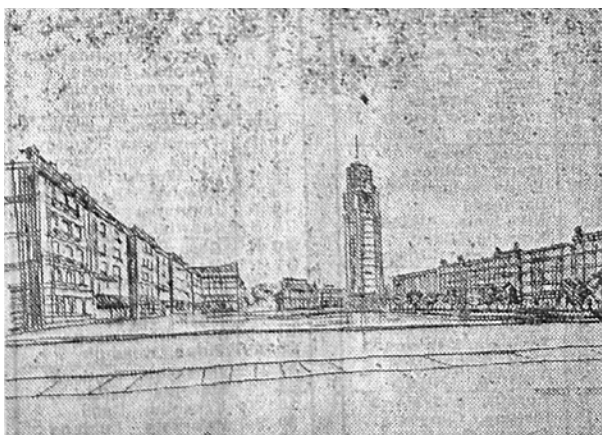
W trakcie omawiania prac pojawiała się kwestia zamknięcia zachodniej osi pałacowej. Opracowanie zespołu łódzkiego proponowało lokalizację „Młodzieżowego Domu Kultury” na osi na granicy z historycznym parkiem, oś następnie była przeciągnięta dalej w kierunku zachodnim i zakończona teatrem. Pomysł ten został uznany za błędny przez L.T. Dąbrowskiego, który wskazywał, że pierwotnie oś ta była otwarta na pejzaż, a zamknięcie jej monumentalną budowlą niedaleko pałacu jest niewłaściwe. Natomiast pozytywnie było odbierane zlokalizowanie „Domu Kultury” w Pałacu Branickich. Zespół w projekcie zaproponował liczne gmachy wokół placu centralnego, które miały stanowić jego obudowę. To skupienie instytucji zostało wskazane przez referenta jako wadliwe (wytworzenie martwej przestrzeni w godzinach wieczornych).

Trzeci zespół to pracownia urbanistyczna Miastoprojektu „ZOR” – Warszawa w składzie: Aleksander Kirow, Jerzy Kosiński, Maciej Nowakowski, Krystyn Olszewski, Marta Dobrzańska oraz technicy: Mirosław Jagiełło i Kamieńska (brak imienia).

Projekt wyróżniał się „miękkością” układu kompozycyjnego. Przewidywał pozostawienie dwóch osi kompozycyjnych: pałacowej i osi alei defilad. Inne ulice śródmieścia miały przebiegać nieprostokątnie do osi: były załamane lub z zastosowaniem lekkich krzywizn. Odbijało się to przy wykorzystaniu odcinków istniejących ulic. Koreferent wskazywał, że „otrzymano w efekcie układ krańcowo różny od projektu zespołu białostockiego, posiadający liczne małe, w skali, zało-



Ryc. 10. Ogólny widok śródmieścia z góry. Na pierwszym planie plac Centralny, gmach Prezydium, Aleja Parady i ul. Wesołowskiego, na podst. Białystok bliskiej przyszłości, [w:] Gazeta Białostocka nr 1, Białystok 1955



Ryc. 11. Projekt placu Centralnego wykonany przez inną pracownię. Zasadniczym punktem projektu jest wieżowiec przy placu, [w:] Gazeta Białostocka nr 1, Białystok 1955

żeń kameralne, dostosowany do konfiguracji terenu”. Opracowanie również inaczej odnosiło się do zagadnienia placu centralnego zlokalizowanego w sąsiedztwie parku pałacowego. Plac wraz z przyległym domem kultury znalazł się pomiędzy aleją defilad a założeniem historycznego pałacu i parku. Z interesujących rozwiązań należy przytoczyć lokalizację „Młodzieżowego Domu Kultury” przy wzgórzu pocmentarnym, na wylocie obecnej ulicy Grochowej. W odróżnieniu od opracowań poprzednich za zabudową zniknął teren zielony obecnego Parku Centralnego.

W podsumowaniu koreferatu stwierdzono, że prace kontynuować będzie pracownia Miastoprojekt Północ-Wschód, Oddział w Białymstoku w oparciu o koncepcje przedstawione przez poszczególne zespoły. Choć były to prace koncepcyjne powstawały



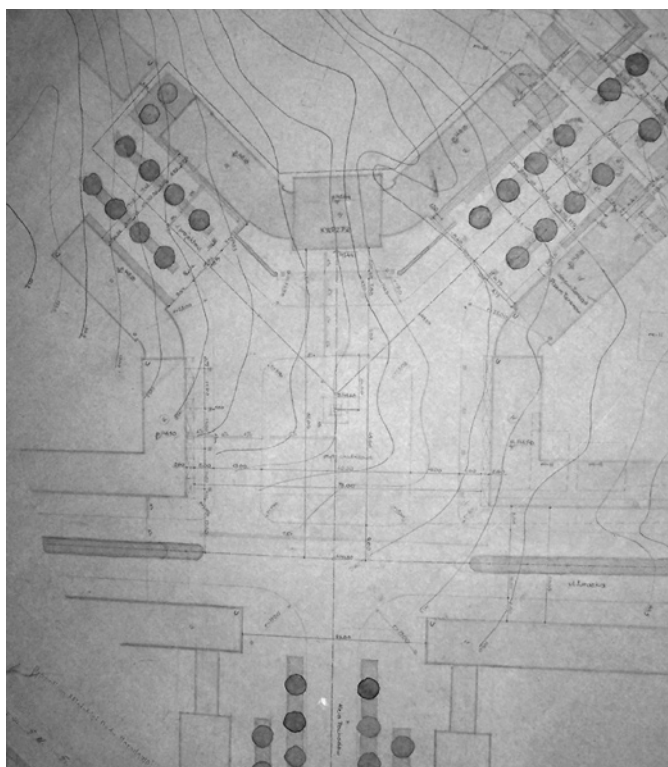
Ryc. 12. Widok na obecną ulicę M. Skłodowskiej-Curie, z zasobu Muzeum Historycznego w Białymstoku, sygn. MBHI 7853

w szczególnym okresie kształtowania się przyszłej wizji śródmieścia, a osoby pracujące w Miastoprojekcie Białystok, takie jak H. Majcher oraz M. Krzywiec, były odpowiedzialne w następnych latach za prace projektowe nad właściwymi dokumentami planistycznymi.

3. W KIERUNKU NOWOCZESNOŚCI

Pierwszy plan ogólny Białegostoku został zatwierdzony w 1958 roku po okresie 6-letnich przygotowań i zmian projektu. Zespół projektowy to Henryk Majcher, Władysław Gudelis, Wacław Kurdybelski, Wilhelm Peter i Helena Ficałowicz.

Projekt w rozwiązaniach układu kompozycyjnego i komunikacyjnego odnośnie do obszaru „nowego centrum” różnił się od rozwiązań proponowanych jeszcze w 1954 roku. Centrum w nowym projekcie zostało zlokalizowane między obecną ulicą Legionową (ówcześnie Dzierżyńskiego) a Parkiem Centralnym, swoje zakończenie miało na przecięciu z poprzeczną osią (pokrywającą się z ulicą Żelazną), pełniąc funkcję łącznika terenów zielonych Zwierzyńca i obszarów zielonych w centrum. Zrezygnowano z podkreślania osi kompozycyjnych wraz z odrzuceniem socrealizmu w 1956 roku. Oś pałacu jest poprowadzona poprzez tereny zielone, wzdłuż których biegnie ulica. Miętkość



Ryc. 13. Fragment ulic nowo projektowanych i otoczenia placu KW PZPR w Białymstoku, proj. M. Najmowicz, Centralne Biuro Projektów Architektonicznych i Budowlanych, 23.06.1952, w zasobie DU UM w Białymstoku

rozwiązań i zastosowanie krzywych w układzie kompozycyjnym jest bliższa rozwiązaniom funkcjonalnym niż wcześniejsze projekty. Wyraźnie jest zarysowany obszar centrum poprzez ograniczenie go układem komunikacyjnym. Układ ten został zrealizowany dopiero w ostatnich latach i utworzył obwodnicę wewnątrzśródmiejską.

Funkcjonalnie plan z 1958 roku wyznaczył obszar kształtowania się nowego centrum miasta w postaci wydłużonej klamry łączącej historyczne centrum (Rynek Kościuszki, plac przed KW PZPR, teren między ul. M. Skłodowskiej-Curie, ul. Legionową, a dalej - nowym dworcem kolejowym). Podstawową zasadę tego planu potwierdzały dwa kolejne plany ogólne z 1964 i 1974 roku.

3.1. Projekt osiedla Centrum I

Zmiana, jaka dokonała się pod koniec lat 50-tych, zasadniczo zmieniła funkcję propagandowej „alei pochodów/defilad”. Nowy kierunek rozwoju centrum,

tak jak przewidziano sprawdził, obecną ulicę M. Skłodowskiej-Curie do roli jednej z głównych ulic miasta. Zrealizowane jeszcze w latach 50-tych zespoły administracyjne na jej północnym końcu oraz zespół klinik i szpitali na południowym kontrastowały z pozostałą zabudową ulicy Piwnej i Rynku Rybnego w jej środkowej części.

W latach 1960 - 1961 został opracowany przez arch. Leona Jaruszewicza i Jerzego Zgliczyńskiego z Wojewódzkiego Biura Projektów w Białymstoku projekt Osiedla Centrum I.¹¹

W projekcie pozostawiono oś historyczną, przysuwając do niej mieszkalne budynki wysokie. W 1965 roku po drugiej stronie niż Osiedle Centrum I powstaje budynek mieszczący biura Białostockiego Zjednoczenia Budownictwa (obecnie rektorat Uniwersytetu w Białymstoku) zaprojektowany przez Janusza Kretowicza i Natalię Nikolajew.¹² Modernistyczna architektura i odmienna funkcja kontrastowały z założeniami z lat pięćdziesiątych.



Ryc. 14. Fragment Planu Ogólnego - Rys. 5 Perspektywa, H. Majcher, W. Gudelis, W. Kurdybelski, W. Peter, H. Ficałowicz, Miejski zarząd architektoniczno-budowlany, pracownia urbanistyczna, Białystok, 07.1958 r. W zasobie DU UM w Białymstoku

3.2. Projekty osiedla Centrum II oraz ośrodka usługowo-handlowego (OUH) - lata sześćdziesiąte

Autorowi udało się dotrzeć do opracowań urbanistycznych prowadzonych na początku lat 60-tych równoległe do prac nad planem perspektywnym zatwierdzonym w 1964 roku. Posiedzenie komisji konkursowej odbyło się między 23 a 25 marca 1962 roku.¹³ Makieta z tego konkursu była dostępna w ramach publikacji *Białystok, rozwój przestrzenny miasta*, natomiast nieznane były dotąd materiały dotyczące samego ośrodka usługowo-handlowego.

„Centralny ośrodek usługowy” podzielony został na 3 zespoły:

1. Zespół zlokalizowany pomiędzy obecną ulicą Legionową a Parkiem Centralnym, miał być z nim ściśle powiązany. W jego programie znajdowały się usługi handlowe, gastronomiczne i rzemieślnicze umieszczone w dwukondygnacyjnych pawilonach, zarazem cały zespół od strony historycznego centrum miał otwierać dom handlowy (obecny Central) oraz budynek administracyjny będący akcentem wysokościowym zespołu. Postanowiono wykorzystać zróżnicowane ukształtowanie terenu i umożliwienie zaopatrzenia usług z obecnej ulicy Legionowej z kondygnacji podziemnej (tłumaczy to rozwiązanie zaplecza budynku Centralu). Park Centralny miał być zapleczem dla powyższych funkcji, ewentualnie przeznaczonym na czasowe ekspozycje i kiermasze. Ze zrealizowanych elementów tego założenia należy wymienić budynek Centralu oraz Domu Technika, a z elementów zagospodarowania terenu nieistniejące już wejścia do Parku Centralnego od strony obecnego placu Uniwersyteckiego.
2. Drugi zespół znajdował się na przecięciu z osią ulicy Żelaznej (projektowanym ciągiem pieszym łączącym te tereny z Lasem Zwierzynieckim) i eksponował wzgórze Marii Magdaleny. Skrzyżowanie ciągów prowadzących z Lasu Zwierzynieckiego i Rynku Kościuszki podkreślone było placem zebrania i manifestacji ludowych z otwarciem na wspomniane wzgórze pocmentarne, na którego zboczu umieszczono amfiteatr (istniejący do czasu budowy opery). W ramach tego zespołu zakładano program usług kultury i sztuki (kina, teatry, hala widowiskowa) oraz ad-



Ryc. 15. Ulica Alejowa („Trasa pałacowa”, w głębi wylot ul. Rybny Rynek na ul. M. Skłodowskiej-Curie), aut. T. Olszewski, 7.07.1973 r. W zasobie DU UM w Białymstoku



Ryc. 16. Budynki wysokie w osiedlu Centrum I, w zasobie DU UM w Białymstoku

¹¹ *Opis techniczny do planu szczegółowego osiedla Centrum I w dzielnicy Śródmieście Białegostoku - I etap realizacji*, J. Zgliczyński, L. Jaruszewicz, Białystok, 15.03.1961r., w zasobie DU UM w Białymstoku.

¹² *Białostocka architektura modernizmu*, red. K. Niziolek, wyd. Fundacja Uniwersytetu w Białymstoku Universitas Bialostocensis, wyd. I, Białystok 2013.

¹³ Na podst. orzeczenia Nr 67, sygn. BUA.III-4/88/67/62, w zasobie DU UM w Białymstoku.

ministracji publicznej (Prezydium Wojewódzkiej, Miejskiej i Powiatowej Rady Narodowej) mających stanowić obudowę placu.

3. Trzeci zespół skupiał program usług gastronomicznych, handlowych i rzemieślniczych typu bazarowego oraz administrację gospodarczą i zlokalizowany miał być w rejonie ul. Młynowej, Przydworcowej i Garbarskiej.¹⁴

Ostatecznie osiedle Centrum II zbudowano w latach 70-tych.¹⁵ Centrum II wzniesiono w systemie OW-T, tj. Oszczędnościowym, Wielkopłytyowym - Typowym. W skład osiedla wszedł także dobrze znany białostoczanom pawilon usługowo-handlowy „Opalek”.¹⁶

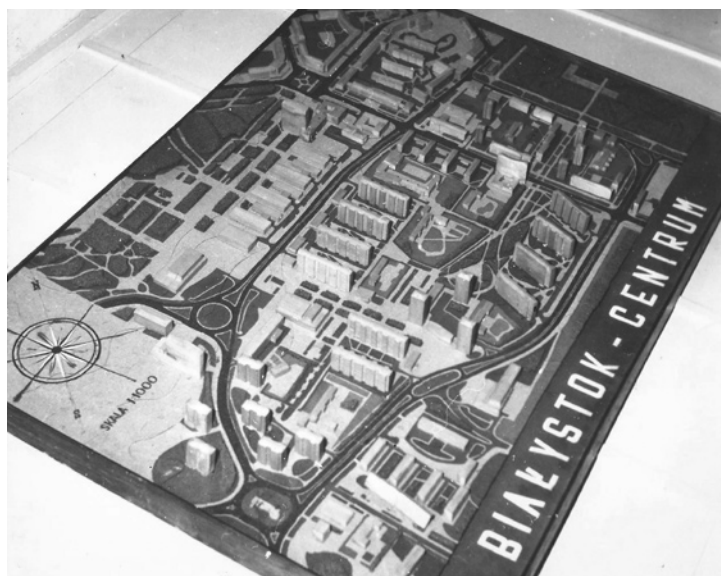
3.3. Konkurs na opracowanie nowego Centrum Białegostoku

W 1971¹⁷ roku prawdopodobnie w związku z przygotowaniami do opracowania nowego planu ogólnego (zatwierdzonego w 1974 r.), rozpisano nowy konkurs Stowarzyszenia Architektów Polskich - SARP na opracowanie centrum Białegostoku, w tym przypadku również rozwiązującego zakładane od końca lat 40-tych połączenie tego obszaru z nowym dworcem kolejowym.

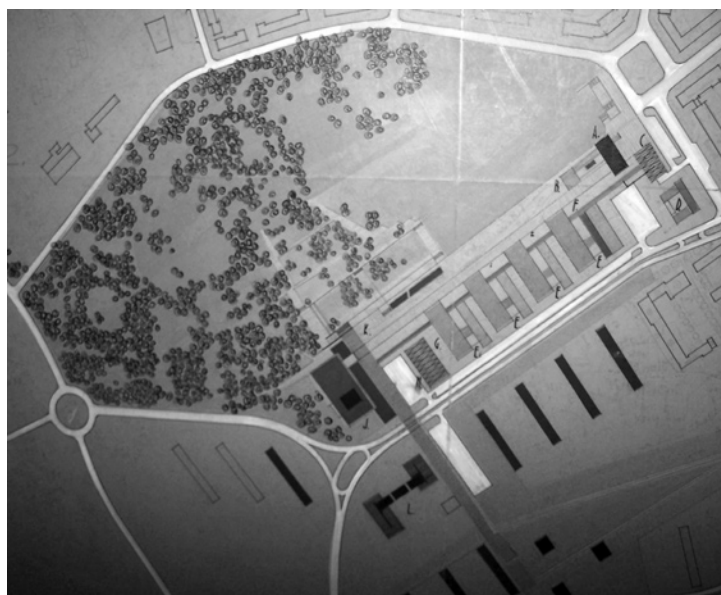
Poniżej zaprezentowane zostaną dostępne prace nagrodzone (I, II i III nagroda). W pracach tych już nie rozpatrywano osi historycznej pałacu, a głównym zagadnieniem było stworzenie spójnej kompozycyjnie „klamry” łączącej historyczne centrum z dworcem PKP i PKS. Skala rozwiązań znacznie przewyższała poprzednie opracowania, należy jednak podkreślić okres, w którym powstawały prace – czas modernizacji związanej z okresem gierkowskim.

Projekty te, po analizie, jedynie uzupełniają wcześniej wypracowane rozwiązania przestrzenne, zachowując przestrzeń publiczną na wysokości wzgórza Marii Magdaleny i kontynuując ciąg pieszy z centrum. Zagadnieniem zwracającym uwagę w zaprezentowanych rozwiązaniach projektowych były próby połączenia zespołu osiedla Centrum II z ośrodkiem usługowo-handlowym poprzez obecną ulicę Legionową.

Diametralnie różne w pracach projektowych jest rozwiązanie układu komunikacyjnego na terenie opracowania. W opracowaniu, które otrzymało I nagrodę, zlikwidowano istniejący w planie ogólnym z 1964 roku odcinek obwodnicy śródmiejskiej (obecnie ul.



Ryc. 17. Zdjęcie makiety osiedla Centrum (opracowanie konkursowe z r. 1962) W zasobie DU UM w Białymstoku



Ryc. 18. Plansza przedstawiająca założenie ośrodka usługowo-handlowego i administracyjnego między Parkiem Centralnym a obecną ul. Legionową. W zasobie DU UM w Białymstoku

Wyszyńskiego). Uzyskano w ten sposób ciąg pieszy, wokół którego mamy rozbudowaną funkcję usługową i spójną „klamrę” łączącą stare centrum z dworcem kolejowym (ryc. 23). Natomiast w pracy z II nagrodą zlikwidowano ulicę Legionową, co umożliwiło utworze-

¹⁴ J. Citko, *Centrum miasta Białegostoku - zarys koncepcji przestrzennej*, „Miasto”, nr 12 (228), Warszawa 1969, s.18.

¹⁵ Według projektu Janusza Dmowskiego, Wiktora Łazarczyka, Jana Citki, Danuty Łukaszewicz, na podst. „Architektura” nr 11, 1972.

¹⁶ *Ładniej? PRL w przestrzeni miast*, red. K. Niziołek i R. Poczykowski, Fundacja Uniwersytetu w Białymstoku Universitas Bialostocensis, Białystok 2009, s. 21.

¹⁷ Na podstawie *Historia białostockiego oddziału Stowarzyszenia Architektów Polskich - SARP*, <http://www.sarp-bialystok.org/index.php?se-cld=5&uSecl=7> na dzień 1.09.2014.



Ryc. 19. Makieta ośrodka usługowo-handlowego, w dolnej części plac zebrania i manifestacji ludowych oraz Prezydium Wojewódzkiej, Miejskiej i Powiatowej Rady Narodowej. W zasobie DU UM w Białymstoku



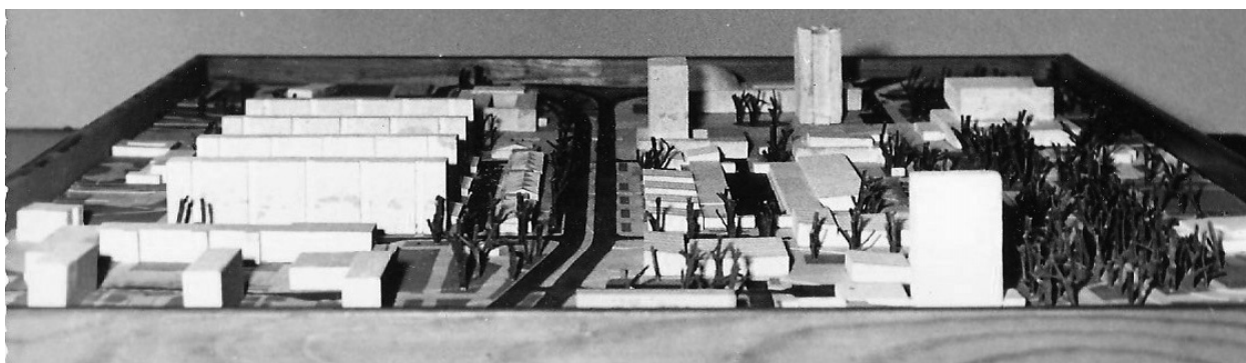
Ryc. 20. Park Centralny, Skwer przy Próchniaka, aut. T. Olszewski, z zasobu DU UM w Białymstoku

nie spójnej strefy centrum – parku centralnego, strefy usługowo-handlowej i osiedla mieszkaniowego. Odseparowany jest w tym układzie kompozycyjnym ośrodek na zachodzie (w późniejszych opracowaniach nazywany Centrum III).

W opracowaniu konkursowym z III nagrodą wyraźnie zaakcentowane są ciągi komunikacyjne, które jednocześnie dzielą wyraźnie cały obszar na trzy odrębne zespoły.



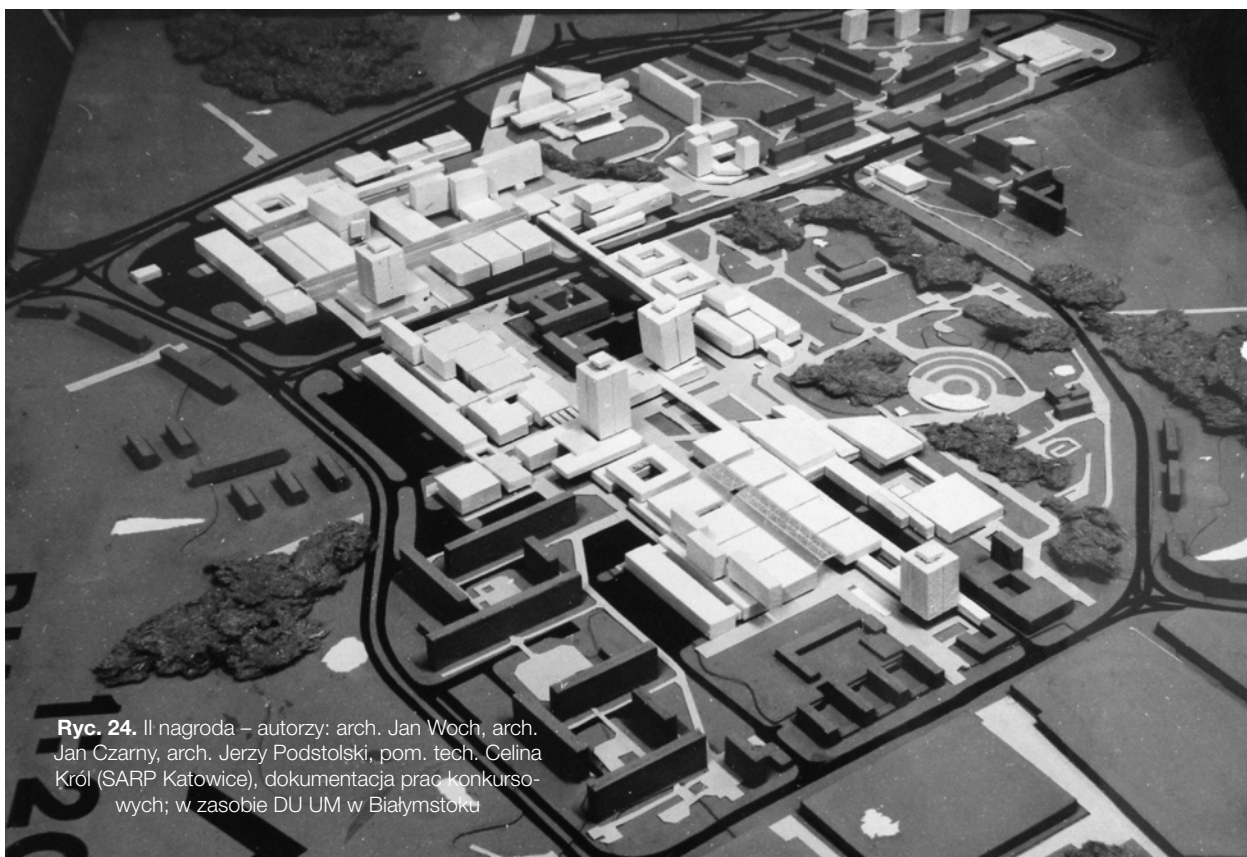
Ryc. 21. Dom handlowy Central, z zasobu Muzeum Historycznego w Białymstoku, sygn. MBHI 6311



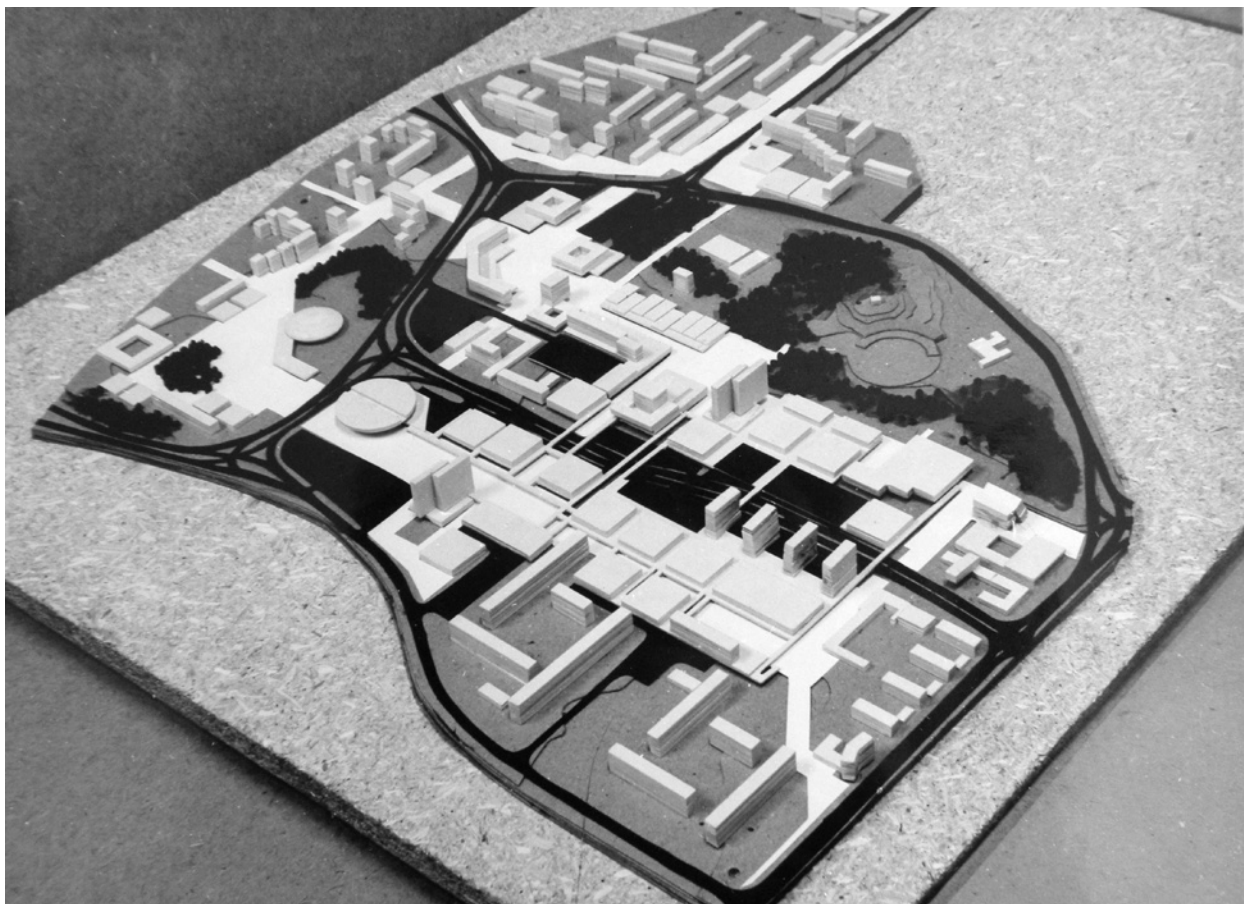
Ryc. 22. Zdjęcie makiety ośrodka usługowo-handlowego, rozwiązanie alternatywne - prawdopodobnie z końca lat 60-tych, widok w kierunku zachodnim. W zasobie DU UM w Białymstoku



Ryc. 23. I nagroda, autorzy: arch. Jan Krug (SARP Kraków); arch. art. rzeźbarz Andrzej Getter (SARP Katowice), dokumentacja prac konkursowych; w zasobie DU UM w Białymstoku



Ryc. 24. II nagroda – autorzy: arch. Jan Woch, arch. Jan Czarny, arch. Jerzy Podstolski, pom. tech. Celina Król (SARP Katowice), dokumentacja prac konkursowych; w zasobie DU UM w Białymstoku



Ryc. 25. III nagroda, autorzy: arch. Narcyz Sienkiewicz, arch. Andrzej Prusiewicz, arch. Joanna Kossakowska-Walczyk, arch. Adam Walczyk (SARP Wybrzeże), dokumentacja prac konkursowych, w zasobie DU UM w Białymstoku

PODSUMOWANIE

Zaprezentowane materiały planistyczne ukazują starania urbanistów w kształtowaniu obszaru nowego centrum Białegostoku. Myśl przewodnia, jaka zrodziła jeszcze w okresie międzywojennym, przechodziła ewolucję wraz ze zmieniającymi się uwarunkowaniami, jak i upływem czasu.¹⁸ Plan I. F. Tłoczka, kontynuowany w późniejszych planach z okresu socrealizmu, zmieniał się do końca lat 50-tych. Wówczas to ostatecznie ustalono lokalizację „nowego centrum”. W latach 60-tych i 70-tych natomiast rozpoczęto prace nad programem przestrzennym i rozwojem zespołu centrum. Jednocześnie fragmentarycznie powstawały kolejne części zespołu: osiedle Centrum I, Centrum II, pojedyncze budynki ośrodka usługowo-handlowego (budynek Domu Technika, Dom Handlowy Central). W tym czasie ostatecznie zniknął układ ulic stanowiących

dawne Chanajki, pozostały nieliczne ich fragmenty, jak pierzeja ul. Młynowej (mylona z Rynkiem Siennym), pojedyncze budynki przy poprzecinanej nowym układem ulicznym ul. Mazowieckiej. Przez ostatnie 50 lat jednak nie powstał nowy ośrodek centralny w przewidywanym miejscu. Obecnie na terenie centrum zakończono prace nad układem komunikacyjnym, tworząc między innymi obwodnicę wewnątrzśródmiejską, należy jednak pamiętać o idei, jaka przyświecała całemu układowi kompozycyjnemu miasta i roli „nowego centrum” w tym układzie. I na koniec myśl autora opisaney idei przekształceń przestrzennych profesora Ignacego Felicjana Tłoczka:

„W kompozycji przestrzennej miasta, jak w każdym dziele techniki, nie ma rozwiązań doskonałych, są tylko mniej lub więcej poprawne i wolne od wad.

¹⁸ I. F. Tłoczek, *Rozwój układu przestrzennego Białegostoku i jego przyszłe oblicze*, [w:] red. H. Majecki, *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, t. 4, „Prace Białostockiego Towarzystwa Naukowego” nr 29, Białystok 1985, s. 174.

¹⁹ I.F. Tłoczek, op. cit., s. 175.

*Ponieważ jednak miasto jest organizmem żywym, nowe jego człony powinny wyrastać zeń harmonijnie, a stare i obumierające zmieniać swe użytkowe przeznaczenie.*¹⁹

LITERATURA

1. **Citko J. (1969)**, *Centrum miasta Białegostoku - zarys koncepcji przestrzennej*, „Miasto” nr 12 (228), Warszawa.
2. **Oleksicki A. (2003)**, *Pierwszy powojenny plan Białegostoku autorstwa Ignacego Felicjana Tłoczka a późniejszy rozwój miasta*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” z. 8-9, Wojewódzki Oddział Służby Ochrony Zabytków w Białymstoku, Północnopodlaskie Towarzystwo Ochrony Ptaków w Białowieży, Białystok.
3. **Tłoczek I. F. (1985)**, *Rozwój układu przestrzennego Białegostoku i jego przyszłe oblicze*, [w:] H. Majecki (red.), *Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku*, t. 4, „Prace Białostockiego Towarzystwa Naukowego” nr 29, Białystok.

INNE ŹRÓDŁA

1. *Białystok, rozwój przestrzenny miasta*, H. Nowara, R. Sikorski (red.), Prezydium MRN w Białymstoku, Wydział budownictwa, urbanistyki i architektury, Towarzystwo urbanistów polskich - koło w Białymstoku, Białystok 1969.
2. *Białostocka architektura modernizmu*, K. Niziołek (red.), wyd. Fundacja Uniwersytetu w Białymstoku Universitas Bialostocensis, Białystok 2013.

3. *Ładniej? PRL w przestrzeni miasta. Białostocka architektura lat 1945-1989*, K. Niziołek i R. Poczykowski (red.), Fundacja Uniwersytetu w Białymstoku Universitas Bialostocensis, Białystok 2009.
4. Protokół ze wstępnego posiedzenia komisji rzeczoznawców nad planem ogólnym m. Białegostoku w dniu 22.09.1952 r., z zasobu Departamentu Urbanistyki Urzędu Miejskiego w Białymstoku.
5. *Wnioski z posiedzenia Głównej Komisji Urbanistyczno-Architektonicznej w Białymstoku w dniach 10 i 11 września 1954 r. oraz konferencji w Komitecie w dniu 14 września 1954 r.*, sporządzone przez H. Kuncewicz i podpisane przez Z. Skibniewski, dot. *projektów alternatywnych śródmieścia m. Białegostoku* wykonanych w okresie 15.04-31.07.1954 r.
6. *Dąbrowski L. T., Koreferat do projektów alternatywnych śródmieścia m. Białegostoku*, Białystok, 12.09.1954 r., w zasobie Departamentu Urbanistyki Urzędu Miejskiego w Białymstoku.
7. *Opis techniczny do planu szczegółowego osiedla Centrum I w dzielnicy Śródmieście Białegostoku - I etap realizacji*, J. Zgliczyński, L. Jaruszewicz, Białystok, 15.03.1961r., w zasobie DU UM w Białymstoku.
8. Orzeczenie Nr 67, sygn. BUA.III-4/88/67/62, w zasobie DU UM w Białymstoku.
9. Projekt rozbudowy miasta (1939), „Kurjer Białostocki”, 1939-08-03 (211), s. 4, dostępne na stronie internetowej: <http://pbc.biaman.pl/dlibra/doccontent?id=19692>.
10. *Historia białostockiego oddziału Stowarzyszenia Architektów Polskich - SARP*, <http://www.sarp-bialystok.org/index.php?secId=5&uSecId=7> na dzień 1.09.2014.

„POKAŻ MI SWÓJ DOM, A POWIEM CI, SKĄD JESTEŚ”. ARCHITEKTURA DOMU W ASPEKTCIE KULTURY

Katarzyna Kosk

Politechnika Warszawska, Wydział Architektury, Koszykowa 55, 00-659 Warszawa
E-mail: katarzynakosk@gmail.com

“SHOW ME YOUR HOUSE AND I’LL TELL YOU WHERE YOU ARE FROM”. ARCHITECTURE OF HOUSES IN THE ASPECT OF CULTURE

Abstract

The title paraphrase of the well-known proverb: “Show me your house and I’ll tell you where you are from” the best illustrates the theme of this article. The author presents hypotheses, that cultures, which man associates in his life, are the creative forces, which are shaping the architecture of single-family houses and giving it a clearly defined characteristics. Proving the thesis takes place through the presentation of three examples of houses from different regions and cultures. The first of them is the “house in the norwegian climates” which was built in Poland, in Józefosław. The second description shows architect W. Rybczyński’s house. The last one example is the Canarian house - La Casa Ruiz. Examples quoted, in spite of the seeming differences, confirmed the dependence between the form of the house and cultural patterns. This paper is a subjective interpretation of the evidence concerning the manner in which people organize and use living space. Considerations on the relationship of culture and architecture are also enriched by insights of many observers of different specialties: architectural theorists, sociologists, philosophers, and even reflections of some poets. Interdisciplinary approach aims to determine the order in this very complex field and thus a better understanding of the forms.

Streszczenie

Tytułowa parafraza znanego przysłowia: „Pokaż mi swój dom, a powiem ci, skąd jesteś” najpełniej obrazuje tematykę niniejszego artykułu. Autorka stawia hipotezę, że kultury, z jakimi człowiek obcuje w swoim życiu, są twórczymi siłami kształtującymi architekturę domów jednorodzinnych, nadając jej jasno sprecyzowane cechy charakterystyczne. Dowiedzenie tej tezy następuje poprzez autorską ocenę trzech przykładów domów pochodzących z różnych regionów i kultur. Pierwszym z nich jest „dom w norweskich klimatach” powstały na terenie Polski w podwarszawskim Józefosławiu, kolejnym dom architekta W. Rybczyńskiego, ostatnim zaś kanaryjski dom - La Casa Ruiz. Przytoczone przykłady, mimo pozornych różnic, potwierdzają zależność pomiędzy formą domu a wzorcami kulturowymi. Praca ta jest subiektywną interpretacją dowodów dotyczących sposobu, w jaki ludzie organizują i używają przestrzeni mieszkalnej. Rozważania nad relacją kultury i architektury zostały wzbogacone o spostrzeżenia teoretyków architektury, socjologów, filozofów, a nawet przemyślenia poetów. Interdyscyplinarne podejście do tematu wielu obserwatorów różnej specjalności ma na celu określenie porządku w tej bardzo złożonej dziedzinie, a tym samym stworzenie lepszego zrozumienia form.

Keywords: house; habitation; form; culture; cultural patterns

Słowa kluczowe: dom; zamieszkiwanie; forma; kultura; wzorce kulturowe

Zewnętrzny wygląd domu oraz sposób urządzenia jego wnętrza zawierają często informacje o jego mieszkańcach, ich przekonaniach, gustach, zainteresowaniach, mogą być też odbiciem ich życiowych postaw i preferencji, przynależności kulturowej,

narodowej, płciowej czy rasowej. „Dom to najbardziej autentyczna, najbardziej wolna strefa człowieczego tworzenia, odpierająca skutecznie wiele zewnętrznych ingerencji”.¹

Temat ten łączy w sobie wiele dyscyplin: architekturę, urbanistykę, historię, socjologię, psychologię, a także krzyżowanie się kultur. W związku z tym ważne jest interdyscyplinarne podejście do tego zagadnienia wielu obserwatorów z różnych dziedzin. W oparciu o koncepcję typu idealnego Maxa Webera w tym wypadku zastosowanie znalazłaby metoda, która byłaby podstawą do tworzenia. Tworzenia nie tylko projektu architektonicznego – miejsca zamieszkania, ale również taka, która pozwoliłaby na rzeczywiste zagłębienie się w implikacje osobowościowe, historyczne, rodzinne, a wreszcie kulturowe zamieszkujących. Innowacyjny potencjał takiego podejścia naukowego jest o tyle ciekawy, że istnieje duże prawdopodobieństwo zmiany postrzegania swojej pracy przez architektów, którzy często tworzą schematyczne, wielokrotnie oderwane od potrzeb użytkownika, a z drugiej strony „przyklejone” do obowiązujących trendów – modnych materiałów i stylistyk – projekty.

Ogromna większość budowanych obecnie domów to tzw. „projekty typowe” – dopasowane do każdego. W praktyce jest to projekt tworzony dla skromnego, anonimowego odbiorcy, na anonimowym terenie. Z wyborem takiego projektu łączy się konieczność wielu kompromisów i rezygnacji z jakiejś części własnych marzeń. Niestety, dziś coraz bardziej realne stają się słowa Olgi Tokarczuk: „(...) każdy z nas ma dwa domy – jeden konkretny, umiejscowiony w czasie i w przestrzeni; drugi – nieskończony, bez adresu, bez szans na uwiecznienie w architektonicznych planach.”² Wybór projektu typowego pozbawia przyszłych użytkowników szansy na współtworzenie z architektem, który może urzeczywistnić ich marzenia związane z domem, nadać mu indywidualny, niepowtarzalny charakter.

Wiek XX rozpoczął proces odchodzenia od tradycji, tradycyjnego pojmowania miejsca jako wartości nadrzędnej w architekturze, wyrażającej się w wieloznaczeniowym rozumieniu przestrzeni – archetypicznym, przedmiotowym, a przede wszystkim konkretnie zdefiniowanym. Tworzenie architektury przekształciło się w wyścig z czasem, we współzawodnictwo technologii i coraz to nowszych materiałów, w bicie rekordów wysokości. Szukano nietuzinkowości za wszelką cenę. Przestano liczyć się z otoczeniem, barwnością kulturową, tradycją miejsca. Na nieszczęście, takie reguły,

a właściwie ich brak rządzą współczesną architekturą. Jeżeli możemy w ogóle ją nazwać gloryfikującym określeniem: architektura. Jak mówił architekt, prof. Stefan Kuryłowicz: „*Buduje się mnóstwo, ogromne ilości domów, kubatur, natomiast na miano architektury zasługuje tylko pewna część, pewien procent... stosunkowo nieduży. Architektura jest w momencie, w którym ten budynek pozostawił jakąś reakcję (...) budownictwo woła o talent, ale nagle, gdy dotyka czyjegoś serca, powoduje, że czujesz się wspaniale... to jest wtedy architektura, to jest sztuka*”³. Potwierdzają to także słowa Augusta Perreta z jego znakomitej *Theorie de l'Architecture*. Twierdził on, że „*przywilejem architektury jest tworzenie miejsc magicznych, będących całkowicie wytworami ducha*”⁴. Jak jednak stworzyć wspomnianą wyżej metodę, która pomogłaby nam – architektom tworzyć te „magiczne miejsca”?

Trudno wyjaśnić za pomocą słów, czym ów „magiczny przywilej” jest, dlatego spróbujmy odkryć go na podstawie analizy stworzonych już projektów – analizy wybranych domów jednorodzinnych.

Przystępując do projektowania domu, jednym z pierwszych zadań architekta jest zapoznanie się z potrzebami i pragnieniami jego przyszłego użytkownika. Dom mieszkalny jest dla architekta zagadnieniem niezwykle trudnym. Projektowanie zazwyczaj polega na przetworzeniu intencji twórcy w dzieło architektoniczne. W przypadku domu mieszkalnego architekt jest tylko współtwórcą, a sam dom – przekazem w kontekście miejsca, użytkownika i architekta, z różnym nasileniem tych trzech składowych.

Pierwszym przykładem jest dom mieszczący się w podwarszawskim Józefosławiu (ryc. 1). Obecny wygląd budynku jest wynikiem dopasowania wcześniej istniejącego domu do nowych potrzeb. Autorami projektu przebudowy są sama właścicielka obiektu, architektka Monika Grostad, oraz jej ojciec Marek Wajzner.

Dla architekta znającego architekturę Norwegii⁵ dostrzegalne są norweskie cechy tego domu, takie jak: charakterystyczna biała stolarka okienna i drzwiowa ze „szprosami”, zabarwiona na czerwony kolor drewniana okładzina elewacyjna. Zastanawiająca jest przyczyna takiego stanu rzeczy, przecież budynek stoi w Polsce. Dlaczego więc jego właściciele postanowili stworzyć „dom w norweskich klimatach”? Okazuje

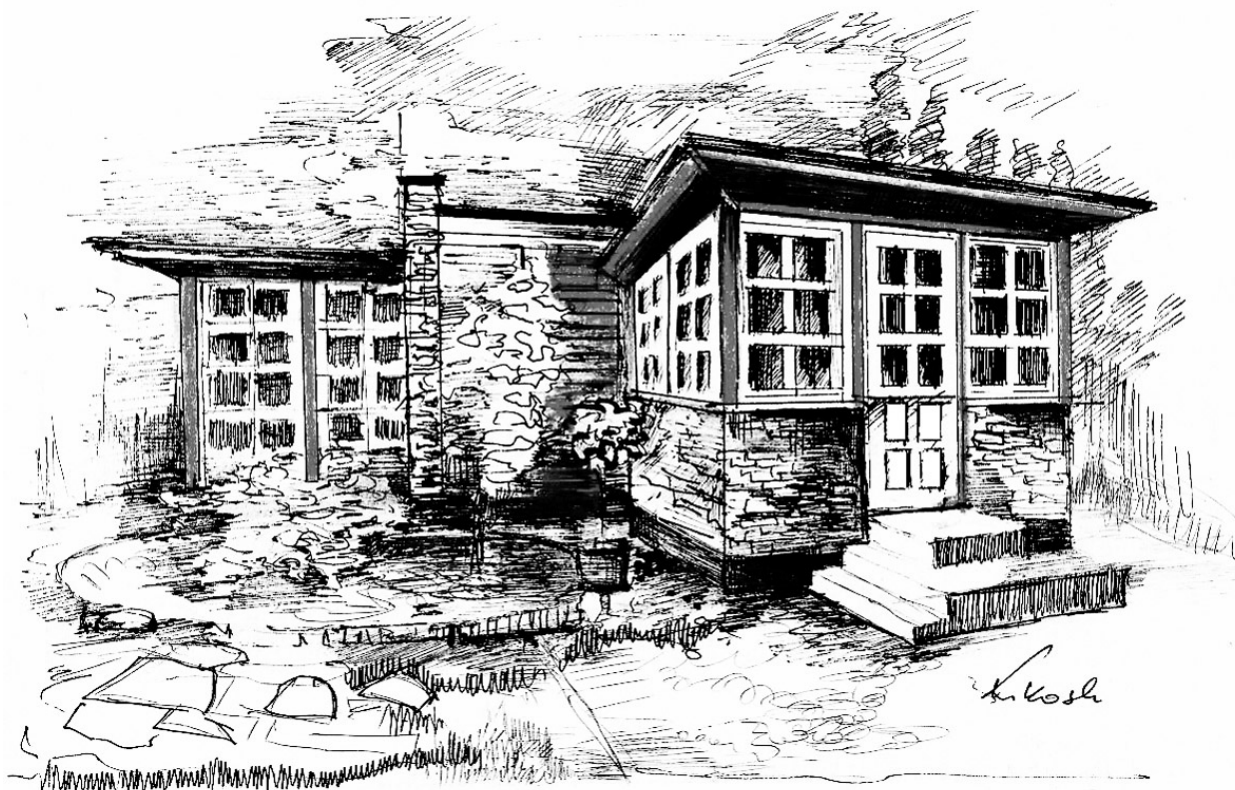
¹ D. Markowska, *Dom - twierdza tożsamości*, [w:] P. Łukasiewicz, A. Siciński (red.) *Dom we współczesnej Polsce. Szkice*, praca zbiorowa, Wrocław 1992, s. 202.

² O. Tokarczuk, *Dom dzienny dom nocny*, Wyd. Literackie, Kraków 2005, s. 271.

³ A. Panisko, *Stefan Kuryłowicz z cyklu Wnętrze architekta* [dostęp 07.05.2013] <http://vimeo.com/15250904>.

⁴ B. Szmidt, *Ład przestrzeni*, PIW, Warszawa 1981, s. 305.

⁵ Autorka artykułu na co dzień pracuje w norweskiej pracowni architektonicznej, gdzie projektuje domy jednorodzinne. Stąd znane są jej charakterystyczne elementy domu, typowe dla architektury norweskiej.



Ryc. 1. „Dom w norweskich klimatach”: dom własny arch. Moniki Grostad, Józefosław; źródło: rysunek autorki

się, że mąż pani Moniki – Terje Emil jest z pochodzenia Norwegiem, a dom państwa Grostad jest połączeniem wzorców, jakie wynieśli z wczesnych etapów swojego dzieciństwa, wynikiem skrzyżowania dwóch kultur: polskiej i norweskiej. Rozległa sfera wpływów kulturowych, w której dane im było dorastać, nie wymaga tłumaczenia. Wydaje się rzeczą zrozumiałą, iż żyjąc w określonym środowisku społecznym i kulturowym, ulegamy panującym tam rygorom, wzorom, wymaganiom, zwyczajom.

Wytłumaczenia wymaga natomiast sama rzeczywistość indywidualna: w jakim stopniu wygląd zewnętrzny domu może w pełni wyrazić indywidualny charakter jego mieszkańców, który w założeniu ideologicznym ma być oderwany od mody, trendów, racjonalnych przesłanek? Czymże są owe dążenia ludzi do stworzenia własnego „ja”, skoro świadomość przestrzeni, jej zagospodarowania, przedstawiania, ustawiania, tworzenia, ubarwiania, subiektywizowania jest nacechowana bodźcami zewnętrznymi? Przecież wszelkie koncepcje tworzenia owej przestrzeni są uwarunkowane schematami, które otaczają nas zewsząd:

bliscy, rodzina, przyjaciele, telewizja, gazety, czasopiśma, nawet te architektoniczne. To przez kolorowe zdjęcia zawarte w periodykach nauczyliśmy się postrzegać domy jako „oderwane”, obce budynki, pozbawione kontekstu. Przeciętny człowiek widzi coś, co wizualnie działa na jego zmysły i zwykle nie jest w stanie stworzyć czegoś zupełnie odmiennego od tego, do czego przywykł. Na tym polega wielkość twórców, którzy potrafią przełamać obowiązujące schematy. Owo indywidualizowanie się, bez względu na cel, jest także obarczone społecznym odbiorem. Otoczenie ma ogromny wpływ na nasze decyzje, coraz częściej potrafi też manipulować nami, a w skrajnych wypadkach także przytłaczać i ograniczać. Czy pojęcia i teorie, którymi dysponujemy pozwolą nam wyjaśnić to zagadnienie? Możemy to scharakteryzować jako „strategię interioryzacyjną”⁶ Człowiek jest usytuowany wśród rzeczywistości, która go otacza i która „wdziera się” do jego wnętrza, domagając się aprobaty. „Człowiek, biorąc naturalny udział w procesie socjalizacji pierwotnej i wtórnej, przyjmuje do swojego wnętrza elementy kultury i otaczającej go rzeczywistości, pogłębiając w ten sposób swe sytu-

⁶ A. Siciński, *Styl życia: koncepcje, propozycje*, PWN, Warszawa 1976, s. 105.

acyjne uczestnictwo w uczestnictwo autentyczne, lub mówiąc inaczej, zinterioryzowane”⁷. Indywidualizację powinniśmy więc traktować jako sposób na ukazanie swoich zainteresowań, siebie, ale nie w oderwaniu od rzeczywistości, obowiązujących trendów, mody. Przecież tworzymy siebie nie sami ze sobą, ale w społeczeństwie, pośród innych ludzi, pośród zmieniającego się świata i w określonym systemie społeczno-kulturowym. To jest albo powinna być główna idea przyświecająca tego rodzaju rozważaniom.

Dom w Józefosławiu także nie jest oderwany od współczesności, obowiązujących trendów, mody. Wnętrze utrzymane jest w modnej biało-czarnej kolorystyce. Zewnętrzne materiały - nowe technologie są wsparciem dla tradycyjnych wzorców.

Archetypiczny wzorec naszego domu tkwi w naszej podświadomości, a kształtuje się w naszych głowach nie tylko poprzez zamieszkiwanie znanych nam przestrzeni, lecz także dzięki bajkom, literaturze pięknej, poezji, których nieodłącznym elementem jest dom. Najlepszym tego przykładem jest *The Poetics of Space* Gastona Bachelarda, gdzie dom nazywany jest: „zakątkiem świata”, „naszym pierwszym wszechświatem”, „realnym kosmosem”: „*For us house is our corner of the world. As has often been said, it is our first universe, a real cosmos in every sense of the world*”⁸. Podobnych słów do opisu przestrzeni używa Mircea Eliade: „*Terytorium nieznane, obce, niezasiedlone (...) przynależy do chaosu. Zajmując je, a zwłaszcza zasiedlając, człowiek przez obrzędowe powtórzenie kosmogonii przeistacza symbolicznie daną okolicę w kosmos. To, co ma stać się „naszym światem”, musi wprawdzie być „stworzone”, a wszelkie dzieło stworzenia ma swój wzorec (...); organizując swą przestrzeń, powtarza się więc wzorcowe działanie bogów*”⁹. Dom, bardzo często jest traktowany jako miejsce święte, a nawet miejsce kultu, ponieważ „*święta przestrzeń to takie miejsce, które staje się siedzibą; ponieważ działanie mocy powtarza się w nim, samo lub przez ludzi, jest to miejsce kultu*”¹⁰.

Wyżej wspomniane dzieła literackie pozwalają nam także uwrażliwić się na architekturę, poznać procesy myślowe człowieka, jakie zachodzą podczas projektowania domów. Poprzez wiersze, być może bardziej niż przez wspomnienia, dotykamy poetyckiej głębi przestrzeni domu. Książka *The Poetics of Spa-*

ce opisuje dom jako miejsce, które jest doświadczane z dnia na dzień, posiada pewną nić narracji, opowiada własną historię. Sny, marzenia, różne wyobrażenia o domach, w których przyszło nam żyć, przenikają do wnętrza naszego umysłu po to, by gdy znajdziemy się w nowym domu, powróciły i wniknęły w nową przestrzeń.

„*(...) after we are in the new house, when memories of other places we have lived in come back to us, we travel to the land of Motionless Childhood*”¹¹. Bachelard udowadnia, że dom jest jednym z największych bodźców dla integracji myśli, wspomnień i marzeń ludzkości.

Potwierdza to także projekt domu państwa Grostad, a także wolno stojąca wiata, która powstała w miejscu dawnych, prowizorycznych zabudowań gospodarczych. Na pomysł stworzenia takiej dodatkowej przestrzeni z grillem i wygodnym miejscem do wypoczynku wpadł pan domu – Terje Emil, który podobnie zakątki pamięta ze swoich rodzinnych stron¹². Drewniana konstrukcja wiaty opiera się na murze stojącym na granicy działki. W środku ustawiono żeliwną norweską kozę, a także wygodne ratanowe kanapy i fotele. Pragnienie stworzenia w nowym domu zapamiętanej z dzieciństwa przestrzeni jest wynikiem zamieszkiwania i doświadczania różnych miejsc.

Dom w Józefosławiu jest także obrazem polskiej kultury. Zastany układ zabudowań, rozplanowanie funkcji, tradycyjna murowana konstrukcja domu – to wszystko pozostało niezmienione i, jak oceniają właściciele – „*na co dzień wszystko sprawdza się znakomicie*”¹³. Wizualny efekt domu, dzięki drewnianym elementom konstrukcyjnym i deskom elewacyjnym pomalowanym czerwoną farbą, odzwierciedla jednak jego skandynawski charakter.

Trochę inną postawę odnośnie do projektowania domu prezentuje W. Rybczyński w swojej książce pt. *Najpiękniejszy dom na świecie*. Jest to pełna życia, osobista, napisana od serca opowieść o budowaniu jego własnego domu. Rybczyński twierdzi, że zbudował dom marzeń, nie po to, by spełnić oczekiwania życia i wznieść dom doskonały, lecz w celu wyrażenia – w sposób nieświadomy – swoich najbardziej prywatnych pragnień. Te pragnienia, w początkowych koncepcjach jego domu, pokrywały się z formami domów, jakie poznał w dzieciństwie, pamiętał ze swoich rodzin-

⁷ Tamże

⁸ G. Bachelard, *The Poetics of Space*, Beacon Press, New York 1969, s. 4.

⁹ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, PIW, Warszawa 1993, s. 91.

¹⁰ G. Van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, Książka i Wiedza, Warszawa 1978, s. 348.

¹¹ G. Bachelard, op. cit., s. 5.

¹² Źródło: http://ladnydom.pl/budowa/1,106565,9073430,Dom_w_norweskich_klimatach_przebudowa.html [dostęp: 24.06.2013].

nych stron. Po konsultacji z przyjacielem szkice koncepcyjne Rybczyńskiego zaczęły jednak podążać zupełnie inną drogą – drogą tożsamości miejsca. Michael Show, przyjaciel Rybczyńskiego, oznajmił mu bowiem: „*Twój dom nie przypomina domów z tej wyspy*”¹⁴. Dodajmy, że miejscem powstawania nowego domu była hiszpańska wyspa Formentera, na którą autor wyemigrował. Wypowiedź Michaela Showa była początkiem utrwalenia w Rybczyńskim przekonania, że jego dom wcale nie musi być oryginalny i odmienny, a raczej powinien respektować zastane formy kulturowe. Im dłużej przyglądał się istniejącym domom Formentery, tym bardziej intrygowało go, na czym właściwie polegała ich niewątpliwa atrakcyjność. Gdzie tkwiła tajemnica? Z czasem, gdy autor bardziej poznał wyspę, domy i żyjących w nich ludzi, odkrył, że tym sekretem jest kontekst, dopasowanie. Stwierdził nawet: „*Jako cudzoziemiec z łatwością rozumiałem mowę domów na Formenterze*”¹⁵.

Rybczyński zauważa, że problem kontekstu bardzo często w ogóle nie jest brany pod uwagę przy projektowaniu nowego domu: „*Ludziom coś się podoba – widzą coś na zdjęciu, w kinie lub podróży – i mówią: chciałabym mieć dokładnie taki sam dom. A potem są rozczarowani, gdy dom już stoi, ale wcale się im nie podoba. Mówią wtedy zawiedzeni: a wyglądał tak ładnie w czasopiśmie architektonicznym*”¹⁶. Jak pisał ks. Józef Tischner: „*Dom jest owocem sztuki dialogu*”¹⁷ i dobra architektura powinna polegać właśnie na twórczym nawiązaniu dialogu z tą już zastaną. Jeżeli jest mowa o dialogu, to trzeba znaleźć metodę na uzyskanie wzajemnego konsensusu. Architekt powinien stworzyć własny kod porozumienia, osiągniętego nie tylko pomiędzy projektem a użytkownikiem, ale także między nową przestrzenią, którą tworzy, a zastanym otoczeniem. Tak jak języków obcych, powinien uczyć się języka tożsamości innych krajów, języka przeszłości, aby w pełni osiąść umiejętność projektowania pięknej architektury: „*budowniczowie powinni nauczyć się lokalnego języka – jeśli tego nie zrobią, pozostaną w najlepszym razie outsiderami, architektonicznymi turystami*”¹⁸. W tym momencie nasuwa się pytanie: czy prezentowany wcześniej „dom w norweskich klimatach” jest przykładem budynku zaprojektowanego przez takiego

właśnie architektonicznego turystę? Być może projekt ten powstał na początku wspólnej drogi życia w Polsce państwa Grostad. Na pewno jest wyrazem silnie zakorzenionego norweskiego wzorca domu. Poza tym jest to tylko subtelne nawiązanie w postaci elewacji do rodzinnych stron męża architektki. Forma domu, jego proporcje pasują jednak do zastanego otoczenia.

Postawa kontekstualna, pozwalająca na projektowanie architektury ściśle wpisanej w miejsce lokalizacji, nie musi być od razu rezygnacją z form o indywidualnym, współczesnym obliczu. Dowodzi tego kolejny projekt – kanaryjski dom – La Casa Ruiz (rys. 2), zaprojektowany przez miejscową architektkę Magüi González. W założeniach projektu dom miał z jednej strony nawiązywać dialog ze współczesnością, z drugiej – respektować miejscową tradycję. Zamysł ten doceniono podczas 20 edycji Biennale Architektury w Hiszpanii w 2009 roku.

Dom Casa Ruiz położony jest na granicy morza i autostrady, w rybackiej dzielnicy San Cristobal, na wyspie Gran Canaria, która to jest jedną z trzynastu wysp Archipelagu Wysp Kanaryjskich usytuowaną na Oceanie Atlantyckim, tuż obok północno-zachodniego wybrzeża Afryki. Terytorialnie należy do Hiszpanii.

Poznanie mentalności życia mieszkańców wyspy oraz wnikliwa obserwacja formy ich domów może doprowadzić do jasnego wniosku: istnieje wspólna więź pomiędzy osobowością człowieka a jego domem¹⁹. „*Dom jest (...) formą emanacji osobowości, przedłużeniem myśli, idei i upodobań*”²⁰. Dzięki analizie domu Casa Ruiz da się zrozumieć zjawiska kultury. Jest on przykładem umiejętnego stopienia treści i formy. Istotna jest zdolność odczytywania tej treści, odkodowywanie znaków pozostawionych przez kolejne pokolenia. Aby lepiej zrozumieć ukryte wzorce we współczesnej kanaryjskiej architekturze jednorodzinnej, jaką jest niewątpliwie Casa Ruiz, warto przedstawić obraz typowego domu kanaryjskiego, jaki ukształtował się w wieku XVI. Jego charakterystyczne elementy to: bielone ściany zbudowane z dużych bloków kamiennych, płaski dach, patio, czyli wewnętrzny dziedziniec – najczęściej zlokalizowany w centrum, bogato zdobione drewniane balkony, a same domy ciasno sytuowane wzdłuż bardzo wąskich uliczek.

¹³ Tamże.

¹⁴ W. Rybczyński, *Najpiękniejszy dom na świecie*, Wyd. Literackie, Kraków 2003, s. 87.

¹⁵ Tamże, s. 106.

¹⁶ Tamże, s. 94.

¹⁷ J. Tischner, *Prawda i sprawiedliwość*, „Tygodnik Powszechny”, nr 49 1982, s. 7.

¹⁸ W. Rybczyński, op. cit., s. 95.

¹⁹ Autorka artykułu doszła do takiego wniosku, studiując przez pół roku na Wyspach Kanaryjskich. Miała okazję poznać żyjących tam mieszkańców oraz formy ich domów.

²⁰ B. Spieralska, *Dach nad głową. Pojęcie domu w językach indoeuropejskich*, „Konteksty”, 2004 [za:] Sulima M., *Symboliczne przestrzenie domu*, „Zeszyty Naukowe PB. Architektura” z. 20, 2007, s. 81.

Wymienione elementy kanaryjskiego domu są silnie związane z miejscem ich występowania. Ściany wznoszono z bloków kamiennych, ponieważ był to surowiec powszechnie występujący na wyspie. Płaski dach wynikał z przystosowania domu do dość suchego klimatu i rzadkich opadów. Jasne ściany, które odbijały światło, i ciasno budowane domy chroniły mieszkańców przed nadmiernym słońcem. Wewnętrzny dziedziniec oraz inne jego elementy, takie jak fontanna czy rośliny, także zmniejszały uciążliwość oddziaływania słońca oraz dawały cień. Jak widać, formy budynków są w znacznej mierze związane z właściwościami klimatu. Pokazuje to nam, jak bardzo ważny jest kontekst fizjograficzny. *„Budowla, która nie zważa na swój kontekst, naprawdę jest szalona, ponieważ brakuje jej podstawowego elementu – sensu”²¹.*

Fernando Gabriel Martin Rodriguez w książce *Arquitectura tradicional Canaria* podaje, iż wewnętrzny dziedziniec był faworyzowany nie tylko ze względów klimatycznych, ale także kulturowych. Używa nawet słów: *„el nucleo en torno”²²*, co znaczy „jądrowy trzon”. Patio było katalizatorem wszystkich czynności domowych, rozdzielało i rozmieszczało części domu na wszystkich jego poziomach. Budowane na witalnej osi domu – *„en el eje vital de la casa”²³* decydowało o organizacji pozostałych pomieszczeń. Kolejnym elementem, który na trwałe zakorzenił się w kulturze kanaryjskiej, był balkon. Jego głównym elementem konstrukcyjnym stało się drewno, a to za przyczyną dużej ilości lasów występujących na wyspach sąsiadujących z Gran Canarią. Balkon był pośrednim elementem domu, znajdującym się poza obrysem zewnętrznych ścian budynku. Służył nawiązywaniu znajomości, budował więzi międzyludzkie. Mieszkańcy grali tu najczęściej w karty, mogli też, nie wychodząc na ulicę, porozmawiać ze swoimi sąsiadami. Właściciele domów o wyższym statusie społecznym posiadali bardziej rzeźbione balkony. Stanowiły one bowiem wizytówkę domu, a tym samym jego gospodarza. Niektórzy mieszkańcy Gran Canarii sprowadzali drewno hebanowe, aby dzięki niemu uczynić swój balkon piękniejszym, a przez to podnieść swoją rangę społeczną.

Powróćmy jednak do współczesności, do analizy kanaryjskiego domu Casa Ruiz. Na tle przedstawionych najważniejszych elementów archetypicznych domu kanaryjskiego wyłania się pytanie: Czy i w jakim stopniu historyczny dorobek w dziedzinie kultury prze-

dostał się prawem ewolucji do współczesnego domu kanaryjskiego? A także inne: Kim jest właściciel Casa Ruiz? Jakie są jego preferencje, gusta, czy dom spełnia jego oczekiwania?

Kiedy spojrzymy na rysunki 2a i 2b, zobaczymy, że z jednej strony rzeczywiście występują tu elementy tradycyjnego, kanaryjskiego domu: zbudowany jest z bloków kamiennych, posiada płaski dach. Gdzie natomiast podziało się patio, bielone ściany, rzeźbione balkony?



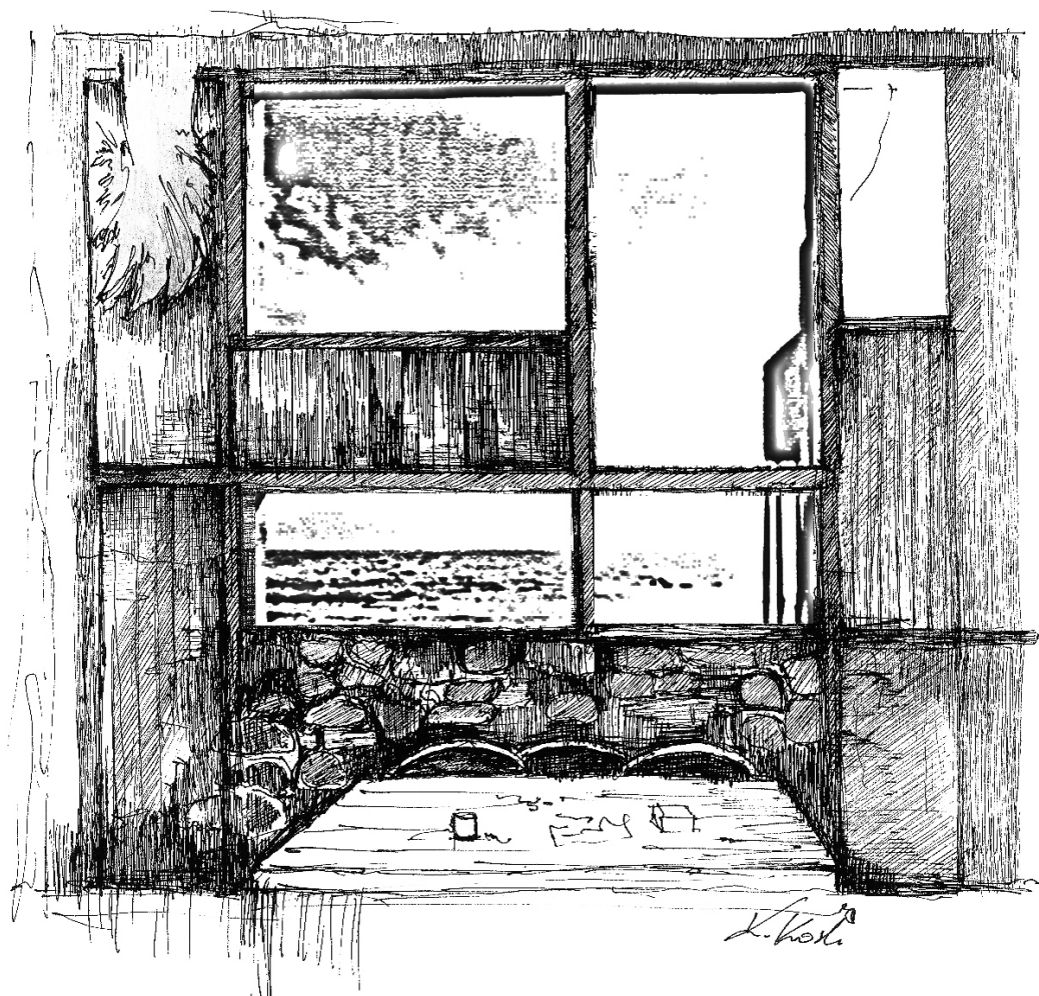
Ryc. 2a. La Casa Ruiz; rys. autorka

Należy pamiętać, że dobra współczesna architektura powinna polegać na twórczym nawiązaniu dialogu z tą już zastaną. Tożsamość miasta i jego części składowe – w tym przypadku dom jednorodzinny nie są stanem zamkniętym. Nie możemy dopuścić do „zamrożenia” już powstałej architektury. Projekt Casa Ruiz doceniono także za innowacyjność. Przypomnijmy, że

²¹ W. Rybczyński, op. cit., s. 99.

²² F.G.M. Rodriguez, *Arquitectura tradicional canaria*, ed Editorial Interinsular Canaria, Gran Canaria 1978, s. 189.

²³ Tamże.



Ryc.2b. La Casa Ruiz: wnętrze, widok na ocean; rys. autorka

patio w domu kanaryjskim tworzyło wewnętrzne, centralne miejsce, które chroniło jego mieszkańców przed nadmiernymi promieniami słonecznymi. Tu można było zrelaksować się, zażyć świeżego powietrza. Natomiast w przypadku domu Ruiz, zlokalizowanego pomiędzy drogą szybkiego ruchu a oceanem, patio jest elementem zbędnym. Dom nie musi „szukać” intymnego miejsca w jego środku, dzięki przeszklonej elewacji otwiera się ku oceanowi. Natomiast elewacja od strony autostrady stanowi monumentalną betonową ścianę, radykalnie odgradzącą dom od drogi szybkiego ruchu. Otwory okienne i drzwiowe zostały ograniczone tu do minimum. Nieśmiało wyłaniająca się roślinność dachowa zaprasza nas do wejścia do środka.

Casa Ruiz wydaje się być projektem niedokończonym. Surowy beton jako materiał konstrukcyjny, ramy balustrady którym wydaje się brakować jakichś elementów. To wszystko to efekt zamierzony. Ma on nawiązywać do ubogiej dzielnicy rybackiej. Jasna elewacja wspaniale kontrastuje z kolorowymi fasadami ry-

backich domów. Współczesna forma balustrady balkonu to betonowa rama wypełniona rybackimi sieciami, co również nawiązuje do zastanego kontekstu.

Opowiedzmy o właścicielu Casy Ruiz. Jest nim artysta - José Ruiz, a zaprojektowany przez Magüi González dom niewątpliwie stanowi wizytówkę jego właściciela. Układ funkcjonalny domu jest rozmieszczony na trzech poziomach. Są to trzy równorzędne miejsca, z różnym przeznaczeniem. Piwnica jest miejscem do pracy. W niej umieszczono wideo-projektor. Jose Ruiz tworzy tu swoje filmy oraz instalacje. Parter z wyjściem na plażę stanowi część dzienną domu – tu toczy się życie społeczne. Na piętrze zaprojektowano sypialnię z dużym łóżem i otwartą łazienką. Na dachu rozplanowano ogród. Jest to miejsce relaksu z widokiem na całe miasto Las Palmas. Niezwykle inspirujący jest widok na ocean, który został ujęty w betonowe ramy (ryc. 2a). Stanowią one ramy żywych obrazów, zmieniających się wraz z krajobrazem. Kompozycję dopełnia czerwona grafika projektu Kirsten Mosel (rys. 2a i 2b).

Prezentowana Casa Ruiz jest dowodem na to, że architekt, projektując dom jednorodzinny, jest tylko jego współtwórcą. Największą nagrodą dla architekta winna być informacja, iż w stworzonym przez niego dziele użytkownik czuje się dobrze. Najpełniej potwierdzają to słowa samej projektantki Magüi González: „*Dom jest jak garnitur, jego obraz opowiada, kim jesteś naprawdę. Dom powinien odpowiadać na twoje potrzeby. Jose Ruiz jest artystą, niezwykle otwartą osobą, lubi imprezy, zapraszać gości. Zawsze przebywa w otoczeniu przyjaciół. Myślę, że ten dom perfekcyjnie funkcjonuje właśnie dla niego. Dla mnie to jest najważniejsze, że mu się podoba, że czuje się w nim dobrze*”²⁴.

Odnalezienie poszukiwanej metody, która pozwoliłaby na tworzenie pięknych, współczesnych domów, jest bardzo trudne, a zarazem potrzebne. Powinniśmy poznać najpierw samych siebie, aby wybrać odpowiedniego architekta, który stworzy nasz przyszły dom. Ujednolicenie swoich przekonań, wizji, chęci, zawarcie swoich postulatów i siebie w takiej metodzie da bezpośrednią podstawę do przyjęcia przez przyszłego architekta odpowiedniego podejścia do projektowania. Odpowiednie odczytanie takiego rodzaju przekazu wymusi jednocześnie na projektujących wysoki poziom inteligencji emocjonalnej, która jest obecnie tak gloryfikowaną i uznawaną umiejętnością człowieka – okazuje się, że na pograniczu tak wielu sfer życia przydatną. Idąc tym tropem, zmieniamy wizję architektury, z wizji świata wyliczonego, obwarowanego ścisłymi regułami na architekturę ludzką do granic możliwości. Współpraca w tym aspekcie socjologów, psychologów, antropologów kultury i architektów zdaje się idealnym rozwiązaniem, które, mam nadzieję, zostanie zrealizowane w przyszłości.

LITERATURA:

1. **Alexander Ch. (2008)**, *Język wzorców: miasta, budynki, konstrukcja*, GWP, Gdańsk.
2. **Bachelard G. (1969)**, *The Poetics of Space*, Beacon Press, New York.
3. **Eliade M. (1993)**, *Sacrum, mit, historia*, PIW, Warszawa.

4. **Heidegger M. (1977)**, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Czytelnik, Warszawa.
5. **Kosk K. (2013)**, *Elementy archetypiczne domu*, [w:] *Metamorfozy przestrzeni, idea, treść, forma*, praca zbiorowa pod red. F. Górski, M. Łaskarzewska-Średzińska, Fundacja WA PW, Warszawa.
6. **Markowska D. (1992)**, *Dom - twierdza tożsamości*, [w:] *Dom we współczesnej Polsce. Szkice*, praca zbiorowa pod red. P. Łukasiewicz, A. Siciński, Wrocław, s. 196-216.
7. **Rapoport A. (1969)**, *House, Form and Culture*, Prentice Hall, New York.
8. **Rodriguez F.G.M. (1978)**, *Arquitectura tradicional canaria*, ed Editorial Interinsular Canaria, Gran Canaria.
9. **Rybczyński W. (2003)**, *Najpiękniejszy dom na świecie*, Wyd. Literackie, Kraków.
10. **Siciński A. (1976)**, *Styl życia: koncepcje, propozycje*, PWN, Warszawa.
11. **Spieralska B. (2004)**, *Dach nad głową. Pojęcie domu w językach indoeuropejskich*, Konteksty [za:] M. Sulima, *Symboliczne przestrzenie domu*, „Zeszyty Naukowe PB. Architektura”, z. 20, 2007.
12. **Szmidt B. (1981)**, *Ład przestrzeni*, PIW, Warszawa.
13. **Tischner J. (1982)**, *Prawda i sprawiedliwość*, „Tygodnik Powszechny”, nr 49.
14. **Tokarczuk O. (2005)**, *Dom dzienny, dom nocny*, Wyd. Literackie, Kraków.
15. **Van der Leeuw G. (1978)**, *Fenomenologia religii*, Książka i Wiedza, Warszawa.
16. **Włodarczyk J.A. (2004)**, *Życie znaczy mieszkać: dom mieszkalny na granicy stuleci*, Śląskie Wydawnictwa Naukowe, Tychy.
17. **Woroniecka G. (2007)**, *Co znaczy mieszkać. Szkice antropologiczne*, Trio, Warszawa.

STRONY INTERNETOWE:

1. <http://www.nred-arquitectos.eu/esp/proyectomagui/132> [dostęp: 04.05.2013].
2. <http://www.worldarchitecture.org> [dostęp: 04.05.2013].
3. http://ladnydom.pl/budowa/1,106565,9073430,Dom_w_norweskich_klimatach_przebudowa.html [dostęp: 24.06.2013].

FILMY:

1. Panisko A.: Stefan Kuryłowicz z cyklu Wnętrze architekta [dostęp 07.05.2013] <http://vimeo.com/15250904>
2. <http://www.youtube.com/watch?v=ixea2ONQhYU> [dostęp: 04.05.2013].

²⁴ Źródło: <http://www.youtube.com/watch?v=ixea2ONQhYU> [dostęp: 04.05.2013, tłumaczenie własne].

BOSTON GOVERNMENT SERVICE CENTER JAKO PRZYKŁAD AMERYKAŃSKIEGO BRUTALIZMU

Wojciech Niebrzydowski

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

BOSTON GOVERNMENT SERVICE CENTER AS AN EXAMPLE OF AMERICAN BRUTALISM

Abstract

Paul Rudolph was one of the architects, who introduced brutalism to the architecture of the United States of America. His buildings are excellent examples of this style, and one of them is the Boston Government Service Center which was built in the 1960s. Author of the article discusses Rudolph's design criteria and presents architectural form of the BGSC. After analyzes he also specifies a number of features which confirm that the building can be considered one of the most important achievements of American brutalism, including: monumentality, expressiveness, heaviness and solidity, specific approach to the problem of context, references to historical architecture, striving for individual forms, preferring centripetal arrangements, highlighting the role of movement and elements of circulation, continuity, rhythmically repeated elements on facades, highlighting structural elements, use of overhanging solids, chiaroscuro effects, exposing textures of concrete. The BGSC is currently only partially used, and its future is uncertain.

Streszczenie

Paul Rudolph to jeden z twórców, którzy zapoczątkowali brutalizm w architekturze Stanów Zjednoczonych. Jego budynki stanowią doskonałe przykłady tego nurtu, a jednym z nich jest wzniesiony w latach sześćdziesiątych XX wieku. Boston Government Service Center. W artykule omówiono założenia projektowe Rudolpha i przedstawiono formę architektoniczną BGSC. W wyniku analizy rozwiązań architektonicznych wskazano szereg cech, dzięki którym ta realizacja może być uznana za jedno z najważniejszych osiągnięć amerykańskiego brutalizmu, jak m.in.: monumentalność, ekspresyjność, ciężkość i masywność, specyficzne podejście do problemu kontekstu, inspiracje architekturą historyczną, dążenie do indywidualizowania form, preferowanie układów dośrodkowych, podkreślanie roli ruchu i elementów komunikacyjnych, dążenie do ciągłości zabudowy, kształtowanie fasad przy pomocy rytmicznie powtarzanych elementów, podkreślanie elementów konstrukcyjnych, eksponowanie nadwieszonych brył, dążenie do wyrazistych efektów światłocieniowych, stosowanie różnorodnych faktur betonowych. BGSC jest obecnie jedynie częściowo użytkowane, a jego przyszłość jest niepewna.

Keywords: theory and history of architecture in the 20th century; brutalism; architecture of the USA; Paul Rudolph

Słowa kluczowe: historia i teoria architektury XX wieku; brutalizm; architektura USA; Paul Rudolph

WPROWADZENIE

Celem artykułu jest wskazanie cech kompleksu Boston Government Service Center, zaprojektowanego przez Paula Rudolpha, które wywodzą się z doktryny brutalizmu i stanowią o wartości obiektu jako wybitnego przykładu tego nurtu w USA. Poprzedzone zostanie to przedstawieniem założeń projektowych i opisem

rozwiązań architektonicznych, zwłaszcza w aspekcie ukształtowania formy obiektu. W artykule wykorzystano badania przeprowadzone *in situ* w roku 2011, wykonaną dokumentację zdjęciową i analizy porównawcze innych budynków brutalistycznych.

1. NURT BRUTALISTYCZNY W ARCHITEKTURZE

Brutalizm w architekturze jest zjawiskiem złożonym i podlegającym różnym interpretacjom. Jako nurt architektoniczny przechodził wiele faz, które czasem skutkowały zupełnie odmiennymi formami. Także idee przypisywane brutalistom są często ze sobą sprzeczne. Kwestie te wciąż wymagają wnikliwych badań i analiz, zwłaszcza w obliczu narastającego zainteresowania architekturą brutalistyczną, której dzieła są obecnie zagrożone wyburzeniami lub przebudowami.

Brutalizm był obecny w architekturze światowej od końca lat czterdziestych do lat siedemdziesiątych. Narodził się w Wielkiej Brytanii pod nazwą „New Brutalism”, a jego głównymi propagatorami byli architekci Alison i Peter Smithson oraz krytyk i historyk architektury Reyner Banham. Głosili oni konieczność powrotu do korzeni modernizmu i głębokiej reformy tego nurtu. Przecistawiali się powojennym tendencjom zmierzającym do dekoracyjnego modernizmu, określanego mianem „New Humanism” i „New Empiricism”¹. Smithsonowie preferowali surową estetykę i prostotę form oraz kładli nacisk na etyczne wartości architektury, takie jak m.in. szczerłość w eksponowaniu materiałów i struktury budynku. Banham zawarł definicję „Nowego Brutalizmu” w trzech punktach: 1) wyrazisty obraz („image”) budynku, 2) klarowne eksponowanie struktury, 3) stosowanie materiałów „jak znalezionych” („as found”).² Według Wernera Nehlsa „*New Brutalism* był pierwszym etapem nadchodzącej antyfunkcjonalistycznej architektury”³, choć w formach budynków Smithsonów nie jest to jeszcze wyraźnie widoczne. Wynikało to w znacznej mierze z faktu, że szukali oni architektury odzwierciedlającej codzienne życie angielskiego społeczeństwa po zakończeniu II wojny światowej. Warunki życiowe większości obywateli były bardzo trudne, a okres naznaczony powojenną traumą. Jak pisze Anthony Vidler, „*New Brutalism* narodził się z powojennej kultury „brytyjskiej surowości”⁴, co znalazło swój wyraz w prostych formach pierwszych zrealizowanych budynków. Znacznie bardziej ekspresyjne formy pojawiły się w kolejnych krajach, do których dotarły idee „Nowego Brutalizmu”. Idee te trafiały na podatny grunt, ale były pozbawione

większości etycznych założeń Smithsonów. „*Jak stało się jasne dla Banhama [...] próby stworzenia nowej etyki architektury o nazwie New Brutalism ostatecznie doprowadziły do upowszechnienia się na świecie stylu chropowatego betonu i megastruktur, poszukującego «nowego» monumentalizmu. Etyka [...] stała się niczym więcej niż estetyką.*”⁵

Styl brutalistyczny już w latach pięćdziesiątych opanował kraje Europy Zachodniej⁶, a następnie dotarł (wraz z uczniami Le Corbusiera) do Azji. W Stanach Zjednoczonych „został rozpropagowany przez generację nauczycieli-architektów, takich jak Paul Rudolph, Louis Kahn i Marcel Breuer”⁷. W każdym z tych krajów przybierał nieco inne formy, gdyż „*natura brutalizmu nie była uniwersalna, ale miała właściwie regionalny charakter*”⁸. W USA budynki brutalistyczne miały formy daleko odbiegające od brytyjskiej surowości. To właśnie tutaj powstały dzieła o najbardziej ekspresyjnym charakterze – złożone, wyrafinowane i monumentalne. Miały one symbolizować siłę amerykańskiej demokracji i odpowiadać aspiracjom rozwijającego się społeczeństwa. Jak pisze Helene Sroat, „*architektura miała być obdarzona cechami pożądanymi u ludzi, takimi jak indywidualizm, kreatywność, aspiracje, radość i wigor*”⁹. Dzieła Paula Rudolpha doskonale odpowiadają tym założeniom, a ich oddziaływanie na architektów młodego pokolenia było tak wielkie, że brutalizm szybko rozprzestrzenił się na całe Stany Zjednoczone i stał się niejako „wernakularnym stylem Ameryki”¹⁰.

2. PAUL RUDOLPH A BRUTALIZM

Paul Marvin Rudolph urodził się w 1918 roku. Jego edukację architektoniczną przerwała II wojna światowa (został powołany do marynarki wojennej USA). Naukę kontynuował po jej zakończeniu w słynnym Uniwersytecie Harvarda, w czasie gdy kierował nim Walter Gropius. Nic więc dziwnego, że idee funkcjonalizmu i Stylu Międzynarodowego nie były mu obce: brak fasady, brak widocznego dachu, brak ornamentu, brak odniesień do architektury regionalnej i historycznej, a także brak indywidualizmu. Jednak te ograniczające

¹ Przymiotnik „new” (nowy) w nazwie „New Brutalism” miał bezpośrednio wskazywać na programowe zwalczanie przez brutalistów wymienionych tendencji.

² Za: R. Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, Reinhold Publishing Corporation, New York 1966, s. 127.

³ W. Nehls, „*New Brutalism*” – *Beginn einer neuen Epoche*, [w:] „Baumeister” 1967, nr 1, s. 84.

⁴ A. Vidler, *Another Brick in the Wall*, [w:] „October – MIT Magazine” 2011, nr 1 (136), s. 106.

⁵ K. May (red.) i in., *Brutalism*, CLOG, Canada 2013, s. 17.

⁶ Francję (Le Corbusier), Szwajcarię (Atelier 5), Włochy (Vittoriano Vigano), Niemcy (Oswald Mathias Ungers) i inne kraje.

⁷ K. May, op.cit., s. 116.

⁸ S. Parnell, *Brute Forces*, „Architectural Review” 2012, nr 6 (231), s. 18.

⁹ H. Sroat, *Brutalism: An Architecture of Exhilaration*, [w:] *Conference Proceedings: Paul Rudolph Symposium*, University of Massachusetts Dartmouth, North Dartmouth 2005, s. 4.

¹⁰ K. May, op.cit., s. 116.

zasady stosunkowo szybko odrzucił. Zdecydowanie większy wpływ na jego architekturę miały poglądy i realizacje Franka Lloyd Wrighta i Le Corbusiera. Rudolph był niewątpliwie indywidualistą i przez całe życie poszukiwał własnych dróg, nie zamykając się nigdy w obrębie jednego stylu czy architektonicznej mody. Dlatego też jego twórczość jest bardzo zróżnicowana i można wyodrębnić w niej wiele różnych okresów. Jednym z nich, przypadającym na szczyt popularności architekta, jest okres brutalistyczny. Jego początek wiąże się z objęciem przez Rudolpha w 1957 roku stanowiska dziekana szkoły architektury na Uniwersytecie Yale w New Haven. To wyróżnienie stało się niewątpliwie bodźcem do bardziej śmiałych koncepcji projektowych i stworzyło możliwości dla bardziej prestiżowych zleceń i realizacji. Stanisław Latour i Adam Szymski piszą, że: *„Po roku 1960 jego realizacje zyskują na dyscyplinie kompozycji, zwartości układu przestrzennego i koncentrując się na strukturalnych walorach formy, uzyskują pełny efekt brutalistyczny”*¹¹.

Za najwybitniejsze dzieło Rudolpha i jeden z najbardziej znaczących budynków brutalistycznych na świecie uważa się Art and Architecture Building w New Haven wzniesiony w latach 1958-1964. Jest to pogląd jak najbardziej uzasadniony. Tym niemniej praktycznie w tym samym czasie zaczął powstawać obiekt, którego założenia były jeszcze bardziej imponujące i który swoją wielkością miał wielokrotnie przewyższać dotychczasowe realizacje Rudolpha. Mowa o kompleksie Boston Government Service Center (BGSC), którego budowa rozpoczęła się w roku 1962.

3. PROJEKT BOSTON GOVERNMENT SERVICE CENTER

Na początku lat sześćdziesiątych władze Bostonu rozpoczęły działania związane z przebudową znacznej części centrum miasta – West Endu. W miejscu wyburzonej historycznej zabudowy powstać miały obiekty odpowiadające nowym czasom i aspiracjom. W wyniku realizacji planu powstał między innymi olbrzymi wielopoziomowy garaż na 2 tysiące miejsc postojowych i słynny bostoński ratusz, wzniesiony w latach 1963-1968 według projektu biura Kallmann, McKinnell and Knowles. Usytuowany tuż obok kompleks BGSC miał zająć największą powierzchnię i stać się siedzibą wielu instytucji socjalnych.

Opracowanie projektów zabudowy kwartału pomiędzy ulicami New Chardon, Merrimac, Staniford i Cambridge zlecono pracowni Paula Rudolpha i dwóm innym biurom architektonicznym – Shepley, Bulfinch, Richardson & Abbott oraz Dyer, Pedersen & Tilney. Ostatecznie Rudolph przeformułował swoją koncepcję całości zabudowy, w wyniku czego projekty budowlane określonych części zespołu przygotowywały poszczególne biura, ale przy uwzględnieniu założeń i szczegółowych wskazówek Rudolpha. Na początku władze Bostonu zakładały realizację trzech niezależnych budynków, jednak Rudolph przekonał je do koncepcji jednego ciągłego budynku, którego skrzydła miały być ustawione wzdłuż istniejących ulic. W okresie zdecydowanego odchodzenia w urbanistyce od pierzejowego kształtowania zabudowy było to rozwiązaniem unikalnym. *„Rudolph w projekcie zagospodarowania terenu bazuje na historycznej nieregularności urbanistycznej struktury Bostonu, zestawiając, na obwodzie całego kwartału, zróżnicowane funkcjonalnie obiekty pod kątami wynikającymi z przebiegu mniejszych i większych ulic.”*¹² Wewnątrz kwartału zaplanowano obszerny dziedziniec przeznaczony wyłącznie dla pieszych. Zwierczeniem kompozycji i jej wysokościową dominantą miał być wieżowiec ustawiony przy wejściu na dziedziniec.

Rudolph dość precyzyjnie określił podstawowe zasady, którymi musieli kierować się wszyscy architekci wykonujący projekty BGSC. Zawarł je w dziesięciu punktach¹³:

1. Nieregularny układ ulic Bostonu powinien zostać podkreślony poprzez usytuowanie zabudowy równolegle do nich.
2. Narożniki zbiegających się pod ostrymi kątami ulic należy podkreślić poprzez odsunięcie od nich zabudowy i utworzenie niewielkich placów.
3. Wszystkie budynki powinny być dostępne z dziedzińca przeznaczonego wyłącznie dla pieszych.
4. Budynki ustawione wzdłuż ulic powinny mieć wysokość w granicach 5-7 kondygnacji i odpowiadać wysokością zabudowie sąsiedniej, znajdującej się po przeciwległej stronie ulic.
5. Należy przewidzieć budynek wysokościowy, który będąc widocznym z dużej odległości, sygnalizowałby położenie BGSC.
6. Od strony dziedzińca zabudowa powinna cofać się tarasowo, by uzyskać mniejszą, intymną skalę architektury.

¹¹ S. Latour, A. Szymski, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, PWN, Warszawa 1985, s. 515.

¹² S. Moholy-Nagy, P. Rudolph, G. Schwab, *The Architecture of Paul Rudolph*, Praeger Publisher, New York – Washington 1970, s. 20.

¹³ Za: S. Moholy-Nagy, op.cit., s. 94.

¹⁴ 1. Department for Health, Education and Welfare, 2. Mental Health Building, 3. Social Security Building.

7. Skala budynków od strony ulicy powinna być znacznie większa z uwagi na ruch samochodowy.
8. Na fasadach od strony ulic powinny pojawić się rytmicznie zestawiane kolumny o wysokości od 60 do 70 stóp, a od strony dziedzińca wysokość kolumn należy dostosować do uskoku budynku.
9. Budynek wysokościowy powinien pełnić rolę głównego elementu przestrzennego i wskazywać wejście na dziedziniec.
10. Wszyscy projektanci powinni zastosować jako podstawowy materiał beton i wprowadzić podobne przeszklenia.

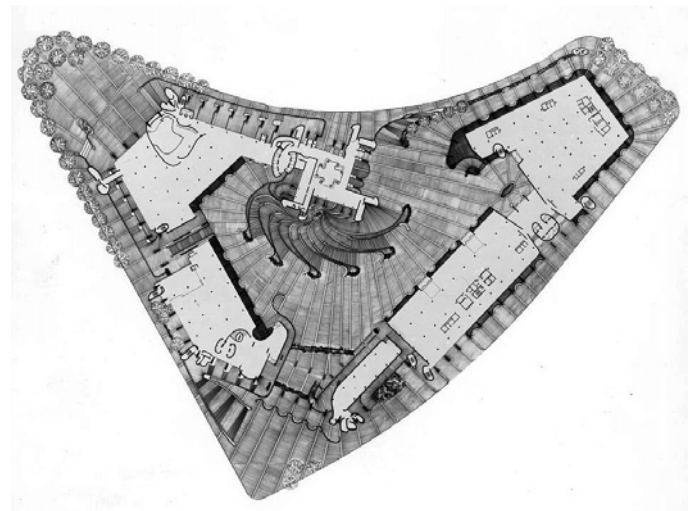
Zasady te pokazują przede wszystkim wnikliwe podejście Rudolpha do problemu kontekstu. Należy przypomnieć, że Rudolph, będąc dziekanem szkoły architektury na Uniwersytecie Yale, zapoczątkował szeroką dyskusję na temat roli kontekstu w środowisku miejskim. Część punktów wiąże się z doktryną brutalizmu, m.in.: podkreślanie roli ruchu, kształtowanie fasad poprzez rytmiczne powtórzenia brył i elementów, stosowanie betonowych faktur. Wiele cech brutalistycznych, nie wynikających bezpośrednio z powyższych założeń, uwidoczniło się dopiero po wzniesieniu kompleksu BGSC.

4. ANALIZA FORMY ARCHITEKTONICZNEJ BOSTON GOVERNMENT SERVICE CENTER

Zabudowa BGSC, pomimo funkcjonalnego podziału na trzy główne części¹⁴, jest właściwie jednym

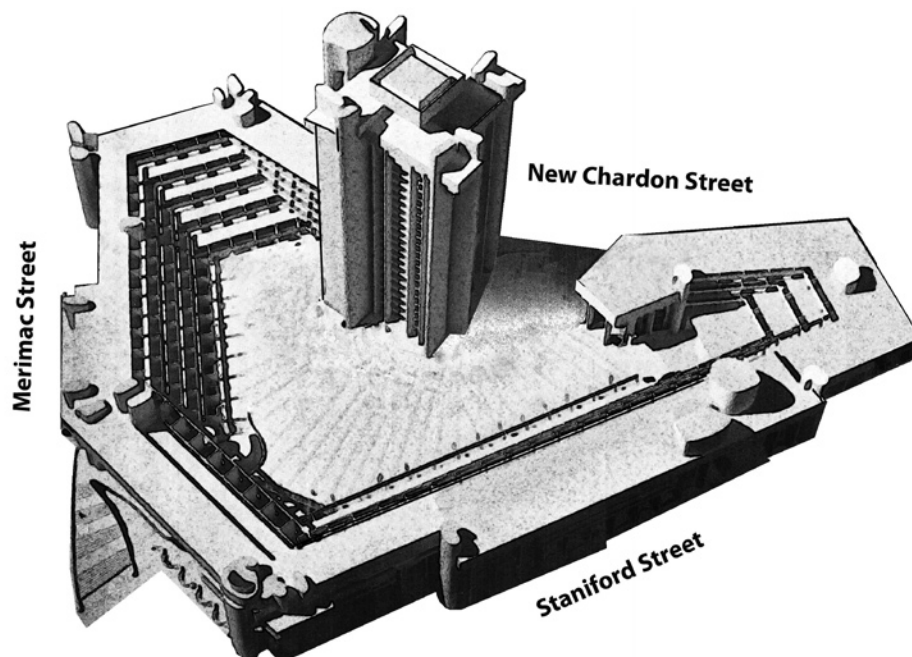
ciągłym budynkiem, łamiącym się w sześciu miejscach i w związku z tym podzielonym na siedem skrzydeł (ryc. 1).

Cztery z tych skrzydeł ustawione są równolegle do sąsiednich ulic, natomiast trzy domykają trójkątne placiki powstałe przy narożnikach ulic (ryc. 2). Na wewnętrzny, wyniesiony w górę dziedziniec można dostać się z dwóch stron: od strony Merrimac Street schodami przebijającymi skrzydło północne lub schodami znajdującymi się w miejscu otwarcia dziedzińca na ulicę New Chardon. Teren kwartału opada w kierunku



Ryc. 1. Plan kompleksu Boston Government Service Center; źródło: thefunambulist.net

Fig. 1. Plan of the Boston Government Service Center; source: thefunambulist.net



Ryc. 2. Widok kompleksu Boston Government Service Center; rys. opracowany na podstawie makiety BGSC

Fig. 2. Overall view of the Boston Government Service Center; drawing based on a model of the BGSC



Ryc. 3. Jedno ze skrzydeł otaczających dziedziniec; fot. autor
Fig. 3. One of the wings surrounding the courtyard; photo: author



Ryc. 4. Fragment elewacji od strony Staniford Street; fot. autor
Fig. 4. Detail of the facade from Staniford Street; photo: author

ku północnym ku Merrimac Street, więc w porównaniu z poziomem tej ulicy powierzchnia dziedzińca znajduje się najwyżej.

Zabudowa od strony dziedzińca została ukształtowana w sposób tarasowy (ryc. 3), w wyniku czego, a także dzięki podniesieniu posadzki dziedzińca do góry, wysokość budynku wydaje się mniejsza niż od strony ulic. Posadzka dziedzińca wraz z uskokami cofających się kondygnacji tworzą formę, którą Rudolph określił jako „przestrzenną misę”¹⁵. Horyzontalne pasy poszczególnych pięter wydają się z perspektywy człowieka stojącego na wewnętrznym placu praktycznie bezokienne. Jedynie w poziomie przyziemia można dostrzec okna – tam też widoczne są rytmicznie powtarzane słupy. Od strony dziedzińca znalazło się także kilka mocniejszych wertykalnych akcentów, ale generalnie charakter tej części kompleksu jest zdecydowanie bardziej stonowany niż od strony ulic. Przestrzeń dziedzińca przeznaczona jest wyłącznie dla pieszych i dlatego jej wyraz estetyczny i forma zostały dostosowane do skali człowieka. Natomiast ulice (zwłaszcza w USA) to **przestrzenie zdominowane** przez samochody, co oznacza, że pierzeje są zazwyczaj obserwowane z jadącego pojazdu. Rudolph wziął ten aspekt pod uwagę, w związku z czym fasady



Ryc. 5. Wieża komunikacyjna przebita przez nadwieszane kondygnacje; fot. autor

Fig. 5. Communication tower pierced by cantilevered floors; photo: author

od strony ulic są zdecydowanie bardziej dramatyczne i złożone z większych, bardziej wyrazistych elementów. Dominują tutaj masywne, wysokie na około 20 metrów kolumny. Niosą one dwa najwyższe piętra, które nadwieszają się wspornikowo na całej swojej długości, formując jak gdyby przeskalowany gzyms¹⁶ (ryc. 4). Piętro najwyższe tworzy całkowicie bezokienny monolityczny pas wieńczący budynek. Piętro przedostatnie, o nieco mniejszej wysokości, jest natomiast mocno przeszklone.

Ryc. 6. Narożnik Cambridge Street i Staniford Street; fot. autor

Fig. 6. The corner of Cambridge Street and Staniford Street; photo: author

¹⁵ J.M. Davern, *A Conversation with Paul Rudolph*, „Architectural Record” 1982, nr 3 (170), s. 93.

¹⁶ Timothy M. Rohan pisze o „gzymsopodobnym [cornice-like] układzie nadwieszonych górnych kondygnacji”. Za: K. May, op.cit., s. 61.



Ryc. 7. Wyrazista tektonika fasady od strony Staniford Street;
fot. autor

Fig. 7. Expressive tectonics of the facade facing Staniford Street;
photo: author



Ryc. 8. Wykusze na fasadzie od strony Merrimac Street; fot.
autor

Fig. 8. Overhanging solids on the facade facing Merrimac Street;
photo: author

Kompozycja fasady przypomina kolumnadę podpierającą gzyms i kojarzy się z formami antycznych świątyń, aczkolwiek proporcje w budynku Rudolpha są zupełnie inne. Taka zasada kompozycyjna kontynuowana jest przez całą długość zabudowy, ale ele-

wacje wcale nie są monotonne. Rudolph uzyskał efekt zróżnicowania dzięki wprowadzeniu wielu elementów rozbijających rytm kolumn. Najbardziej ekspresyjnie prezentują się obłe wertykalne bryły mieszczące pionowe komunikacyjne i sanitariaty (ryc. 5). Masywne wieże wychodzące ponad dach pojawiają się przede wszystkim w narożnikach, w miejscach załamania zabudowy. Szczególną ekspresję osiągnął Rudolph poprzez stworzenie wrażenia przebijania się pionowych i poziomych monolitów – wież komunikacyjnych i ostatniej kondygnacji. Narożniki budynku, które nie są akcentowane wieżami, są nie mniej efektowne dzięki usunięciu podpory narożnej i wyrazistemu wyeksponowaniu nadwiesz (ryc. 6).

Pozostałe, nieco mniejsze elementy rozrzeźbiające fasady to prostopadłościenne nadwieszenia fragmentów niższych kondygnacji (ryc. 7) oraz obłe wykusze przylepione niczym jaskółcze gniazda do magazynu wieńczącego budynek. Wykusze zestawione są zazwyczaj parami, ale w jednym miejscu Rudolph stworzył zaskakujący układ trzech wykuszy (ryc. 8). Otrzymał w ten sposób, prawdopodobnie w sposób niezamierzony, metaforyczną formę. Trudno się nie zgodzić z Marcinem Szoską, który uważa, że „z fasady wystaje *delirycznie zarysowana głowa żaby*”¹⁷.

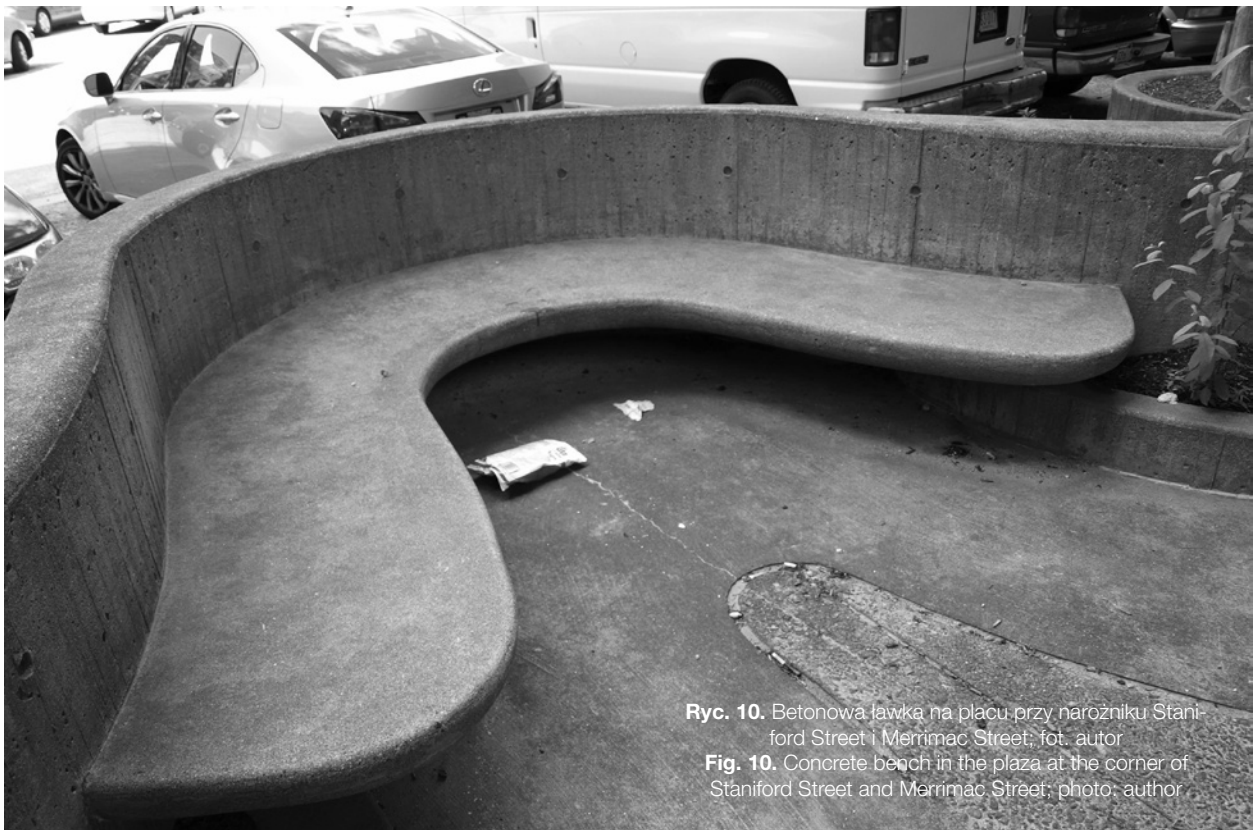
To właśnie północna fasada najmocniej odbiega od pozostałych (ryc. 9). Obramowują ją najwyższe i najbardziej strzeliste wieże. Masywność narożników i nadwieszonych górnych kondygnacji jest tutaj szczególnie wyraźna, gdyż pozostała część fasady jest ażurowa. Zaskoczenie dla obserwatora stanowi fakt, że w tle za kolumnami nie ma ściany elewacyjnej, tak jak w innych skrzydłach budynku, lecz widoczna jest przestrzeń dziedzińca. Najpierw przed, a następnie pomiędzy podporami poprowadzone zostały schody zawieszane na żelbetonowych wspornikach. Zaskakująco długie, wyginające się i raptownie zakręcone w miejscu styku z chodnikiem schody mają niemal organiczną formę. Dbałość o detale jest widoczna w całym budynku i jego bezpośrednim otoczeniu. Nawet betonowe ławki stojące na jednym z narożnych placików zyskują tutaj rangę dzieła sztuki (ryc. 10).

Rudolph oparł formę swojego budynku na prostokątnej geometrii, jednakże skonstrastował ją z wieloma elementami o obłych kształtach, takimi jak narożne wieże, wykusze, schody, balustrady i siedziska. W BGSC nie ma standardowych otworów okiennych. Widoczne są jedynie ciągłe pasy przeszkleń o różnej wysokości zakręcające zgodnie z kształtem ścian. Najwyższe partie budynku, wyglądające na bezokien-

¹⁷ M. Szoska, *Perwersyjne radości brutalizmu - neurotyczna architektura Paula Rudolpha*, „Architektura & Biznes” 2013, nr 6, s. 81.



Ryc. 9. Ekspresyjnie ukształtowane skrzydło od strony Merrimac Street; fot. autor
Fig. 9. Expressively shaped wing from the Merrimac Street; photo: author

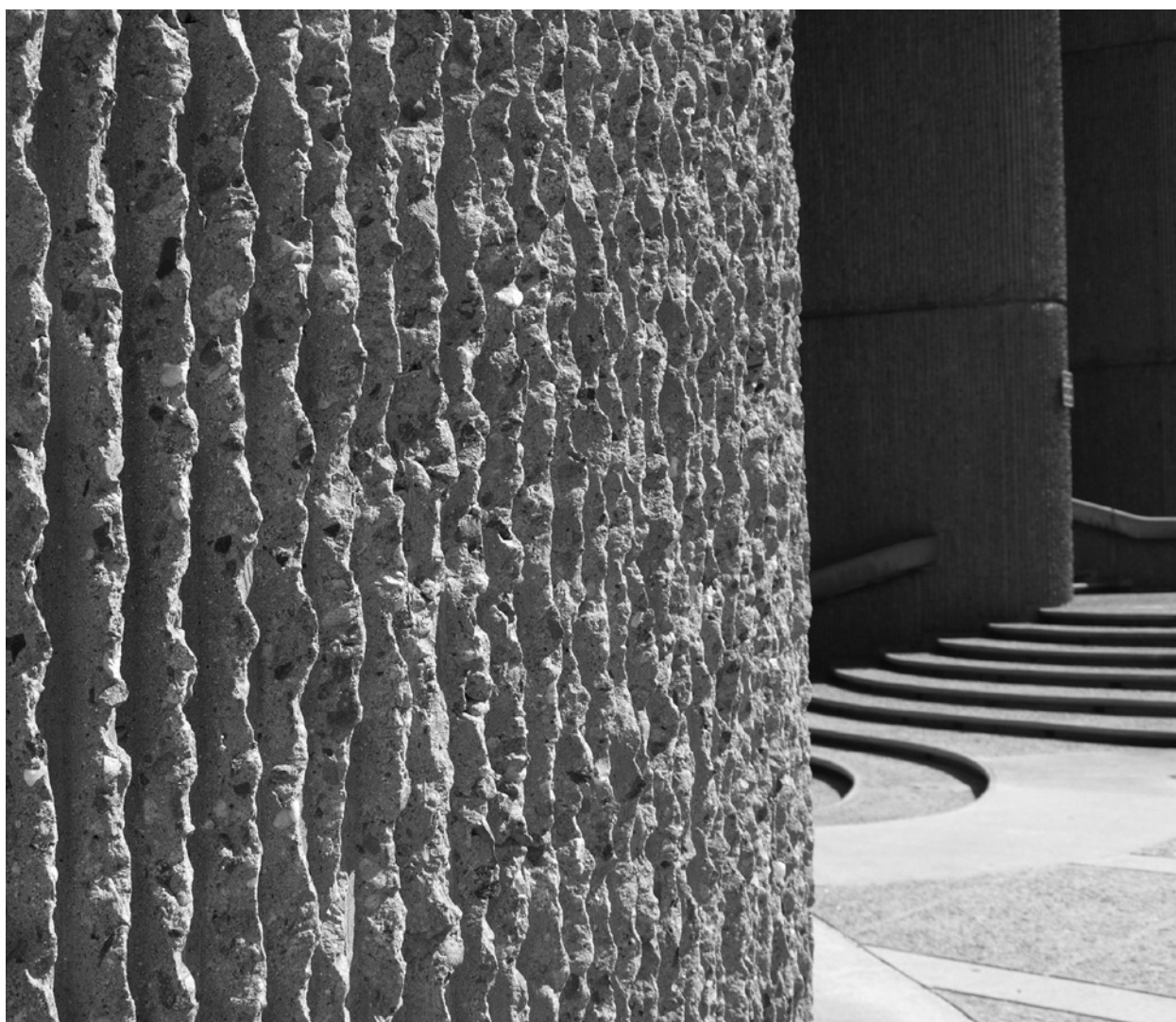


Ryc. 10. Betonowa ławka na placu przy narożniku Staniford Street i Merrimac Street; fot. autor
Fig. 10. Concrete bench in the plaza at the corner of Staniford Street and Merrimac Street; photo: author

ne, zostały doświetlone ciągłymi pasami świetlików umieszczonymi w dachu.

Właściwie najbardziej charakterystyczną cechą BGSC, od której należałoby być może rozpocząć opis formy budynku, jest wszechobecność betonu. Konstrukcja obiektu została w całości wykonana z betonu zbrojonego wylewanego na miejscu budowy. Wszystkie powierzchnie, oczywiście z wyjątkiem przeszkleń, są betonowe. Dotyczy to także najdrobniejszych detali, a nawet bezpośredniego otoczenia budynku: dziedzińca, narożnych placów, elementów małej architektury. Rudolph szczególnie upodobał sobie bardzo wyrazistą fakturę betonu żłobkowanego i młotkowanego (ryc. 11). Wymagała ona specyficznego procesu wykonawczego.

Beton wylewano w drewnianych szalunkach z pionowo nabitými listwami o trapezowym przekroju. Po zdjęciu szalunku otrzymywano powierzchnię o głębokich równoległych żłobkach. Następnie zewnętrzną warstwę skuwano przy użyciu młotów pneumatycznych, odsłaniając strukturę betonu i zawarte w nim kruszywo. Faktura taka prezentuje się malowniczo i zmienia swój wygląd w zależności od sposobu oświetlenia i kąta, pod jakim patrzy obserwator. Kontrastująca z młotkowaną, gładka faktura betonu pojawia się na horyzontalnych elementach, takich jak dolny pas megagzymsu i jego spód, czy też pasy stropów wyeksponowane w elewacjach. Większy udział gładkiego betonu dostrzegaliśmy w elewacjach od strony dziedzińca.



Ryc. 11. Faktura żłobkowanego i młotkowanego betonu; fot. autor
Fig. 11. Texture of grooved and bush-hammered concrete; photo: author

5. BRUTALISTYCZNE CECHY BOSTON GOVERNMENT SERVICE CENTER

Gdyby bostoński kompleks został zrealizowany do końca według projektu Rudolpha, stałby się jednym z największych obiektów na świecie prezentujących stylistykę dojrzałego brutalizmu. Jednak w związku z tym, że nie wybudowano dominanty wieńczącej całe założenie, czyli monumentalnego wieżowca, dzieło jest niepełne. Tym niemniej jest niezwykle ciekawe i wartościowe, przede wszystkim ze względu na szeroki wachlarz cech właściwych dla brutalizmu skumulowanych w jednym obiekcie.

We wczesnym etapie brutalizmu wykorzystywano wiele materiałów uznawanych za zwyczajne i niewyszukane, a więc odpowiadających architekturze, która miała być „bezpośrednim rezultatem sposobu życia”¹⁸ i stanowić odzwierciedlenie codzienności. Używano kamienia, cegły, drewna, czy też stali. W okresie późniejszym najważniejszym tworzywem stał się beton. Le Corbusier i jego naśladowcy lubowali się w szorstkich fakturach betonowych, z mocnym odciskiem deskowania. Taka faktura, nazywana *beton brut*, ukazywała naturę tworzywa i proces wznoszenia budynku, co było zgodne z zasadą szczerości materiału i pozostawiania go w stanie surowym. „Po usunięciu deskowania faktura odzwierciedla powierzchnię szalunku, w którym beton twardniał, i każdą linię pomiędzy pojedynczymi elementami szalunku. Jakakolwiek próba polepszenia tej faktury jest działaniem wbrew naturze betonu.”¹⁹ Paul Rudolph, którego można uznać za mistrza betonowych powierzchni, i niektórzy brutaliści²⁰ poszli jednak dalej i przekroczyli tę etyczną granicę. Starali się stworzyć jeszcze bardziej wyraziste faktury, ukazujące zastosowane kruszywo i dające mocne efekty światłocieniowe. W ten sposób powstała faktura żłobkowanego, a następnie młotkowanego betonu, którą stosowano w wielu amerykańskich budynkach z lat sześćdziesiątych. W przypadku tak pieczołowicie obrabianej powierzchni z pewnością nie można mówić o pozostawieniu betonu w stanie surowym, na co zwróciła uwagę Jadwiga Sławińska: „Pierwotna, surowa, naturalna, oszczędna faktura zmienia się w swoje przeciwieństwo”²¹. Jednakże w tym przypadku widoczny jest inny aspekt charak-

terystyczny dla brutalistów, a mianowicie podkreślanie wyższości efektów pracy rzemieślniczej nad produkcją przemysłową. W okresie międzywojennego modernizmu architekci starali się tak projektować swoje budynki, by wyglądały jak wyprodukowane w fabrykach. Dotyczyło to także nieskazitelnych gładkich i zazwyczaj białych płaszczyzn ścian. Brutaliści zapoczątkowali tendencję odwrotną – jako architekci-artyci woleli, by powierzchnie ich budynków nosiły ślady ludzkiej pracy, rzemieślniczych narzędzi, a nawet nie ukrywane usterki i niedociągnięcia. Budynek miał być esencją *hand-made article* i dziełem sztuki zarazem²².

Trzeba pamiętać jednak, że Rudolph oprócz żłobkowanej-młotkowanej faktury betonu zastosował w BGSC także fakturę *beton brut*, choć odcisk deskowania nie jest zbyt wyrazisty. Takie potraktowanie betonu jest bez wątpienia zgodne z brutalistyczną ideą „as found”, poprzez którą rozumie się najczęściej właśnie stosowanie materiałów „jak znalezionych”, czyli w stanie surowym. Tymczasem pojęcie „as found” miało dla brutalistów szersze znaczenie. Określało ono obiektywny sposób myślenia o miejscu i warunkach, w jakich miał powstać nowy obiekt. Brutaliści naciskali na odzwierciedlanie prawdziwego charakteru miejsca, tak jak naciskali na odzwierciedlenie prawdziwego charakteru materiałów. Szczególne znaczenie kontekstu widoczne jest w projektach Rudolpha i innych brutalistów amerykańskich (m.in. Marcela Breuera i Gerharda Kallmanna). Decyzja co do dostosowania zabudowy BGSC do przebiegu ulic stanowi tego potwierdzenie. W obliczu generalnej przebudowy tego fragmentu miasta Rudolph świadomie zrezygnował z możliwości zmiany ukształtowania układu komunikacyjnego, traktując nieregularną strukturę ulic jako immanentną cechę lokalizacji projektu. Twierdził, że w tradycyjnych miastach, a za takie uważał Boston, najważniejsze są przestrzenie przeznaczone dla ruchu pieszego i kołowego, takie jak place i ulice. Rudolph odseparował ruch pieszego i kołowy, a także podkreślił w formie zespołu różnice związane z percepcją architektury w obu tych przypadkach. Przyjął inne rozwiązania dla fasad od strony ulic, a inne dla elewacji od strony placu.

Rudolph, podkreślając rolę ruchu w kształtowaniu, przestrzeni kontynuował idee brutalizmu. Ludzie są

¹⁸ R. Banham, op.cit., s. 46.

¹⁹ M. Bäcker, E. Heinle, *Building in Visual Concrete*, Technical Press, London 1971, s. 64.

²⁰ Między innymi: Göttfried Böhm w Niemczech, Kjell Lund i Nils Slaatto w Norwegii, Kenzo Tange w Japonii, John M. Johansen w USA.

²¹ J. Sławińska, *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*, Wyd. Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1995, s. 43.

²² Max Bäcker pisze: „Zupełnie inaczej [niż podczas budowy z prefabrykatów] przedstawia się wznoszenie budynku przy użyciu betonu wylewanego na miejscu budowy. To jest esencja „hand-made” article. To jest zadanie dla prawdziwego mistrza rzemiosła. Nigdy wcześniej architekt i wykonawca nie byli zmuszeni do takiej współpracy, w wyniku której budynek powstaje w wykonanej matrycy/negatywie, która jest niszczone, by ukazać właściwą formę.” Za: M. Bäcker, E. Heinle, op.cit., s. 64.

nieodłączną częścią architektury – ich witalność, ruch, penetracja przestrzeni, gromadzenie się to kwestie podstawowe dla właściwego funkcjonalnego rozwiązania projektu. Ale także kwestie bezpośrednio związane z kształtowaniem formy budynku i jego otoczenia. Mocne artykułowanie pionów komunikacyjnych, schodów, przejść, placów widoczne w przypadku BGSC jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech architektury brutalistycznej. W układzie przestrzennym bostońskiego kompleksu najważniejszą rolę odgrywa oczywiście dziedziniec zajmujący całe wnętrze kwartału. Jest on nie tylko największą przestrzenią ruchu ludzi, ale także głównym miejscem ich gromadzenia się. Organizowanie rzutu wokół wewnętrznego (często nie do końca zamkniętego) dziedzińca jest spotykane w wielu brutalistycznych budynkach, a układy dośrodkowe fascynowały już europejskich prekursorów brutalizmu²³. Dziedziniec jest miejscem szczególnym, jest niejako miejscem świętym – wyniesionym ponad otoczenie jak „ołtarz”, na który wchodzi się za pomocą ceremonialnych schodów²⁴.

Sibyl Moholy-Nagy odnajduje w dynamicznej kompozycji dziedzińca BGSC echa placu we włoskiej Sienie, podkreślając że Rudolph nie odżegnywał się od mniej lub bardziej bezpośrednich inspiracji tradycyjnymi włoskimi miastami²⁵. Zarówno Smithsonowie, Le Corbusier, jak też inni architekci brutalistyczni interesowali się architekturą historyczną. Szczególnie podziwiali antyczne budowle – ich kompozycję i siłę oddziaływania. Le Corbusier poświęcił Partenonowi cały rozdział jednej ze swoich najważniejszych książek, dostrzegając w nim nieprzemijające wartości: „brutalność, intensywność, miękkość, delikatność, siłę”²⁶. Rudolph podkreślał wartości tradycyjnych miast: „Ludzie lubią Paryż, Rzym i Wenecję, bo tam stykają się z historyczną architekturą”²⁷. Dlatego też zabudowa BGSC miała być zarówno nowoczesnym dziełem, jak też odniesieniem do historii. Kształtowanie elewacji na wzór antycznej kolumnady nie jest więc przypadkowe. Nawiązania historyczne nie były zresztą dla Rudolpha nowością.

W Jewett Arts Center (1955-1958) pojawiły się elementy i detale nawiązujące do sąsiedniej neogotyckiej kolegiaty, a w Endo Laboratories (1962-1964) dostrzegalne są echa średniowiecznych warowni, o czym pisał Charles Jencks²⁸. W przypadku BGSC wiele rozwiązań formalnych nasuwa na myśl architekturę baroku. Rozmach, przepych, łukowe kształty, fantastyczne żelbetowe elementy i detale niewątpliwie mogą kojarzyć się z bombastycznym barokiem. Przywołać tutaj należy także ideę budynku jako swoistego wizerunku, wyrażoną między innymi przez Banham: „*building as an unified visual image*”²⁹. Jeśliby traktować BGSC jako taki właśnie wizerunek, to można by mówić o projekcie Rudolpha jako wyobrażeniu antycznego placu z dominującą nad nim wieżą lub też wyobrażeniu historycznego kwartału obrzeżnej zabudowy z wewnętrznym podwórzem.

Z architekturą historyczną łączy BGSC i wiele innych brutalistycznych dzieł również monumentalizm. Cecha ta jest szczególnie widoczna w przypadku gmachów publicznych. Rudolph uważał ją za nieodzowny atrybut tego typu budynków i jako przykład podawał realizację Le Corbusiera w Chandigarh: „*Jestem przekonany, że w miarę upływu czasu wszyscy zrozumieją znaczenie Chandigarh. Ludzie będą tam przyjeżdżać tak jak dzisiaj przyjeżdżają na spacer po Placu św. Marka w Wenecji*”³⁰. Jakkolwiek słowa Rudolpha się nie sprawdziły, to faktem jest, że architekci brutalistyczni z przekonaniem podążali za słowami filozofa George’a Berkeleya: „*Istnieć to znaczy być spostrzeganym*”³¹. BGSC jest zatem dziełem, obok którego trudno przejść obojętnym. Przyczyniają się do tego także z rozmiary kompleksu, który można uznać za jedną z niewielu zrealizowanych (choć nie w pełni) megastruktur. Obsesją brutalistów stało się w latach sześćdziesiątych tworzenie wielofunkcyjnych zespołów urbanistyczno-architektonicznych, które zajmowałyby znaczne obszary miast³². Stany Zjednoczone, ze swoimi możliwościami ekonomicznymi i progresywnym podejściem do kwestii przestrzeni urbanistycznej, wydawały się znakomitym

²³ Przykładem może być projekt (niezrealizowany) Smithsonów rozbudowy Sheffield University z 1953 r., podmiejska rezydencja w Alyn Close wzniesiona w 1957 r. według projektu Johna Voelckera, czy też Harvey Court Hostel w Cambridge wzniesiony w 1962 r. według projektu sir Leslie Martina i Colina St Johna Wilsona (przy współpracy z Patrickiem Hodgkinsonem).

²⁴ Podobnych sformułowań używał Reyner Banham, opisując Harvey Court Hostel w Cambridge: „*Wejście na dziedziniec odbywa się przez ceremonialne schody niczym w Chichen-Itza. Wstępuje się po nich niczym na ołtarz, który otwiera się ku niebu.*” Za: R. Banham, op.cit., s. 126.

²⁵ Za: S. Moholy-Nagy, op.cit., s. 20.

²⁶ Le Corbusier, *W stronę architektury*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2012, s. 237.

²⁷ H. Sroat, op.cit., s. 5.

²⁸ Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 220.

²⁹ R. Banham, op.cit., s. 127.

³⁰ H. Sroat, op.cit., s. 6.

³¹ Za: S. Moholy-Nagy, op.cit., s. 21.

³² Przykładem takiego zespołu w Europie jest londyński Barbican Estate zaprojektowany przez biuro Chamberlin, Powell and Bon.

miejscem na eksperymenty z tak ogromnymi budynkami. Rudolph opracował kilka koncepcji megastruktury, m.in. dla Manhattanu i New Haven. Były to obiekty, które w dość drastyczny sposób ingerowały w istniejącą tkankę miejską. W przypadku BGSC jego realizacja także pociągnęła za sobą konieczność wyburzeń, ale trzeba przyznać, że akurat ten projekt w największym stopniu uwzględniał zastany kontekst.

W formie BGSC pojawia się szereg elementów i detali charakterystycznych dla architektury brutalistycznej. Dramatyczne nadwieszenia brył, a nawet całych kondygnacji widoczne są nie tylko w wielu budynkach Rudolpha, ale choćby w pobliskim ratuszu, którego najwyższe kondygnacje są również ukształtowane w sposób przypominający megagzyms. Wyrastające z pomocą kontrastowej faktury poziome elementy konstrukcyjne – stropy, wieńce, belki nadokienne – przecinają elewacje większości brutalistycznych dzieł. Pionowe bryły mieszczące klatki schodowe były jednym z najbardziej popularnych motywów nurtu³³ – w BGSC ich oryginalność polega na zastosowaniu geometrii łukowej.

Rudolph był jednym z tych przedstawicieli brutalizmu, którzy szczególnie cenili sobie indywidualizm i oryginalność. Traktowanie budynku jako autorskiego dzieła sztuki miało uczynić architekturę bardziej ludzką i zróżnicowaną w porównaniu ze zunifikowanymi, maszynowymi dziełami modernizmu. Ponadto w tym czasie „pojęcie architekta jako egzaltowanego twórcy formy zaczęło dominować najpierw na uczelniach, a następnie w praktyce zawodowej”³⁴. Architekt stawał się artystą, który powinien odcisnąć swoje piętno na tworzonym budynku. Czasami taka postawa prowadziła do skrajności i rozwiązań ocenianych jako pompatyczne. Charles Jencks jest skłonny zaliczyć Rudolpha do przedstawicieli architektury *kamp*, twierdząc, że był jednym z tych architektów, którzy tworzyli zbyt udratyzowane formy³⁵.

PODSUMOWANIE

Paul Rudolph rozpoczął pracę nad BGSC na początku lat sześćdziesiątych jako niekwestionowana gwiazda amerykańskiej architektury, w czasie gdy koniunktura gospodarcza w Stanach Zjednoczonych

wydawała się zapewniać nieograniczone wręcz możliwości inwestycyjne. Wraz z upływem czasu sytuacja zaczęła ulegać zmianie. W wyniku trudności w prowadzeniu szkoły i pod wpływem narastającej krytyki Rudolph w 1965 roku zrezygnował ze stanowiska dziekana na Uniwersytecie Yale i zaczął tracić prestiżowe zlecenia. Amerykańska polityka „liberalnego konsensusu”, zapewniająca finansowanie instytucji społecznych, skończyła się na początku lat siedemdziesiątych, a wraz z nią fundusze na realizację bostońskiego kompleksu³⁶.

Pomimo tego, że domykający kompozycję wieżowiec nie został wzniesiony, BGSC jest szczególnie wartościowym przykładem brutalizmu, gdyż w kompleksie odnaleźć można większość cech charakterystycznych dla tej architektury w USA: monumentalność, ekspresyjność, ciężkość i masywność, specyficzne podejście do problemu kontekstu, inspiracje architekturą historyczną, dążenie do indywidualizowania form, preferowanie układów dośrodkowych (wewnętrzne dziedzińce), podkreślanie roli ruchu i elementów komunikacyjnych, dążenie do ciągłości zabudowy (megastruktury), kształtowanie fasad przy pomocy rytmicznie powtarzanych elementów, podkreślanie elementów konstrukcyjnych, eksponowanie nadwieszonych brył, dążenie do wyrazistych efektów światłocieniowych, stosowanie różnorodnych faktur betonowych (zwłaszcza betonu młotkowanego).

Obecnie BGSC jest jedynie częściowo użytkowane. Dojście do budynku od strony dziedzińca jest zagrodzone, a terenu pilnują uzbrojeni strażnicy, co nie przeszkadza bezdomnym okupować betonowych ławek i schodów³⁷. Stan techniczny obiektu nie jest zły, chociaż gdzieś widać uszkodzenia faktury ścian. Kryzys finansowy jest obecnie zarówno przekleństwem, jak i wybawieniem dla BGSC. Władze stanowe nie mają środków na remont, ale z drugiej strony brak jest potencjalnych inwestorów, którzy chcieliby wyburzyć istniejącą zabudowę i zastąpić ją nowymi obiektami. A tak stało się już z kilkoma dziełami Rudolpha, m.in. z osiedlem mieszkaniowym Oriental Masonic Gardens w New Haven, szkołą Riverwiew High School w Sarasota, czy też z budynkiem Christian Science Student Center w Urbana. Nadzieję na zachowanie bostońskiego kompleksu budzą coraz mocniej-

³³ Jednym z pierwszych budynków w USA, w którym formę determinuje zastosowanie takich elementów, był obiekt mieszczący Richards Medical Research Laboratories, zaprojektowany w 1957 r. przez Louisa I. Kahna w Filadelfii.

³⁴ D.I. Ghirardo, *Architektura po modernizmie*, VIA, Toruń 1999, s. 10.

³⁵ Ch. Jencks, op.cit., s. 216.

³⁶ Timothy M. Rohan posuwa się do stwierdzenia, że BGSC „jest betonową przypowieścią o tym, jak brutalizm w Ameryce rósł i upadł razem z «liberalnym konsensem»”. Za: K. May, op.cit., s. 61.

³⁷ Można zatem z pewnością powiedzieć, że kompleks częściowo dalej pełni swoją socjalną funkcję.

sze sprzeciwy środowiska architektonicznego i akcje społeczne mające na celu ochronę spuścizny brutalizmu. W ten sposób wstrzymano między innymi wyburzenie Orange County Government Center w Goshen. W USA władze i właściciele budynków wciąż jeszcze z dużym dystansem podchodzą do możliwości uznania brutalistycznych obiektów za dzieła architektury podlegające ochronie³⁸. W Londynie – kolebce brutalizmu – na liście takich dzieł znajduje się już wiele budynków, m.in. National Theatre projektu Denysa Lasduna, Balfron Tower projektu Ernő Goldfinger, Alexandra Road Estate projektu Neave Browna. Natomiast najlepszym przykładem ochrony i pieczołowitego remontu budynku Rudolpha jest Art and Architecture Building, który wygląda jak za czasów swojej świetności i na cześć swego twórcy nosi obecnie nazwę Yale University Rudolph Hall.

LITERATURA:

1. **Banham R. (1966)**, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, Reinhold Publishing Corporation, New York.
2. **Bäcker M., Heinle E. (1971)**, *Building in Visual Concrete*, Technical Press, London.
3. **Curtis W.J.R. (1996)**, *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon Press, London.
4. **Davern J.M. (1982)**, *A Conversation with Paul Rudolph*, „Architectural Record” nr 3 (170), s. 90-97.
5. **Ghirardo D.I. (1999)**, *Architektura po modernizmie*, VIA, Toruń.
6. **Jencks Ch. (1987)**, *Ruch nowoczesny w architekturze*, WAiF, Warszawa.
7. **Latour S., Szyskiński A. (1985)**, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, PWN, Warszawa.
8. **Le Corbusier (2012)**, *W stronę architektury*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa.
9. **May K. (red.) i in. (2013)**, *Brutalism*, CLOG, Canada.
10. **Moholy-Nagy S., Rudolph P., Schwab G. (1970)**, *The Architecture of Paul Rudolph*, Praeger Publisher, New York – Washington.
11. **Nehls W. (1967)**, „New Brutalism” – *Beginn einer neuen Epoche*, „Baumeister” nr 1, s. 75-85.
12. **Parnell S. (2012)**, *Brute Forces*, „Architectural Review” nr 6 (231), s. 18-19.
13. **Sławińska J. (1995)**, *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*, Wydawnictwa Politechniki Wrocławskiej, Wrocław.
14. **Sroat H. (2005)**, *Brutalism: An Architecture of Exhilaration*, [w:] *Conference Proceedings: Paul Rudolph Symposium*, University of Massachusetts Dartmouth, North Dartmouth.
15. **Szoska M. (2013)**, *Perwersyjne radości brutalizmu - neurotyczna architektura Paula Rudolpha*, „Architektura & Biznes” nr 6, s. 80-86.
16. **Vidler A. (2011)**, *Another Brick in the Wall*, „October – MIT Magazine” nr 1 (136), s. 105-132.

³⁸ Jednym z wyjątków jest Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku wzniesione w 1966 r. według projektu Marcela Breuera i Hamiltona P. Smitha.

PRZESTRZEŃ PUBLICZNA WEWNĄTRZ DWORCÓW KOLEJOWYCH I W ICH OTOCZENIU

Agata Pięt

Politechnika Wrocławska, Wydział Architektury, ul. B. Prusa 53/55, 50-317 Wrocław
E-mail: agata.piet@pwr.edu.pl

PUBLIC SPACE INSIDE THE RAILWAY STATION BUILDINGS AND THEIR SURROUNDINGS

Abstract

In the presented article the discussion about the public space inside the railway station buildings and their surroundings was conducted. Introduction chapter describes briefly the history of the invention of the railways and first railway stations. In the following chapter, based on the literature studies, the basic definitions of the public space in the transit buildings were presented. Different ways of arranging the station squares were described and the attention was paid to the role of retail facilities at the stations. The last presented issue is an aspect of the presence of the art at the stations. The way of arranging public space inside the railway stations and its surroundings might have influence on its quality. The spaces inside and outside the railway stations might become attractive not only to the travelers but also to the people who live in the neighbourhood.

Streszczenie

W niniejszym artykule prowadzono rozważania dotyczące przestrzeni publicznej wewnątrz dworców kolejowych i w ich otoczeniu. Wprowadzenie stanowi krótki zarys historyczny powstania kolei i pierwszych dworców kolejowych. Następnie, na podstawie przeglądu literatury, wyjaśniono podstawowe pojęcia związane z definicją przestrzeni publicznej występującej w obiektach o funkcji komunikacyjnej. Opisano różne sposoby zagospodarowania placów dworcowych i zwrócono uwagę na lokalizację i rolę funkcji handlowych na dworcach. Ostatnim omówionym zagadnieniem jest aspekt pojawienia się sztuki na dworcach. Podsumowanie to wnioski dotyczące różnych sposobów zagospodarowania przestrzeni publicznej wewnątrz dworców kolejowych i w ich otoczeniu, które mogą wpłynąć na wzrost jej jakości. Przestrzeń wewnątrz i na zewnątrz dworców kolejowych może być atrakcyjna nie tylko dla podróżnych, ale również dla okolicznych mieszkańców.

Keywords: public space; railway station; contemporary architecture; art; railway station square; transit space

Słowa kluczowe: przestrzeń publiczna; dworzec kolejowy; współczesna architektura; sztuka; plac dworcowy; przestrzeń tranzytu

WPROWADZENIE

Pierwsze dworce powstały w 1830 roku wraz z wybudowaniem pasażerskiej linii kolejowej, która połączyła Liverpool z Manchesterem.¹ Wynalezienie kolei było dużym osiągnięciem techniki, architektury i sztuki.

Kolej i budynki z nią związane od samego początku wzbudzały duże zainteresowanie ludzi, a w obrębie dworców kolejowych i ich najbliższym otoczeniu powstawały przestrzenie publiczne. Okres świetności

¹ L.V.C. Meeks, *The Railroad Station: An Architectural History*, Yale University Press, New Haven 1956.

kolei i architektury kolejowej przypadł na przełom XIX i XX wieku. Po II wojnie światowej nastąpił regres kolei, która zaczęła ustępować coraz bardziej popularnemu indywidualnemu transportowi kołowemu. Powstanie szybkiej kolei w latach 80-tych XX wieku wpłynęło na wzrost zainteresowania transportem kolejowym.

Współczesne dworce kolejowe to wielofunkcyjne obiekty o rozbudowanej strukturze. Stają się węzłami komunikacyjnymi łączącymi różne środki transportu: kolej, autobus, tramwaj, metro i inne. Są obiektami użyteczności publicznej, w których każdego dnia gromadzi się wiele osób przybywających w różnych celach. Ze względu na atrakcyjną lokalizację w miastach oraz mnogość funkcji, które pełnią współczesne dworce, istnieje potrzeba zwrócenia uwagi na jakość przestrzeni publicznych wewnątrz dworców oraz w ich najbliższym otoczeniu.

W artykule przedstawione zostaną wybrane sposoby zagospodarowania przestrzeni publicznej placów dworcowych. Opisane będą wybrane rozwiązania lokalizowania funkcji handlowych i rekreacyjnych wewnątrz dworców, a także różne sposoby wprowadzania elementów sztuki do przestrzeni dworców. Wszystkie te zagadnienia przedstawione zostaną na podstawie analiz przykładów wybranych podczas wizji lokalnych i studiów literatury. Główny cel to pokazanie różnych rozwiązań, które mogą przyczynić się do wzrostu jakości przestrzeni publicznej.

1. PRZESTRZEŃ PUBLICZNA

Przestrzeń publiczna jest dostępna dla wszystkich ludzi oraz umożliwia im spontaniczne spotkanie się. Zgodnie z Ustawą o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym z dnia 27 marca 2003 r. jest ona „obszarem o szczególnym znaczeniu dla zaspokojenia potrzeb mieszkańców, poprawy jakości ich życia i sprzyjającym nawiązywaniu kontaktów społecznych ze względu na jego położenie oraz cechy funkcjonalno-przestrzenne”.² O przestrzeni publicznej pisze Chri-

stopher Alexander³ – uważa, że powinna służyć ona stworzeniu więzi społecznych między użytkownikami oraz nadać miastom i dzielnicom tożsamość. Zwraca uwagę na fakt, że jednym z warunków istnienia przyjaznych ludziom przestrzeni jest projektowanie obszarów wyłączonych z ruchu kołowego.

Tradycyjnymi formami przestrzeni publicznych są obszary znajdujące się na zewnątrz, a nie wewnątrz budynków. Są to ulice, przy których zlokalizowane są budynki o funkcjach usługowych i handlowych, oraz place miejskie, na których mogą zostać umieszczone rzeźby, fontanny, zieleń oraz mała architektura⁴. Tradycyjna przestrzeń publiczna to miejsce, które cechuje tożsamość związana z jego historią oraz uwarunkowaniami społeczno-kulturowymi.

Francuski antropolog Marc Augé w swojej książce *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności* zauważa, że współcześnie tworzone przestrzenie nie mają charakteru właściwego dla tradycyjnych przestrzeni publicznych. Nazywa je nie-miejscami, które nie mają historii ani tożsamości; nie pełnią również istotnej roli społecznej.⁵ Są one przestrzeniami tranzytu, w których człowiek pojawia się na chwilę; nie są miejscami docelowymi. Do nie-miejsc Augé zalicza między innymi przestrzenie dworców kolejowych. Anna Hołub zauważa, że Augé w swojej typologii podziału na miejsca i nie-miejsca nie bierze pod uwagę funkcjonalizacji przestrzeni publicznej. Dworce kolejowe, lotniska oraz inne przestrzenie tranzytu są przede wszystkim zaprojektowane jako miejsca służące ludziom do transferu. Priorytetem w projektowaniu obiektów związanych z transportem jest ich funkcjonalność, czyli właściwe sterowanie strumieniem pasażerów.⁶

Na kształtowanie przestrzeni publicznych mają wpływ potrzeby ich przyszłych użytkowników. Konieczność zapewnienia bezpieczeństwa w przestrzeniach publicznych przyczyniła się do rozwoju ich nowych form. Lorens dokonał podziału obecnie występujących przestrzeni publicznych na „otwarte” (tradycyjne ogólnodostępne place i ulice) oraz „dośrodkowe” (znajdu-

² Art. 2. 6) Ustawy z dnia 27 marca 2003 r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym.

³ C. Alexander, *Język wzorców = A pattern language: miasta, budynki, konstrukcja*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2008.

⁴ D. Kochanowska, *Przestrzeń publiczna – kluczowy element miasta współczesnego – zintegrowana czy podzielona?* [w:] P. Lorens, J. Martyniuk-Pęczek (red.), *Problemy kształtowania przestrzeni publicznych*, Wydawnictwo Urbanista, Gdańsk 2010, s. 21-35.

⁵ M. Augé, *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, Londyn 2006.

⁶ A. Hołub, *Współczesna przestrzeń publiczna. Terapia patologii czy rozwój nowych terenów – poszukiwanie przesłanek projektowych*, [w:] M. Kochanowski (red.) *Przestrzeń publiczna miasta postindustrialnego*, Wyd. Politechniki Gdańskiej, Gdańsk 2002, s. 13.

⁷ P. Lorens, *Główne typy i rodzaje współczesnych przestrzeni publicznych*, [w:] P. Lorens, J. Martyniuk-Pęczek (red.), op. cit., s. 62-70.

⁸ Z. Zuziak, *Nowe przestrzenie podróży. Przestrzenie publiczne węzłów transportu*, [w:] M. Kochanowski (red.) op. cit., s. 99-132.

⁹ J. Wesołowski, *Między koleją a miastem. O lokalizacji dworców kolejowych*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, no. 2/2003, Małopolski Instytut Kultury, Kraków.

¹⁰ R. Zelent, *Rewitalizacja zabytku mającego pełnić funkcję nowoczesnego dworca*, [w:] „Architektura-Murator” 09/2012, Murator, Warszawa, s. 42-43.

jące się wewnątrz budynków lub na terenach ogrodzonych, jak np. dworce, lotniska, parki rozrywki, centra handlowe).⁷

Zbigniew Zuziak do przestrzeni publicznych związanych z ważnymi węzłami przesiadkowymi zalicza: place przed dworcami oraz przestrzenie wewnętrzne budynków recepcyjnych, hal peronowych, centrów handlowych i innych obiektów znajdujących się w sąsiedztwie lub obrębie dworców kolejowych. Zauważa, że wokół przestrzeni publicznych przy ważnych dworcach powstają *centra zintegrowanego transportu*, które łączą funkcje usługowe z komunikacyjnymi.⁸

2. PLACE DWORCOWE

Tradycyjną przestrzeń publiczną w otoczeniu dworców kolejowych stanowią reprezentacyjne place dworcowe. Ze względu na mnogość funkcji, które powinny pomieścić place dworcowe, bardzo ważny jest sposób ich zagospodarowania.

Place dworcowe są ważnymi łącznikami strukturalnymi między koleją a tkanką miejską. Pełnią istotną rolę w kształtowaniu i funkcjonowaniu węzłów komunikacyjnych.⁹ Ze względu na swoje położenie w sąsiedztwie dworca stają się miejscami lokalizacji przystanków komunikacji publicznej: tramwajowych i autobu-

sowych, a także wejść do podziemnych stacji metra. Przykładem takich rozwiązań są między innymi: plac przed dworcem King's Cross w Londynie (wejścia do stacji metra) i plac przed dworcem Amsterdam Centraal w Holandii, na którym zaprojektowano wejście do stacji metra oraz przystanki tramwajowe.

Oprócz pełnienia funkcji reprezentacyjnych i związanych z transportem publicznym place dworcowe służą również jako miejsce szeroko rozumianej rekreacji. Można zaobserwować przypadki, gdy przestrzeń placu staje się miejscem odbywania się zorganizowanych wydarzeń, jak np. jarmark świąteczny na placu dworcowym w Hanowerze w Niemczech.

Przykładem przemiany przestrzeni placu dworcowego jest plac przed dworcem Wrocław Główny,¹⁰ który przed remontem pełnił między innymi funkcję parkingu dla samochodów. Po zakończonej w 2012 roku modernizacji dworca odzyskał funkcje reprezentacyjne. Zaprojektowanie na nim zielonych skwerów, ławek i innych elementów małej architektury przyczyniło się do powstania przyjaznej przestrzeni publicznej.

2.1. Zalecenia

W projektowaniu współczesnych placów dworcowych należy priorytetowo traktować ruch pieszy i dążyć do ograniczenia ruchu kołowego indywidualne-



Ryc. 1. Wejście do stacji metra z placu przed dworcem Amsterdam Centraal; fot. autorka

go (dworzec Amsterdam Centraal w Holandii, dworzec Wrocław Główny) na rzecz lokalizowania na placach przystanków komunikacji publicznej. Działania te mają na celu umożliwienie podróżnym szybkiej, w jak największym stopniu bezkolizyjnej przesiadki na inny środek transportu.

Istotne jest dostosowanie przestrzeni placu dla osób niepełnosprawnych. Nie należy również stosować barier (np. ogrodzeń), które w sposób fizyczny, lub nawet tylko wizualny mogłyby odcinać przestrzeń placu od tkanki miejskiej. Plac, także ze względu na swoje niezaprzeczalne funkcje reprezentacyjne, powinien być połączeniem strukturalnym i wizualnym między przestrzenią dworca a miastem.

Na placach powinny pojawiać się elementy małej architektury, które mogą mieć korzystny wpływ na wzrost jakości przestrzeni publicznej placu dworcowego. Wprowadzanie zieleni na placach sprzyja wypoczynkowi w trakcie podróży i przyczynia się do stworzenia przyjaznych przestrzeni dla spotkań lokalnej społeczności.

3. PRZESTRZEŃ PUBLICZNA PRZEKRYTA

Przestrzeń publiczną dworców kolejowych stanowią także przestrzeń przekryta („dośrodkowa” wg Lorenasa), w której pierwotnie znajdowały się kasy biletowe, poczekalnie, restauracje oraz perony kolejowe, przekryte okazałymi halami peronowymi. Obecnie w przestrzeni przekrytej dworców kolejowych pojawiają się przestrzenie związane z handlem, rekreacją, czy też biurowe. Niektóre z pomieszczeń związanych z obsługą podróżnych kolei nie są już potrzebne ze względu na rozwój nowych technologii, coraz większe zautomatyzowanie niektórych czynności, czy też zmianę stylu życia.

3.1. Funkcje handlowe na dworcach

W przestrzeni dworców powstaje coraz więcej sklepów oraz usług - dworce przeobrażają się w centra handlowe. Pasaże piesze, będące przestrzeniami publicznymi, zamieniają się w pasáže handlowe, które jako przestrzeń komercyjna, stanowiąca własność prywatną, nie mają cech typowych dla tradycyjnej przestrzeni publicznej (dostępnej dla każdego), gdyż właściciel może w każdej chwili zamknąć do nich dostęp.



Ryc. 2. Wnętrze dworca Leipzig Hauptbahnhof (widok z kondygnacji -1 o funkcji handlowej); fot. autorka

Jednym ze sposobów wprowadzenia usług na dworcach jest stworzenie centrum handlowego w obrębie istniejącej bryły. Przykładem takiego rozwiązania jest pasaż handlowy Promenaden, który powstał na trzech kondygnacjach istniejącego dworca kolejowego Leipzig Hauptbahnhof.¹¹ Realizacja tego przedsięwzięcia projektowego, wraz z rozbudową dworca o podziemną stację szybkiej kolei miejskiej, przyczyniła się do poszerzenia zakresu oferty skierowanej nie tylko do podróżnych, ale również do mieszkańców tej części miasta.¹²

Także na dworcu Berlin Hauptbahnhof pomieszczenia o funkcji handlowej zlokalizowano wewnątrz budynku recepcyjnego. Znajdują się one na piętrach pomiędzy kondygnacjami, na których zlokalizowano perony, natomiast w poprzecznych do dłuższej krawędzi hali peronowej budynkach wieżowych umieszczono biura.

Omówione przykłady przedstawiają sytuację, gdy zdecydowano się na zlokalizowanie funkcji handlowej wewnątrz dworców: w Lipsku wewnątrz istniejącego budynku, natomiast dworzec w Berlinie to nowo projektowany obiekt. Spotyka się również przypadki sytuowania wolno stojących obiektów centrów handlowych w bliskim sąsiedztwie dworców kolejowych. Cechą charakterystyczną takiego rozwiązania jest ściśle powiązanie ze sobą obydwu obiektów za pomocą podziemnego tunelu, kładki pieszej powyżej poziomu terenu lub placu przed dworcem. Czasami połączenie obiektów ze sobą jest tak ściśle, że można powiedzieć o zatarciu granic między nimi. Przykładem takiego rozwiązania jest dworzec w Krakowie, gdzie zaprojektowano centrum handlowe bezpośrednio połączone z dworcem na podziemnej kondygnacji. Warto zauważyć, że podobne rozwiązanie zastosowano w Utrechcie w latach 70-tych, co w rezultacie w późniejszym czasie doprowadziło do zatarcia się granicy między centrum handlowym a bryłą dworca. W wyniku obecnie trwających prac wspólny budynek recepcyjny dworca i centrum handlowego zostanie zastąpiony przez dwie nowe oddzielne bryły: budynek recepcyjny dworca na poziomie +1 nad torami (wg projektu Ben them Crouwel Architecten¹³) oraz centrum handlowe. Wejście na dworzec będzie odbywało się z przestrzeni



Ryc. 3. Kondygnacje handlowe - dworzec Berlin Hauptbahnhof; fot. autorka

placów publicznych wyniesionych na poziom +1, pod którymi znajdują się parkingi dla rowerów.

3.2. Funkcje rekreacyjne w przestrzeni dworców

Zaobserwowano również przykład aranżacji przekrytej przestrzeni dworców kolejowych na funkcje rekreacyjne. Bardzo ciekawym rozwiązaniem okazało się nadanie nowej funkcji budynkowi recepcyjnemu dworca Atocha w Madrycie. Przed wystawą Expo w Sewilli w 1992 roku dokonano przebudowy dworca według projektu Rafaela Moneo. Obiekt został roz-

¹¹ <http://www.ece.com/en/projects/shopping/detail/promenaden-hauptbahnhof-leipzig/> (28.10.2014);

S. Ledwoń, *Współczesne obiekty handlowe w symbiozie z dworcami kolejowymi*, [w:] D. Żalusi (red.) *Dworzec kolejowy w strukturze miasta*, „Biblioteka Urbanisty” t. VIII, Urbanista, Warszawa 2006, s. 104-111.

¹² B. Edwards, *Sustainability and the Design of Transport Interchanges*, Routledge 2011,

K. Racoń-Leja, *Wykorzystanie przekrytych przestrzeni publicznych w zespołach towarzyszących współczesnym węzłom kolejowym w obszarach miejskich – potencjał i zagrożenia*, [w:] Żalusi D. (red.) *Dworzec kolejowy w strukturze miasta*, „Biblioteka Urbanisty” t. VIII, Urbanista, Warszawa 2006, s. 114-120.

¹³ Ben them Crouwel Architecten, K. Schipper, *BC AD Ben them Crouwel 1979-2009*, 010 Uitgeverij 2010, s. 22-31.

budowany o perony kolejowe i dworzec autobusowy, natomiast w pomieszczeniach budynku recepcyjnego powstało centrum handlowe oraz biura. W centralnej części głównego holu znajduje się ogród botaniczny, w którym rosną tropikalne rośliny.¹⁴

3.3. Udogodnienia dla pasażerów związane z rozwojem nowych technologii

W przestrzeni wewnętrznej dworców pojawiają się nowe udogodnienia dla pasażerów. Wraz z rozwojem technologii z przestrzeni przekrytej dworców znikają pomieszczenia o niektórych funkcjach. Przechowywanie bagażu mogą być zastępowane samoobsługowymi automatycznymi szafkami na bagaż. Bilety można kupić nie tylko w kasach biletowych, lecz również w automatach umieszczanych w holach dworców i okolicznych przestrzeniach. Także możliwość kupienia jednego biletu na wszystkie środki transportu zmniejsza zapotrzebowanie na liczbę kas biletowych. Zintegrowany rozkład jazdy (uwzględniający wszystkie środki transportu), automaty dostępne w przestrzeniach publicznych (umożliwiające sprawdzenie rozkładu), a także aplikacje mobilne na telefony komórkowe oraz jednolita i czytelna identyfikacja wizualna ułatwiają pasażerom poruszanie się i zmniejszają zapotrzebowanie na punkty informacyjne. Na dworcach, z których odjeżdżają pociągi na lotnisko, można wprowadzić usługę odprawy i nadania bagażu już na dworcu kolejowym.

3.4. Zalecenia

Dworce kolejowe poprzez swoje atrakcyjne położenie w centrach miast mają duży potencjał do powstawania w ich obrębie oraz otoczeniu funkcji towarzyszących. Należy dążyć do tego, aby stały się centrami lokalnej społeczności, co może zostać osiągnięte poprzez lokalizowanie w nich funkcji handlowych i usługowych. Stają się miejscami spotkań biznesowych, a ze względu na ofertę usługowo-gastronomiczną również towarzyskich. Do innych sposobów wzbogacania programu dworców należy wprowadzanie funkcji hotelowych, biurowych, czy też związanych z rozrywką.¹⁵

Wszystkie działania wzbogacające przestrzeń dworców i ich otoczenia o nowe funkcje mają wpływ na wzrost ich atrakcyjności. Jednak wprowadzając je, nie należy zapominać o fakcie, że w projektowaniu dworców najważniejsza jest przejrzystość oraz klarowność

organizacji ruchu. Wszystkie reklamy umieszczane na dworcach nie powinny przesłaniać oznaczeń tras na perony oraz innych elementów identyfikacji wizualnej.¹⁶ Wewnątrz dworców powstaje nowa przestrzeń publiczna – przestrzeń tranzytu, w której ludzie pojawiają się coraz częściej.

4. SZTUKA NA DWORCACH

Sztuka pojawia się w przestrzeni publicznej dworców kolejowych zarówno wewnątrz obiektów, jak i w ich otoczeniu. Z dworców kolejowych każdego dnia korzysta wiele osób przybywających w różnych celach. Dla osób przyjeżdżających koleją są bramą do miast i stanowią ich wizytówkę. Są dobrymi miejscami do wprowadzania działań artystycznych, ponieważ istnieje duża szansa, że prezentowane formy sztuki trafią do szerokiego i zróżnicowanego grona odbiorców.

W budynkach dworców od zawsze występowały dzieła sztuki: w formie architektonicznej w postaci wyszukanego detalu lub jako wolno stojące obiekty. Dzieła sztuki przyjmują okazałe formy, mają stać się elementem ułatwiającym podróżnym identyfikację danego miejsca i poruszanie się na dworcu. Sprawiają również, że przestrzeń dworca staje się bardziej przyjazna. W przestrzeni holu nowego dworca kolejowego w Krakowie pojawiła się rzeźba przedstawiająca globus, która ma stać się miejscem spotkań oraz obiektem ułatwiającym podróżnym orientację w przestrzeni dworca.

Lokalizacja dzieł sztuki powinna być przewidziana na etapie projektowania dworca. Dzieła powinny być wykonane z trwałych materiałów, takich jak na przykład kamień i brąz, które są odporne i nie wymagają częstych konserwacji.¹⁷ Warto również nawiązywać do lokalnych, regionalnych wątków w tworzeniu sztuki, czego przykładem stanowi fala na dworcu w Sydney.¹⁸

4.1. Wykorzystanie przestrzeni dworców do działań artystycznych

W przestrzeni dworców pojawiają się elementy sztuki stałe (rzeźby, mozaiki), ale może ona również stać się miejscem tymczasowych instalacji artystycznych.

Interesującym przykładem zastosowania sztuki w przestrzeni dworca są działania prowadzone na

¹⁴ J. Ross, *Railway Stations: Planning, Design and Management*. Architectural Press 2001, s. 255-257; C. Donati, Rafael Moneo. *La Operación Atocha: nuevo polo urbano a Madrid*, "Costruire in laterizio" 58/97, s. 246-251.

¹⁵ K. Racoń-Leja, *Wykorzystanie...*, op. cit. s. 114-120.

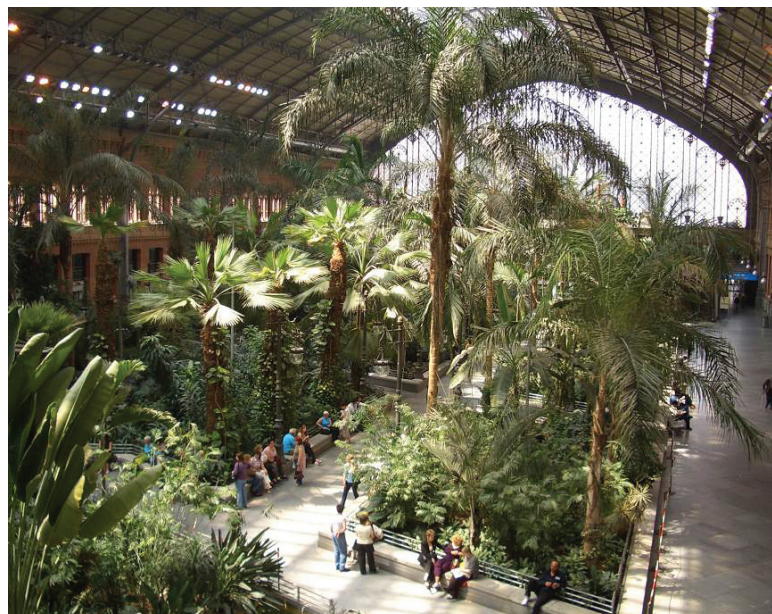
¹⁶ B. Edwards, *The Modern Station: New Approaches to Railway Architecture*, E and F. Spon, Londyn 1997.

¹⁷ Tamże

¹⁸ B. Edwards, *Sustainability and the Design of Transport Interchanges*, Routledge 2011.

¹⁹ <http://www.stpancras.com/art/> (23.03.2014).

dworcu St Pancras w Londynie. Jest on XIX-wiecznym dworcem czołowym, który w 2007 roku dostosowano do obsługi kolei dużych prędkości. Istniejące tory i perony zostały wydłużone do minimum 400 metrów. Kondygnację pod torami, dawniej zajmowaną przez magazyny, zagospodarowano na poczekalnię i punkty odprawy pasażerów oraz centrum handlowe. W przestrzeni dworca znajdowało się kilka rzeźb z brązu: „The Meeting Place” - rzeźba o wysokości dziewięciu metrów przedstawiająca parę w momencie pożegnania (rzeźbiarz: Paul Day) oraz posąg przedstawiający Sir Johna Benjamina, który przyczynił się do ocalenia dworca przed wyburzeniem w latach 60-tych XX wieku (artysta: Martin Jennings). Na 18 miesięcy przed olimpiadą w Londynie, która odbyła się w 2012 roku, w hali peronowej powieszono kręgi olimpijskie. Zauważono, że instalacja ta spotyka się z dobrym odbiorem podróżnych i wzbudza ich zainteresowanie. Z tego powodu, po zakończeniu igrzysk, kręgi przetransformowano na siedziska, które umieszczono w południowo-wschodniej części dworca.¹⁹ Z racji dużego sukcesu tej instalacji zarząd dworca postanowił cyklicznie organizować wystawy tymczasowe. Projekt „Art Terrace on Wires” zakłada realizację co roku jednej instalacji, która będzie znajdowała się w przestrzeni dworca przez okres sześciu miesięcy. Pierwsza instalacja wyłoniona



Ryc. 4. Dworzec Atocha w Madrycie; fot. autorka

w konkursie zawiązała w hali peronowej w 2013 roku. Praca „Cloud: Meteoros”, autorstwa Lucy + Jorge Orta, przedstawiała dwie chmury (o wymiarach 8 i 6 metrów), na których znajdowały się rzeźby siedmiu podróżnych. Stanowiła ona nawiązanie do renesansowej

Ryc. 5. Dworzec Kraków Nowy Główny; fot. autorka



symboliki chmury jako metafory miejsca spotkań, czyli agory.²⁰ Wiosną 2014 przedstawiono instalację Davida Batchelora. Przestrzeń dworca St Pancras stała się jednym z czterech najważniejszych miejsc wystawiania sztuki tymczasowej w Londynie (obok Fourth Plinth, Serpentine Gallery and the Tate Modern's Turbine Hall).

Również budynek recepcyjny dworca głównego w Zurichu stał się miejscem lokalizacji instalacji artystycznych. Pojawiła się na nim praca przedstawiająca ciąg Fibonacciego (autor: Mario Merz), a pod sufitem dworca zawisła rzeźba „Anioł Stróż” (autor: Niki de Saint Phalle). Najbardziej innowacyjny element w przestrzeni holu dworca to stworzony przy użyciu oprogramowania opracowanego przez ETH w Zurichu wyświetlacz Nova.²¹ W momencie powstania był największym wyświetlaczem trójwymiarowym. Składa się z 25 000 punktów świetlnych i może wyświetlać obrazy dwu- i trójwymiarowe.²² Instalacja jest interaktywna, ludzie mogą stworzyć sekwencję kolorów, która po chwili jest wyświetlana na instalacji, lub przekazać za pomocą telefonu komórkowego tekst, który pojawi się na wyświetlaczu.

Przestrzeń publiczna dworców kolejowych jest doskonałym miejscem do organizowania w niej różnego rodzaju wydarzeń. W wyniku współpracy grupy artystycznej Creative Time oraz Metropolitan Transportation Authority's Arts for Transit²³ w przestrzeni holu dworca Grand Central w Nowym Jorku zorganizowano przedstawienie „Heard NY”. Performance, którego twórcą jest Nick Cave, był wystawiany 25-31 marca 2013 roku jako jedno z wydarzeń upamiętniających stulecie dworca. W przedstawieniu, które odbywało się dwa razy dziennie, brało udział 30 koni (każdy stworzony z dwóch tancerzy ubranych w wielokolorowe stroje). Tancerze w przebraniach poruszali się wolniej od przechodniów i w ten sposób skłaniali ich do zwolnienia kroku. Nato Thompson, kurator grupy Creative Time, która tworzy sztukę w nietypowych miejscach, stwierdził, że Grand Central to ikoniczna przestrzeń publiczna nie tylko dla mieszkańców Nowego Jorku, ale na

skalę światową. Z tego powodu organizatorom i artystom zależało na stworzeniu wydarzenia magicznego, przyjaznego dla rodzin, w którym zostanie uchwycony duch miasta w ruchu.²⁴

Wydarzenie, które odbyło się 16 grudnia 2012 roku na dworcu Wrocław Główny to „Flash mob²⁵ - Frozen Wrocław Nowy Główny”. Jego celem było przede wszystkim zaskoczenie podróżnych oraz pokazanie mieszkańcom miasta nowo odrestaurowanego dworca Wrocław Główny. Według przeprowadzonych przez organizatora obliczeń w wydarzeniu wzięło udział 651 osób. Warto wspomnieć, że inspiracją do zorganizowania wydarzenia we Wrocławiu był flashmob, który odbył się w 2008 roku na dworcu Grand Central w Nowym Jorku, kiedy to ponad 200 osób „zamarzło” w holu dworca, wprawiając przypadkowych przechodniów w zdziwienie.²⁶ W budynku dworca we Wrocławiu działa również Galeria Open, w której odbywają się wystawy tematyczne, a także inne wydarzenia (targi książki, premiery).

PODSUMOWANIE

Współczesne sposoby aranżacji przestrzeni dworców kolejowych i ich otoczenia przybierają różne formy. Przestrzenie publiczne powstają zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz dworców. Na zewnątrz są to reprezentacyjne place dworcowe, które pełnią istotną rolę w funkcjonowaniu dworców jako centrów przesiadkowych, a także miejsc rekreacji i spotkań dla podróżnych i mieszkańców. We wnętrzach dworców mamy do czynienia m.in. z przestrzenią półprywatną, handlową, czy też rekreacyjną. Warto zwrócić uwagę na fakt, że w holach dworcowych nadal pojawiają się pomniki i inne dzieła sztuki, które stają się obiektami charakterystycznymi i ułatwiają podróżnym orientację w przestrzeni dworców. Istotne jest, że przestrzeń dworców to miejsce wydarzeń i działań artystycznych oraz kulturalnych. W ten sposób staje się ona miejscem atrakcyjnym nie tylko dla podróżnych, ale również dla mieszkańców.

²⁰ A. Serafin (2013), *Cloud control*, „Wallpaper” 05/2013, s. 100-106.

²¹ S. Schubiger-Banz, M. Eberle, *The NOVA display system*, [w:] R. Adams, S. Gibson, S. Müller Arisona (red.), *Transdisciplinary Digital Art: Sound, Vision and the New Screen*, „Digital ArtWeeks and Interactive Futures” 2006/2007, Selected Papers Series: Communications in Computer and Information Science, vol. 7, Zurich, Switzerland and Victoria, BC, Canada 2008.

²² <http://www.nova.ethz.ch> (23.03.2014).

²³ MTA Arts for Transit powstał w latach 80-tych XX wieku w Nowym Jorku, aby prowadzić selekcję artystów występujących w przestrzeniach transportu (stacje metra oraz kolei) i instalacji artystycznych, które pojawiają się na stałe w przestrzeniach. Źródło: <http://www.mta.info/mta/aft/about/> (25.03.2014).

²⁴ M. Ryzik (2013), *Watch Out for the Horses on Your Way to the Train*, „New York Times” (24.03.2013).

²⁵ *Flash mob* (z ang. błyskawiczny tłum) to zwyczajowo spontaniczna akcja mająca zaskoczyć przechodniów. Ludzie zwołują się najczęściej przez internet, ustalają czas, miejsce i przebieg zdarzenia. Zwykle jest ono absurdałne, nikt nie wie, kto jest organizatorem, czemu ma służyć, do czego prowadzić.

²⁶ Komunikat prasowy PKP S.A. z dnia 18.12.2012 r. (www.pkpsa.pl_2014.03.25).

LITERATURA

1. **Alexander Ch. (2008)**, *Język wzorców = A pattern language: miasta, budynki, konstrukcja*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.
2. **Augé M. (2006)**, *Non-places: introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, Londyn.
3. **Bentham Crouwel Architekten, Schipper K. (2010)**, *BC AD Bentham Crouwel 1979-2009*, 010 Uitgeverij.
4. **Donati C. (1997)**, *Rafael Moneo. La Operacion Atocha: nuevo polo urbano a Madrid*, [w:] *Costruire in laterizio* 58/97.
5. **Edwards B. (1997)**, *The Modern Station: New Approaches to Railway Architecture*, E and F Spon, Londyn.
6. **Edwards B. (2011)**, *Sustainability and the Design of Transport Interchanges*, Routledge.
7. **Hołub A. (2002)**, *Współczesna przestrzeń publiczna. Terapia patologii czy rozwój nowych terenów – poszukiwanie przesłanek projektowych*, [w:] M. Kochanowski (red.) *Przestrzeń publiczna miasta postindustrialnego*, Wyd. Politechniki Gdańskiej, Gdańsk.
8. **Kochanowska D. (2010)**, *Przestrzeń publiczna – kluczowy element miasta współczesnego – zintegrowana czy podzielona?* [w:] P. Lorens, J. Martyniuk-Pęczek (red.), *Problemy kształtowania przestrzeni publicznych*, Wyd. Urbanista, Gdańsk.
9. **Ledwoń S. (2006)**, *Współczesne obiekty handlowe w symbiozie z dworcami kolejowymi*, [w:] D. Załuski (red.) *Dworzec kolejowy w strukturze miasta*, „Biblioteka Urbanisty” t. VIII, Urbanista, Warszawa.
10. **Lorens P. (2010)**, *Główne typy i rodzaje współczesnych przestrzeni publicznych*, [w:] P. Lorens, J. Martyniuk-Pęczek (red.), *Problemy kształtowania przestrzeni publicznych*, Wydawnictwo Urbanista, Gdańsk.
11. **Meeks L.V.C. (1956)**, *The Railroad Station: An Architectural History*, Yale University Press, New Haven.
12. **Racoń-Leja K. (2006)**, *Wykorzystanie przekrytych przestrzeni publicznych w zespołach towarzyszącym współczesnym węzłom kolejowym w obszarach miejskich – potencjał i zagrożenia*, [w:] D. Załuski (red.) *Dworzec kolejowy w strukturze miasta*, „Biblioteka Urbanisty” t. VIII, Urbanista, Warszawa.
13. **Ross J. (2001)**, *Railway Stations: Planning, Design and Management* Architectural Press.
14. **Ryzik M. (2013)**, *Watch Out for the Horses on Your Way to the Train*, „New York Times”, 24.03.2013.
15. **Serafin A. (2013)**, *Cloud control*, „Wallpaper” 05/2013.
16. **Schubiger-Banz S., Eberle M. (2008)**, *The NOVA display system*, [w:] R. Adams, S. Gibson, S. Müller Arisona (red.), *Transdisciplinary Digital Art: Sound, Vision and the New Screen*, „Digital ArtWeeks and Interactive Futures” 2006/2007, „Selected Papers Series: Communications in Computer and Information Science” vol. 7, Zurich, Switzerland and Victoria, BC, Canada.
17. **Wesołowski J. (2003)**, *Między koleją a miastem. O lokalizacji dworców kolejowych*, [w:] „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, no. 2/2003, Małopolski Instytut Kultury, Kraków.
18. **Zelent R. (2012)**, *Rewitalizacja zabytku mającego pełnić funkcję nowoczesnego dworca*, [w:] „Architektura-murator” 09/2012, Murator, Warszawa.
19. **Zuziak Z. (2002)**, *Nowe przestrzenie podróży. Przestrzenie publiczne węzłów transportu*, [w:] M. Kochanowski (red.) *Przestrzeń publiczna miasta postindustrialnego*, Wyd. Politechniki Gdańskiej, Gdańsk.
20. Ustawa z dnia 27 marca 2003 r. o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym.
21. <http://www.ece.com/en/projects/shopping/detail/> (28.10.2014).
22. <http://www.mta.info/mta/aft/about/> (25.03.2014).
23. <http://www.nova.ethz.ch/> (23.03.2014).
24. <http://www.stpancras.com/art/> (23.03.2014).
25. Komunikat prasowy PKP S.A., z dnia 18.12.2012r. (www.pkpsa.pl_25.03.2014).

PRZEPROJEKTOWYWANIE MORFOLOGII MINIMALNIE SZTYWNYCH SZKIELETÓW SZACHOWNICOWYCH

Zenon Rychter

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

MORPHOLOGY REDESIGN OF MINIMALLY RIGID CHESSBOARD FRAMES

Abstract

The paper deals with the morphology redesign of planar minimally rigid chessboard-like rectangular frames. Morphologies are patterns of rigid cells dispersed among non-rigid cells. A minimally rigid frame – minimal morphology - has the lowest possible number of rigid cells. Minimal morphologies offer economy by minimizing the number of structural elements and joints. Such morphologies can be very diverse visually, they form a rich design space. They can be easily manually designed with pen-and-paper by recursively expanding smaller rigid frames, as shown by this author in a previous paper. The present paper develops a simple manual pen-and-paper minimal-morphology redesign method based on moving around one-by-one rigid cells that are single in a layer of cells. The approach can be easily applied to practically reconfiguring physical objects with minimal morphologies – building frames, interior frames, and furniture. Several applications of the redesign method are shown, producing diverse morphologies – linear, branched, dispersed, regular, and chaotic, which can satisfy varied practical and esthetic requirements of architects, interior designers, and furniture designers.

Streszczenie

Przedmiotem pracy jest przeprojektowywanie morfologii płaskich szkieletów o strukturze prostokątnej szachownicy i minimalnej sztywności. Morfologie to konfiguracje komórek sztywnych rozproszonych między komórkami niesztwnymi. Szkielet minimalnie sztywny – morfologia minimalna - ma najmniejszą dopuszczalną liczbę komórek sztywnych. Morfologie minimalne są oszczędne, zawierają minimum elementów i połączeń. Są one bardzo zróżnicowane wizualnie, tworząc bogatą przestrzeń projektową. Można je łatwo ręcznie zaprojektować na kartce papieru metodą wielokrotnego rozszerzania mniejszych szkieletów sztywnych, jak to pokazał autor w pracy wcześniejszej. Praca obecna przedstawia prostą manualną metodę przeprojektowywania morfologii minimalnych, polegającą na przesuwaniu jedna po drugiej komórek sztywnych, które są singlami w warstwach komórek. Metoda ta może być łatwo zastosowana do praktycznej rekonfiguracji obiektów fizycznych o morfologii minimalnej – budynków, obiektów wnętrzarskich i mebli. Pokazano szereg zastosowań metody do zaprojektowania różnorodnych morfologii minimalnych – liniowych, rozgałęzionych, rozproszonych, regularnych i chaotycznych, które mogą spełnić rozmaite praktyczne i estetyczne wymagania architektów, projektantów wnętrz i projektantów mebli.

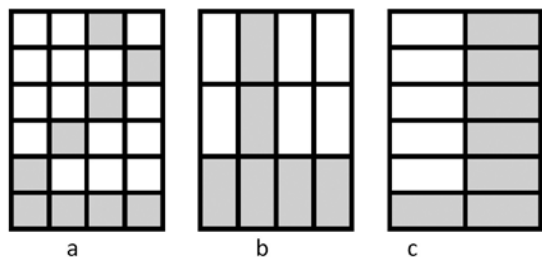
Keywords: architectural design; interior design; furniture design; redesign; structural morphology; minimally rigid frames

Słowa kluczowe: projektowanie architektoniczne; projektowanie wnętrz; projektowanie mebli; przeprojektowywanie; morfologia konstrukcji; szkielety minimalnie sztywne

WPROWADZENIE

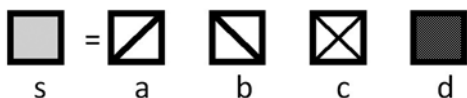
Przedmiotem pracy jest przeprojektowywanie morfologii prostokątnych lub kwadratowych szkieletów szachownicowych, złożonych z prostokątnych lub

kwadratowych komórek, tworzących warstwy poziome i pionowe (Ryc.1).



Ryc. 1. Prostokątne szkielety szachownicowe o różnych morfologiach minimalnych. Rys. pokazuje płaski układ prętowy lub przekrój pionowy przestrzennego układu płytowego. Komórki białe są puste i nieszttywne. Komórki szare są sztywne. Morfologia to konfiguracja komórek szarych – sztywnych: (a) komórki kwadratowe; (b, c) komórki prostokątne; rys. autor

Szkielet może być układem prętów – ramą lub kratownicą. Może to być konstrukcja płytowa; w takim przypadku ryc. 1 pokazuje przekrój pionowy konstrukcji. Komórki szkieletu są dwóch rodzajów. Komórki białe są puste i nieszttywne, łatwo deformują się w równoległoboki. Komórki szare są sztywne, trudno deformowalne. Ryc. 2 pokazuje różne praktyczne realizacje komórek sztywnych, uzyskujących sztywność dzięki prętom ukośnym (krzyżulcom), parom skrzyżowanych, napiętych cięgien lub dzięki tarczy zamurówującej komórke.



Ryc. 2. Konstrukcja komórek sztywnych - szarych (s). Komórka z prętowym krzyżulcem sztywnym na ściskanie i rozciąganie (a, b). Komórka z parą napiętych lin lub cienkich prętów sztywnych tylko na rozciąganie (c). Tarcza - płyta wypełniająca komórkę sztywnym materiałem (d). Komórki sztywne w szkielecie mogą być wszystkie jednego typu lub być dowolną kompozycją par, trójków, lub czwórek ze zbioru {a,b,c,d}; rys. autor

Morfologia szkieletu to konfiguracja komórek szarych - sztywnych, wymieszanych w ramach prostokątnego obrysu z komórkami białymi - nieszttywnymi. Interesujące w tej pracy są morfologie minimalne – szkielety z minimalną liczbą komórek szarych, gwarantującą sztywność całości. Rozpatrywane są szkielety swobodne, niepodparte, które zawdzięczają sztywność własnej konfiguracji - morfologii, a nie

sztywności otoczenia. Trzy takie szkielety o zróżnicowanych morfologiach pokazuje ryc. 1. Morfologia (a) jest mozaikowa, rozproszona, chaotyczna. Morfologie (b, c) są regularne, liniowe, złożone z pionowej szarej belki stojącej na belce poziomej. Szkielet o ustalonej liczbie warstw poziomych i pionowych ma wiele morfologii minimalnych. Fakt ten czyni zagadnienie morfologii minimalnych interesującym praktycznie i teoretycznie.

Sposób patrzenia na badane konstrukcje szkieletowe jak na mozaiki komórek sztywnych i nieszttywnych zaproponował autor tej pracy, badając szkielety dwuwarstwowe¹. W pracy² tenże autor wprowadził pojęcie morfologii szkieletów i rozwinął prostą metodę konstrukcji sztywnych szkieletów o morfologii minimalnej z dowolną liczbą warstw poziomych i pionowych. Metoda polega na stopniowej, wielokrokowej rozbudowie sztywnego prostokąta o jedną warstwę. Procedura ta uogólnia i upraszcza klasyczną metodę Henneberga^{3,4} rozbudowy kratownic, polegającą na wielokrotnym przyłączaniu do kratownicy nowego węzła za pomocą dwóch nowych, nierównoległych prętów. Uproszczenie proponowane przez autora polega na patrzeniu na szkielet jak na układ komórek sztywnych i nieszttywnych, a nie prętów i węzłów (kratownica) – komórek jest znacznie mniej niż prętów i węzłów. Uogólnienie wynika z faktu, że sztywne komórki mogą mieć dowolną budowę wewnętrzną (ryc. 2), będąc prętowym krzyżulcem (dwa możliwe kierunki), skrzyżowaniem dwóch napiętych lin, tarczą zamurówującą komórkę. Nadto w jednym szkielecie może wystąpić dowolna kombinacja sztywnych komórek o różnej budowie. Nowoczesna ogólna matematyczna teoria kratownic minimalnie sztywnych traktuje kratownice jako grafy Lamana^{5,6}. Ponieważ grafy to pręty łączące węzły, podejście to nie ma prostoty ujęcia komórkowego, proponowanego przez autora.

Przedmiotem tej pracy są zmiany morfologii szachownicowych, problem rekonfiguracji, przeprojektowywania. Rekonfiguracja jest szczególnie istotna w projektowaniu koncepcyjnym, wstępnym, kiedy częste zmiany koncepcji przestrzennej są naturalne. Zmiana konfiguracji, przebudowa jest też istotna w odniesieniu do istniejących fizycznie obiektów architektury, budowli inżynierskich, obiektów wnętrzarskich i mebli.

¹ Z. Rychter, A. Musiuk, *Topological sensitivity to diagonal member flips of two-layered statically determinate trusses under worst loading*, „Int. J. Solids and Structures” nr 44, 2007, s. 4942-4957.

² Z. Rychter, *Projektowanie morfologii minimalnie sztywnych szkieletów szachownicowych*, „Architecturae et Artibus” nr 2, 2013, s. 25-32.

³ L. Henneberg, *Die graphische Statik der starren Systeme* Leipzig, 1911.

⁴ Laman graph, http://en.wikipedia.org/wiki/Laman_graph [dostęp:14-06-2014].

⁵ Ibidem.

⁶ G. Laman, *On graphs and rigidity of plane skeletal structures*, „J. Engrg. Math.” nr 4, 1970, s. 331-340.

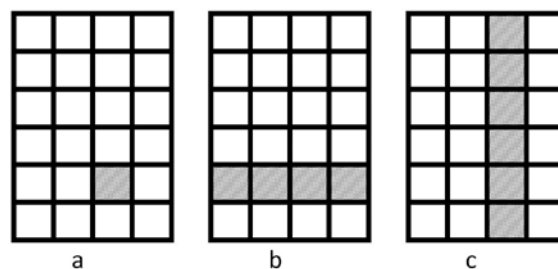
Niniejsza praca przedstawia bardzo prostą procedurę rekonfiguracji morfologii minimalnie sztywnych. Metoda polega na przesuwaniu komórek sztywnych w tych warstwach, w których jest tylko jedna komórka sztywna (singiel). Procedura ta jest bardzo prosta, logiczna, czysto jakościowa, wizualna, możliwa do ręcznej realizacji na kartce papieru. Umożliwia ona lokalne, pośrednie i globalne zmiany morfologii, ruchy pojedynczych komórek i grup komórek, ruchy małe i duże, regularne i chaotyczne, jednokierunkowe i dwukierunkowe. Powtarzając ruchy singli, można przekształcić dowolną morfologię minimalną w dowolną inną. Przekształcanie szkielet zachowuje sztywność – projektant jest więc pewien, że cały czas pozostaje w przestrzeni prawidłowych konstrukcji, sztywnych ustrojów, które da się zbudować, a nie artefaktów. Proponowana metoda jest czysto jakościowa, realizując ważny postulat Wacława Zalewskiego⁷, by na potrzeby projektowania koncepcyjnego rozwijać metody jakościowe.

W następnej części pracy metodą rozbudowy sztywnego prostokąta skonstruowano najprostszą morfologię – punkt wyjścia do przekształceń morfologicznych. W dalszej części wprowadzono pojęcia singla, warstwy singlowej, ruchu singla – podstawy metody zmiany morfologii przez przesuwanie singli w warstwach singlowych. Podano liczne zastosowania ruchów jednokierunkowych, a następnie dwukierunkowych do przekształcenia prostej morfologii startowej w różnorodne wizualnie morfologie potomne: liniowe i mozaikowe, skupione i rozproszone, regularne i chaotyczne.

Proponowana procedura rekonfiguracji z uwagi na prostotę połączoną z dużymi możliwościami jest adresowana do architektów, architektów wnętrz i projektantów mebli zainteresowanych projektowaniem koncepcyjnym.

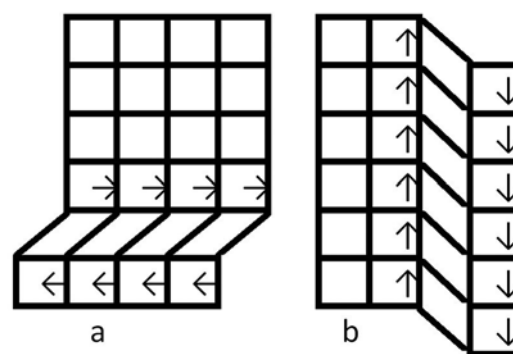
1. MORFOLOGIA STARTOWA - KONSTRUKCJA METODĄ ROZBUDOWY SZTYWNEGO PROSTOKĄTA

Uruchomienie procesu rekonfiguracji musi być poprzedzone konstrukcją minimalnej morfologii początkowej. Konstrukcję taką można łatwo wykonać opracowaną przez autora metodą rozbudowy sztywnego prostokąta⁸. Podstawą tej metody jest potraktowanie szkieletu jak układu warstw poziomych (wierszy) i pionowych (kolumn), zbudowanych z identycznych prostokątnych komórek (ryc. 3).



Ryc. 3. Elementy pustego - nieszywnego szkieletu: (a) komórka; (b) warstwa pozioma; (c) warstwa pionowa; rys. autor

Prostokątna, pusta komórka z ciekim obramowaniem prętowym lub płytowym jest fundamentalnie, geometrycznie nieszywna; łatwo – w porównaniu z komórką pełną - zmienia kształt z prostokąta na równoległobok. W szkielecie warstwowym deformacja jednej komórki wymusza (ryc. 4) identyczną deformację pozostałych komórek w pustej warstwie, poziomej lub pionowej.

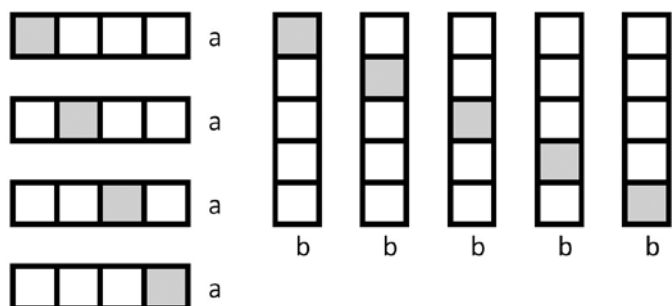


Ryc. 4. Deformacja pustej, nieszywniej warstwy szkieletu: (a) poślizg poziomy warstwy poziomej; (b) poślizg pionowy warstwy pionowej. Deformacja dowolnej jednej komórki w warstwie wymusza identyczną deformację pozostałych komórek w warstwie; rys. autor

Deformacja warstwy poziomej powoduje poziomy poślizg części szkieletu powyższej warstwy względem części poniżej warstwy. Analogicznie, deformacja warstwy pionowej powoduje pionowy poślizg części szkieletu na prawo od warstwy względem części na lewo od warstwy. Synchroniczna, sprzężona podłużna deformacja wszystkich komórek w warstwie, gdy deformuje się dowolna jedna komórka, oznacza, że usztywnienie dowolnej jednej komórki likwiduje podłużną deformację całej warstwy (ryc. 5) poziomej lub pionowej.

⁷ A. Allen, W. Zalewski, *Form and forces. Designing efficient expressive structures*, Wiley, Hoboken NJ, 2010, s. 622.

⁸ Z. Rychter, *Projektowanie...*, op. cit., s. 25-32.



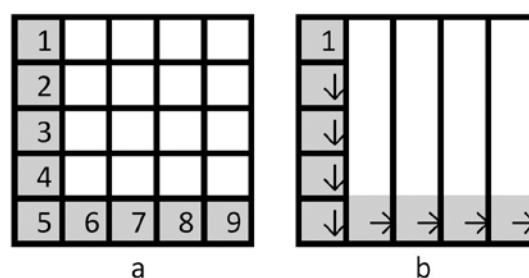
Ryc. 5. Możliwe położenia jednej komórki sztywnej - szarej (singla) usztywniającej całą warstwę na poziomą (a), pionową (b). Singiel (a) można traktować jako ruchomy poziomo; singiel (b) jako ruchomy pionowo: (a) warstwy singlowe poziome; (b) warstwy singlowe pionowe; rys. autor

Warstwę z jedną komórką sztywną nazywać będziemy warstwą singlową, poziomą lub pionową, a samą komórkę nazwiemy singlem, poziomym lub pionowym. Warstwa singlowa jest sztywna wzdłuż siebie. W kierunku poprzecznym warstwa singlowa nie jest sztywna. Podłużne przyklejenie warstwy singlowej na całej długości do dowolnego układu sztywnego we wszystkich kierunkach - np. do sztywnego prostokąta - usuwa poprzeczną nieszywność warstwy singlowej. Zatem sztywny prostokąt z doklejoną warstwą singlową jest większym sztywnym prostokątem. Operację doklejania warstwy singlowej do dowolnego boku sztywnego prostokąta można powtarzać dowolną liczbę razy. Startując z pojedynczej komórki sztywnej, można w ten sposób skonstruować dowolnie duży szkielet minimalnie sztywny. Szkielet taki jest w istocie prostokątną mozaiką sklejoną z coraz dłuższych warstw singlowych. Wybierając różne sekwencje doklejania warstw singlowych (każdy prostokąt ma cztery boki) i różne położenia singli w warstwach singlowych, otrzymujemy szkielety o rozmaitych morfologiach minimalnych. Liczne przykłady takich morfologii zawarto w pracy⁹.

W niniejszej pracy wykorzystamy jako punkt startowy procedury rekonfiguracji morfologię najprostszą, przypominającą literę L. Ryc. 6 przedstawia konstrukcję tej morfologii metodą rozbudowy sztywnego prostokąta w przypadku szkieletu rozmiaru 5x5 (liczba warstw poziomych x liczba warstw pionowych).

Morfologię L skonstruowano w dziewięciu krokach, zastępując w każdym kroku jedną komórkę pustą - nieszywną jedną komórką sztywną. Pierwszą komórkę sztywną umieszczono w lewym górnym narożniku. Kolejne cztery komórki dodano, poruszając się do

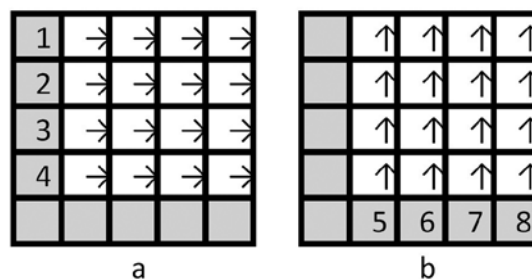
dołu. Kolejne cztery komórki dodano, poruszając się w prawo. W krokach 1,2,3,4,5 sztywny prostokąt ma szerokość jednej komórki i powiększa się pionowo do dołu. W krokach 6,7,8,9 sztywny prostokąt ma wysokość pięciu komórek i poszerza się poziomo w prawo o jedną pionową warstwę singlową. Opisana sekwencja ruchów, trasa strzałek na ryc. 6b, jest możliwie najprostsza - skręca tylko raz. Wynikiem jest najprostsza możliwa morfologia, kształt L. Komórki sztywne wypełniają tu jedną (lewą) kolumnę i jeden (dolny) wiersz. Jest to prosta, ogólna reguła konstrukcyjna, ważna dla szkieletu o dowolnej liczbie wierszy i kolumn. Z tego powodu morfologia L stanowi idealną morfologię startową w procesie przeprojektowywania.



Ryc. 6. Konstrukcja sztywnego szkieletu o morfologii minimalnej i najprostszej formie L. Metoda - rozbudowa sztywnego prostokąta: (a) komórki sztywne dodawane w kolejności 1,2,...,9; (b) rosnący sztywny prostokąt: w krokach 2,3,4,5 prostokąt rośnie w dół o jedną komórkę sztywną; w krokach 6,7,8,9 rośnie w prawo o jedną warstwę singlową pionową; rys. autor

2. PRZEPROJEKTOWYWANIE METODĄ RUCHU SINGLI

Morfologia L jest nie tylko najprostsza z możliwych, ale oferuje też największe możliwości rekonfiguracji. W szkielecie L wszystkie warstwy poziome, z wyjątkiem jednej - dolnej, i wszystkie warstwy pionowe, z wyjątkiem jednej - lewej - są warstwami singlowymi (ryc. 7). W szkielecie tym wszystkie komórki sztywne, oprócz jednej - narożnej, są singlami.

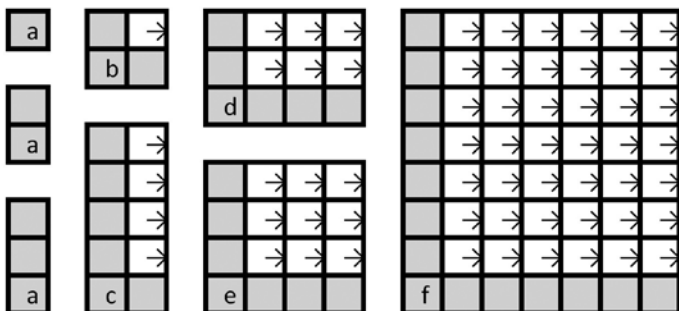


Ryc. 7. Single, warstwy singlowe, możliwe ruchy singli szkieletu 5x5 o morfologii L: (a) poziome - 1,2,3,4; (b) pionowe - 5,6,7,8. Strzałki pokazują kierunki i komórki docelowe ruchów singli; rys. autor

⁹ Ibidem

Jak pokazano wcześniej (ryc. 5), single można traktować jako ruchome, bez naruszenia sztywności szkieletu. Single poziome można dowolnie przesuwać w ich warstwach poziomych. Single pionowe można przemieszczać swobodnie w ich warstwach pionowych. Na ryc. 7 single poziome to komórki 1,2,3,4, a single pionowe to komórki 5,6,7,8. Każdy z czterech singli poziomych może przesunąć się w prawo o 0 (brak przesunięcia), 1,2,3,4 komórki. Ruchy tych singli są równoległe do siebie, bezkolizyjne, tworzą przepływ. Mnożąc liczbę singli poziomych przez liczbę ich możliwych położeń, otrzymujemy $4 \times 5 = 20$ różnych morfologii generowanych przez formę L za pomocą przepływów poziomych; jest wśród nich L. Kolejne 20 morfologii można otrzymać, wykonując różne przepływy pionowe; jest wśród nich L. W sumie forma L oraz formy od niej pochodne, tj. 19 nowych form wynikających z przepływów poziomych oraz 19 nowych form wynikających z przepływów pionowych, tworzą 39 różnych morfologii minimalnie sztywnych szkieletów rozmiaru 5×5 . Dodatkowe morfologie powstają przy mieszaniu ruchów poziomych i pionowych.

Liczba morfologii generowanych z formy L rośnie wraz ze wzrostem rozmiaru szkieletu (ryc. 8).

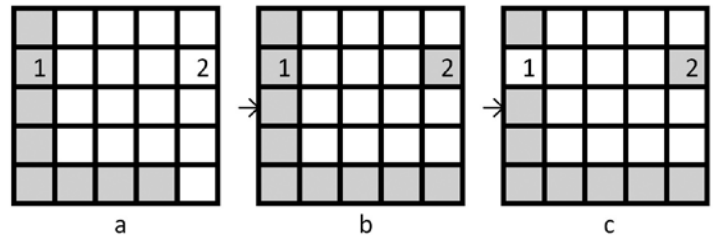


Ryc. 8. Wzrost liczby morfologii generowanych z formy L ruchami poziomymi singli wraz ze wzrostem rozmiaru szkieletu.

$N = \text{liczba morfologii} = (\text{liczba singli}) \times (\text{liczba położeń singla})$;
(a) $N=0$; (b) $N=1 \times 2=2$; (c) $N=4 \times 2=8$; (d) $N=2 \times 4=8$; (e) $N=3 \times 4=12$;
(f) $N=7 \times 7=49$; rys. autor

Szkielet rozmiaru 8×7 na ryc. 8f pozwala na wygenerowanie samymi ruchami poziomymi $7 \times 7 = 49$ morfologii, wliczając morfologię startową L. Ruchy pionowe dają $6 \times 8 = 48$ morfologii, wliczając L. Do tego dochodzą morfologie wynikające z ruchów mieszanych, poziomych i pionowych. Możliwości rekonfiguracji metodą ruchu singli są więc bardzo bogate, a zatem interesujące dla projektantów. Rekonfiguracja jest przy tym działaniem elementarnym, łatwym do ręcznego wykonania na kartce papieru.

Przesunięcie singla jest łatwe do bezpiecznego wykonania w realnym obiekcie wymagającym przebudowy (ryc. 9).

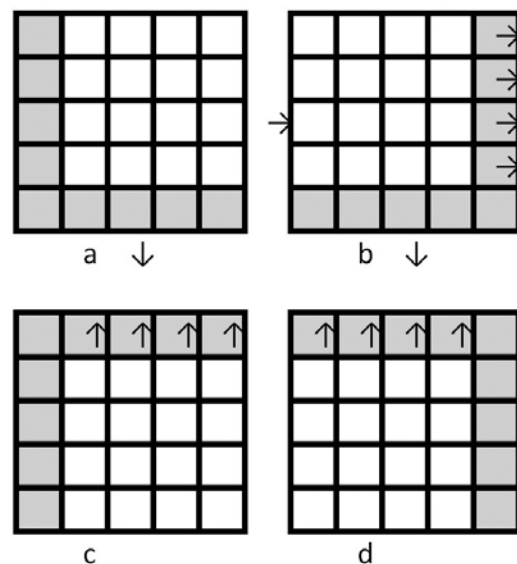


Ryc. 9. Fizyczna, bezpieczna realizacja ruchu singla 1 do komórki 2 w dwóch krokach; (a) szkielet wyjściowy - komórka 1 sztywna, komórka 2 niesztwna; (b) szkielet pośredni - komórka 1 sztywna, komórka 2 sztywna; (c) szkielet docelowy - komórka 1 niesztwna, komórka 2 sztywna. Wszystkie szkielety (a,b,c) są sztywne; rys. autor

Chcąc przenieść usztywnienie z komórki 1 do komórki 2 w tej samej warstwie singlowej, usztywniamy komórkę 2, po czym usuwamy usztywnienie komórki 1. Na każdym etapie szkielet jest sztywny, a więc bezpieczny. Operację tego rodzaju można stosować wielokrotnie do różnych komórek singlowych, realizując bezpiecznie dowolnie złożoną rekonfigurację szkieletu fizycznego.

2.1. Ruchy jednokierunkowe

Najprostsze przekształcenia morfologii to przepływy – ruchy jednokierunkowe. Ryc. 10 przedstawia przepływy zmieniające kształt L w jego odbicia zwierciadlane.

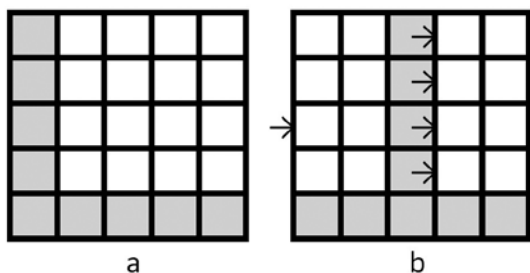


Ryc. 10. Jednokierunkowe ruchy singli (przepływy) zmieniające formę L (a) w jej odbiciu zwierciadlanym (b,c,d). Strzałki pokazują komórki docelowe i kierunek przepływu; rys. autor

Odbicia zwierciadlane L są równoważne L: są tak samo proste, mają tyle samo singli, są utworzone przez dwie sztywne skrzyżowane belki krawędziowe. Przepływ jako ruch jednokierunkowy komórek poru-

szających się równolegle - jest bezkolizyjny. Wszystkie komórki można przemieścić jednocześnie lub w dowolnych podzbiorach, w dowolnej kolejności. Formę (a) przekształca w formę (b) jeden przepływ poziomy całościowy, wszystkich singli. Formę (a) przekształca w formę (c) jeden całościowy przepływ pionowy. Forma (d) powstaje z formy (a) po wykonaniu kolejno dwóch przepływów: poziomego a->b oraz pionowego b->d.

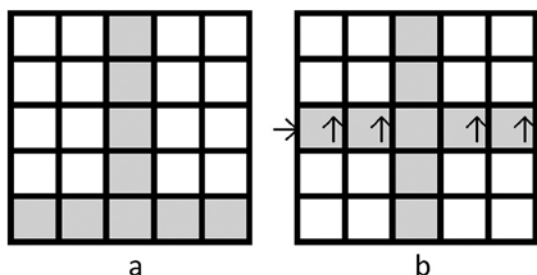
Ryc. 11 pokazuje całościowy przepływ poziomy przekształcający formę L w formę odwróconego T.



Ryc. 11. Przepływ poziomy zmieniający formę L (a) w formę odwróconego T (b). Strzałki pokazują komórki docelowe i kierunek ruchu; rys. autor

Forma T jest bardziej scentralizowana od L. Forma T jest bardziej sfragmentowana od L: T ma trzy gałęzie, L tylko dwie. Forma T składa się, jak L, z dwóch skrzyżowanych belek. T ma te same single, co L, cztery poziome i cztery pionowe. Z tego względu możliwości dalszego przekształcania T i L są identyczne.

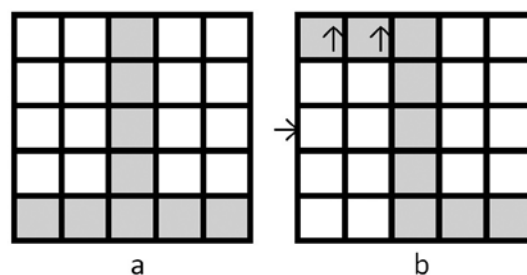
Ryc. 12 prezentuje całościowy przepływ pionowy przekształcający formę odwróconego T w kształt krzyża X, o ramionach poziomych i pionowych.



Ryc. 12. Przepływ pionowy zmieniający formę (a) odwróconego T w formę (b) krzyża X; rys. autor

Forma X jest bardziej scentralizowana od T. Forma X ma cztery gałęzie, jest bardziej sfragmentowana od formy T, która ma trzy gałęzie. Forma X składa się jak T i L z dwóch skrzyżowanych belek. X ma te same single, co T i L, te same możliwości dalszego przekształcania.

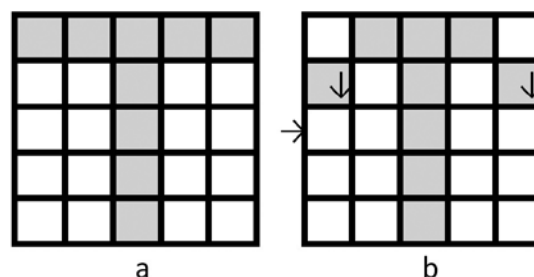
Ryc. 13 przedstawia cząstkowy, obejmujący połowę singli, przepływ pionowy przekształcający formę odwróconego T w formę Z, z pionowym środkiem.



Ryc. 13. Przepływ pionowy cząstkowy zmieniający formę (a) odwróconego T w formę Z - (b); rys. autor

Forma Z ma tylko jedną pełną belkę - pionową. Pełna belka pozioma z formy T została w formie Z podzielona na dwie części. Z utraciło jeden singiel poziomy obecny w T, ma więc mniejsze możliwości przekształcania.

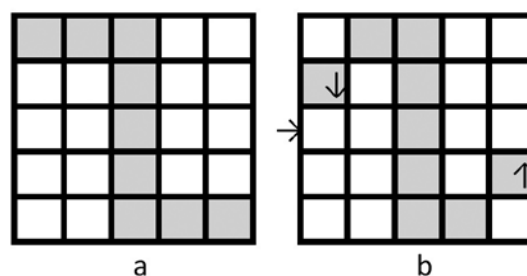
Ryc. 14 pokazuje cząstkowy, obejmujący połowę singli, przepływ pionowy przekształcający formę T w formę szeryfowego T.



Ryc. 14. Przepływ pionowy cząstkowy zmieniający formę T (a) w formę T szeryfowego (b); rys. autor

Forma (b) ma tylko jedną pełną belkę - pionową. Belka pozioma z formy (a) została sfragmentowana, skrócona na obu końcach. Dwa single pionowe trzymają się końców belki poziomej narożnikami, tworząc połączenie łańcuchowe. Forma (b) utraciła jeden singiel poziomy z formy (a), co zmniejsza możliwości dalszego przekształcania.

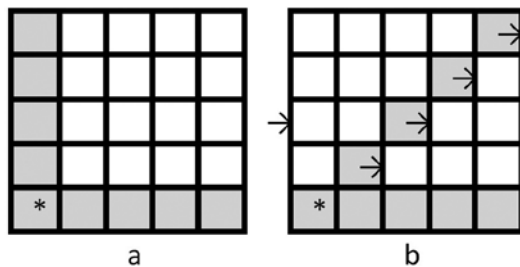
Ryc. 15 prezentuje cząstkowy, przeciwbieżny przepływ pionowy przekształcający formę Z w formę szeryfowego Z.



Ryc. 15. Przepływ pionowy przeciwbieżny cząstkowy zmieniający formę Z - (a) w formę Z szeryfową - (b); rys. autor

Forma (b) ma tylko jedną pełną belkę – pionową. Belki połówkowe poziome z formy (a) zostały sfragmentowane – skrócone na końcach. Dwa single pionowe trzymają się końców belek poziomych narożnikami, połączeniami łańcuchowymi. Forma (b) utraciła dwa single poziome z formy (a).

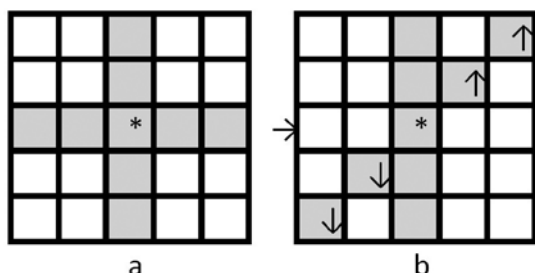
Ryc. 16 przedstawia całościowy przepływ poziomy, o prędkości wrastającej liniowo do góry, przekształcający formę L w formę L ukośnego.



Ryc. 16. Przepływ poziomy o liniowo zmiennej prędkości, rosnącej do góry, zmieniający formę L - (a) w formę L pochyłego - (b); rys. autor

Forma (b) ma tylko jedną pełną belkę – poziomą. Belka pionowa z formy (a) została przekształcona w ukośny łańcuch komórek połączonych narożnikami. Łańcuch ten zablokował (b) cztery komórki singlowe pionowe obecne w formie (a). Ruch poziomy przekształcił komórkę narożną (*), która w formie (a) nie jest singlem, w singiel pionowy w formie (b). Formy (a) i (b) mają tyle samo singli poziomych. Singli pionowych jest o trzy mniej w (b) niż w (a), co czyni formę (b) bardziej zablokowaną, o mniejszej możliwości dalszego przekształcania.

Ryc. 17 pokazuje przepływ pionowy przeciwbieżny o liniowo zmiennej prędkości, rosnącej w lewo i prawo, przekształcający formę X w formę greckiej litery chi.

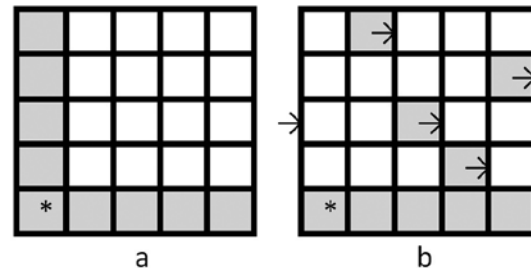


Ryc. 17. Przepływ pionowy przeciwbieżny o liniowo zmiennej prędkości, rosnącej w lewo i prawo, zmieniający formę X - (a) w formę chi - (b); rys. autor

Forma (b) ma tylko jedną pełną belkę – pionową. Belka pozioma z formy (a) została zamieniona na ukośny łańcuch komórek połączonych narożnikami.

Łańcuch ten zablokował w (b) cztery single poziome z formy (a), czyniąc formę (b) mniej przekształcalną od (a). Komórka (*) nie była singlem w formie (a), ale stała się nim w formie (b).

Ryc. 18 pokazuje przepływ poziomy całościowy o chaotycznie zmiennej prędkości, przekształcający formę L w formę jednokierunkowo chaotyczną.



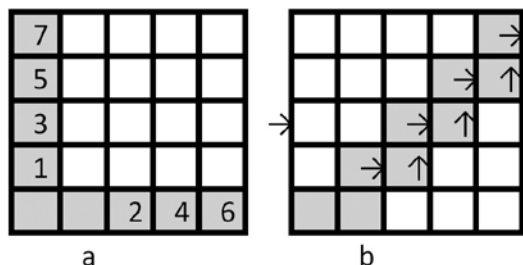
Ryc. 18. Przepływ poziomy o chaotycznie zmiennej prędkości zmieniający formę L - (a) w formę jednokierunkowo chaotyczną (b); rys. autor

Chaotyczne położenia singli poziomych ustalono, losując dla każdego z nich liczbę ze zbioru {1,2,3,4,5} – np. wyciągając z urny kartki z numerami {1,2,3,4,5} – i przesuwając singla do kolumny o wylosowanym numerze. Singiel pierwszy od góry ma wylosowaną kolumnę 2, drugi od góry kolumnę 5, trzeci kolumnę 3, a czwarty kolumnę 4. Forma (b) ma tylko jedną pełną belkę – poziomą. Belka pionowa z formy (a) została zamieniona w chaotyczną mozaikę. Forma (b) ma tyle samo singli poziomych, co (a), ale tylko jeden singiel pionowy (*). W formie (a) komórka (*) nie była singlem. Metodą losową można wygenerować wszystkie formy związane ze sobą przepływem poziomym. Jest ich 20, jak ustalono powyżej (ryc. 7). Wygenerowanie wszystkich 20 form wymaga wykonania odpowiednio wielu losowań. Niektóre z tych form będą regularne, np. L, odbicie zwierciadlane L, odwrócone T, L pochylone. Form regularnych jest relatywnie mało, dlatego trafienie na nie w pojedynczym losowaniu jest mało prawdopodobne, zwłaszcza w szkieletach wielowarstwowych. Zwykle losowanie ruchów daje morfologię chaotyczną, mozaikową, a nie regularną, liniową, typu L.

2.2. Ruchy dwukierunkowe

Ruchy dwukierunkowe, mieszające ruchy poziome i pionowe, poszerzają zbiór morfologii, które są wynikiem ruchów tylko jednokierunkowych. Ruchy dwukierunkowe na ogół muszą być wykonywane w odpowiedniej kolejności, gdyż przesunięcie singla poziomego do innej kolumny blokuje możliwość ruchu pionowego w tej kolumnie; podobnie ruchy singli pionowych blokują ruchy poziome.

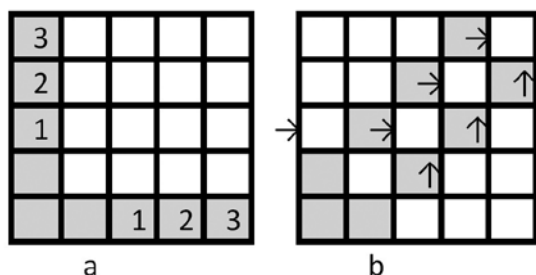
Ryc. 19 przedstawia sekwencję siedmiu naprzemiennych ruchów, czterech poziomych i trzech pionowych, przekształcającą formę L w ukośną belkę schodkową.



Ryc. 19. Sekwencja siedmiu naprzemiennych ruchów poziomych/pionowych singli 1,2,3,4,5,6,7 zmieniająca formę L - (a) w formę belki schodkowej (b); rys. autor

Ruchy poziome blokują tu ruchy pionowe i wzajemnie, muszą więc być wykonywane w odpowiedniej kolejności. Formę L tworzą dwie belki, pozioma i pionowa (a). Belka schodkowa, ukośna jest jedna (b). Forma L ma osiem singli. Belka schodkowa ma tylko dwa single – komórki końcowe. Belka schodkowa jest więc bardzo zablokowana w porównaniu do formy L, oferuje niewielkie możliwości dalszej transformacji.

Ryc. 20 pokazuje sekwencję trzech par ruchów, poziomego i pionowego w każdej parze, przekształcającą formę L w ukośną szachownicę.



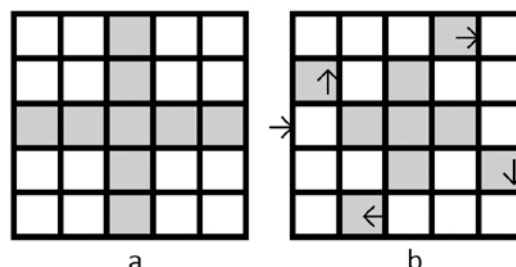
Ryc. 20. Sekwencja trzech par ruchów poziomy+pionowy singli 1,2,3 zmieniająca formę L - (a) w formę ukośnej szachownicy schodkowej (b); rys. autor

Para ruchów (3) blokuje parę (2), która blokuje parę (1) – kolejność ruchów nie jest zatem dowolna. Forma (a) jest liniowa. Forma (b) jest mozaikowa. Ukośną szachownicę (b) można traktować jak rozrzedzoną ukośną belkę schodkową z ryc. 19b. Forma (a) ma osiem singli. Forma (b) ma tylko dwa single – w prawym górnym narożu.

Ryc. 21 przedstawia wir czterech komórek singlowych, zgodny z ruchem wskazówek zegara, przekształcający formę X w formę swastyki.

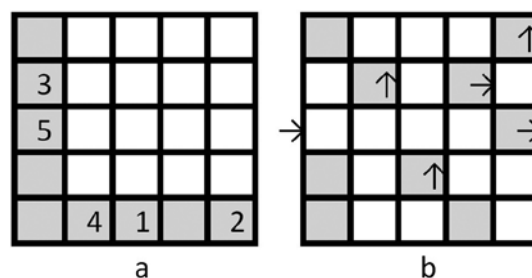
Ruchy czterech singli są tu niezależne od siebie, nie blokują się, mogą być więc wykonane jednocześnie

lub w dowolnej sekwencji. Forma (a) jest liniowa. Forma (b) jest mozaikowa. Forma (a) ma osiem singli. Forma (b) ma tylko cztery single – na obwodzie. Przekształcenie wirowe można wykonać na szkielecie X dowolnego rozmiaru, o jednakowej liczbie warstw poziomych i pionowych.



Ryc. 21. Wir zgodny z ruchem wskazówek zegara zmieniający formę krzyża X - (a) w formę swastyki (b); rys. autor

Ryc. 22 pokazuje sekwencję pięciu chaotycznych ruchów poziomych i pionowych, która przekształca L w mozaikę w pełni, dwukierunkowo chaotyczną.



Ryc. 22. Chaotyczna sekwencja pięciu ruchów poziomych i pionowych singli 1,2,3,4,5 zmieniająca formę L - (a) w formę chaotyczną w dwóch kierunkach (b); rys. autor

Ruchy wykonywano losując komórkę singlową i długość jej przesunięcia – liczby 0,1,2,3,4,5; 0 oznacza brak przesunięcia. W pierwszym kroku porusza się jeden z ośmiu singli, w drugim jeden z sześciu, w trzecim jeden z czterech itd. Liczba singli możliwych do przesunięcia zmniejsza się o dwa w każdym kroku, gdyż singiel poruszony nie jest dalej losowany, a jego ruch blokuje i eliminuje jakiś singiel poprzeczny do poruszonego. Forma (a) jest liniowa, składa się z dwóch dużych belek. Forma (b) jest mozaikowa, chaotyczna, rozproszona; praktycznie nie ma belek – najdłuższa belka, w lewym dolnym narożu, ma tylko dwie połączone bokami komórki. Forma (a) ma osiem singli. Forma (b) ma tylko trzy single – położone w drugiej i trzeciej kolumnie i środkowym wierszu.

PODSUMOWANIE

W pracy przedstawiono bardzo prostą ręczną metodę wizualnego przeprojektowywania morfologii prostokątnych szkieletów szachownicowych o minimalnej morfologii zapewniającej sztywność. Metoda polega na przesuwaniu sztywnych komórek, które są singlami w swoich warstwach komórek. Komórki singlowe są łatwe do dostrzeżenia w projekcie. Można je przesuwać pojedynczo lub grupami, regularnie lub losowo. Operacje te generują bogactwo różnorodnych morfologii – liniowych, rozproszonych, regularnych, chaotycznych, umożliwiających spełnienie rozmaitych wymagań praktycznych i estetycznych. Metoda przesuwania pojedynczych komórek jest łatwa do praktycznej realizacji w obiektach fizycznych. To metoda uniwersalna. Liczba warstw poziomych i pionowych szkieletu jest dowolna. Materiał szkieletu nie jest istotny. Skala obiektu jest dowolna. Rozważane szkielety mogą być prętowe lub płytowe, reprezentować ustroje architektoniczne, architektury wnętrz lub meble, szkielety reklamowe i wystawiennicze, rozmaite obiekty prefabrykowane i tymczasowe. Praca jest adresowana do projektantów z tych dziedzin.

LITERATURA

1. **Allen A., Zalewski W. (2010)**, *Form and forces. Designing efficient expressive structures*, Wiley, Hoboken NJ.
2. **Henneberg, L. (1911)**, *Die graphische Statik der starren Systeme*, Leipzig.
3. **Laman G. (1970)**, *On graphs and rigidity of plane skeletal structures*, "J. Engrg. Math." nr 4.
4. **Rychter Z. (2013)**, *Projektowanie morfologii minimalnie sztywnych szkieletów szachownicowych*, „Architecturae et Artibus” nr 2.
5. **Rychter Z., Musiuk A. (2007)**, *Topological sensitivity to diagonal member flips of two-layered statically determinate trusses under worst loading*, "Int. J. Solids and Structures" nr 44.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. *Laman graph*, http://en.wikipedia.org/wiki/Laman_graph [dostęp:14-06-2014].

Pracę wykonano w ramach projektu badawczego S/WA/1/11 Politechniki Białostockiej. Autor wyraża podziękowanie anonimowej osobie recenzującej za wnikliwe uwagi poszerzające zakres zastosowań rozważanych konstrukcji, doskonalące styl pracy oraz za wskazanie błędu w liczbie singli jednego szkieletu.

WIEDEŃSKIE DOMY PROJEKTU ADOLFA LOOSA: RACJONALIZM PRZECIW SYMBOLOWI I EKSPRESJI

Aleksander Serafin

Politechnika Łódzka, Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska, Al. Politechniki 6, 90-924, Łódź
E-mail: aleksander.serafin@p.lodz.pl

VIENNESE HOUSES DESIGNED BY ADOLF LOOS: THE RATIONALISM AGAINST SYMBOL AND EXPRESSION

Abstract

The article is a trial of settlement whether the „anti-decorative” nature of works of Adolf Loos is in contradiction to symbol and expression that is characteristic of trends of architecture and art at that time. Architect's standpoint on relations between an art and an architecture seems to be interesting as well. The article confronts the opinions presented in the essays like *Ornament and crime* to selected realizations. The residences built in Vienna was considered.

Streszczenie

Artykuł stanowi próbę rozstrzygnięcia, czy „antydekoracyjny” charakter twórczości Adolfa Loosa stanowi opozycję wobec zagadnień symbolu i ekspresji, które zdają się charakteryzować współczesne temu twórcy nurty architektury i sztuki. Ciekawe wydaje się również stanowisko architekta wobec relacji łączących sztukę i architekturę. Poglądy prezentowane w esejach, takich jak słynny *Ornament i zbrodnia*, zostały w artykule poddane konfrontacji z wybranymi realizacjami. Omówieniu zostały poddane domy mieszkalne wybudowane w Wiedniu według projektów Loosa.

Keywords: Adolf Loos; ornament; rationalism; expression; symbol; Vienna

Słowa kluczowe: Adolf Loos; ornament; racjonalizm; ekspresja; symbol; Wiedeń

WPROWADZENIE

Przełom, jaki zaszedł w kulturze zachodniej pierwszych lat minionego wieku, zdaje się opierać na konfrontacji dwóch pierwiastków: symbolu i ekspresji. Początek ery architektury, którą zwykliśmy określać mianem współczesnej, utożsamiany jest niewątpliwie z osobą Adolfa Loosa, który przyjął postawę radykalnie skierowaną przeciw ornamentyce budowlanej. Z tego punktu widzenia równie ważny wydaje się fakt, że Loos nie reprezentował żadnej określonej grupy, lecz działał indywidualnie, dlatego Reyner Banham nazywa go niezależnym racjonalistą¹. Godny uwagi wydaje się

zatem dorobek twórczy architekta, na który składa się między innymi szereg domów mieszkalnych zrealizowanych w stolicy Austrii.

1. ASOCJACJE EKSPRESJONISTYCZNE I SYMBOLISTYCZNE

Podłożem kulturowym twórczości Loosa, podobnie jak ekspresjonistów, była filozofia Ottona Weininger². Zainteresowanie tymi ideami, będącymi w gruncie rzeczy reminiscencją nietzscheańskich rozważań

¹ R. Banham, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w pierwszym wieku maszyny*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 53 [tłum. Z. Drzewiecki].

² N.H. Donahue, *A companion to the literature of German expressionism*, Camden House, b. m. 2005, s. 297.

nad ludzkim bytem, wydaje się w pełni uzasadnione w przypadku środowisk ekspresjonistycznych. Loosa natomiast koncepcje filozoficzne Weininger kierują raczej w stronę klasycznych wzorców, dominujących przez wieki w zachodniej cywilizacji, chociaż biorąc pod uwagę całokształt jego twórczości, dostrzegalne są również motywy ekspresjonistyczne. Loos miał bowiem swój udział w rozwoju ekspresjonizmu przede wszystkim poprzez wypromowanie talentu Oskara Kokoschki w środowisku wiedeńskim. Motywacją działania był fakt, polegający na tym, że „Loos pokładał wiarę w to, że Kokoschka pomimo, a może dzięki braku malarskiego wykształcenia, potrafił za pomocą własnego temperamentu wydobyć istotę wewnętrznego niepokoju, który według Loosa był kwintesencją kondycji ówczesnego człowieka”³. Wyrazisty portret Loosa autorstwa Kokoschki wykonany w 1910 roku charakteryzuje się wyjątkowym wykorzystaniem plastycznego potencjału linii, która w takiej postaci sprawia, że autor obrazu odnosi się zarówno do charakteru własnego, jak i postaci przedstawianej⁴. Posiadająca uzasadnienie psychologiczne rysunkowa wyrazistość linii, ale także malarskiej plamy, ma u Loosa swój architektoniczny odpowiednik w postaci wyeksponowanych płaszczyzn w elewacji, które funkcjonują jako integralny element kompozycji architektonicznej. Wobec powyższego upowszechnienie estetycznych koncepcji Loosa za pośrednictwem ekspresjonistycznego pisma „Der Sturm”⁵ wydaje się nieprzypadkowe.

Literatura przedmiotu wskazuje też związki kompozycji architektonicznej Loosa z inspirującą ekspresjonistów kompozycją muzyczną Arnolda Schönberga przy założeniu, że związki te nie były deklaratywnie ekspresjonistyczne⁶. O ile sam ekspresjonizm nie jest do końca tożsamy z zagadnieniami ekspresji, to jednak można przyjąć, że istnieje pewien wspólny mianownik dla „antydekoracyjności” Loosa i ekspresji, stanowiącej jedną z aktualnych wartości współczesnej mu architektury.

Podejście Loosa do motywów symbolicznych wydaje się natomiast zagadnieniem bardziej złożonym



Ryc. 1. Otto Wagner, Poczтовая Kasa Oszczędności, Wiedeń, Austria, 1906; fot. autor

aniżeli jego zaangażowanie w sprawy ekspresjonizmu. Praktykowana przez niego redukcja ornamentu opierała się na podbudowie teoretycznej. Podążając za rozważaniami Zygmunta Freuda, uznaje on antropologiczną podstawę działalności artystycznej człowieka za twórczość symboliczo-przedmiotową, w odróżnieniu od ekspresjonistów, którzy za Wilhelmem Worringerem uznają ją za linearno-abstrakcyjną⁷.

Myśl Loosa jest dorobkiem kulturowym, który przyczynił się do budowy ideowego korpusu „architektury prostoty”, która odpowiada za określone tendencje w architekturze współczesnej⁸. Wydaje się jednak, że skłonności redukcyjne wobec symbolizmu, charakteryzującego wiedeński Jugendstil, zostały już wcześniej wyartykułowane przez Ottona Wagnera w zrealizowanym gmachu Pocztowej Kasy Oszczędności we Wiedniu (ryc. 1). Nikolaus Pevsner pisze o przywołanym budynku następująco: „nie widać tam ani żadnych śladów dawnych stylów, ani resztek secesji, a nieobecność ich występuje tu znacznie wyraźniej niż w którymkolwiek współczesnym budynku Hoffmanna

³ S. Figura, *German expressionism: the graphic impulse*, The Museum of Modern Art, New York 2011, s. 19 [tłum. autor].

⁴ P. Selz, *German expressionist painting*, Cambridge University Press, b. m. 1957, s. 251-252.

⁵ Ibidem, s. 250-251.

⁶ Ch. Hailey, *Musical expressionism: the search for autonomy* [w:] Sh. Behr, D. Fanning, D. Jarman (red.), *Expressionism Reassessed*, Manchester University Press, Manchester/New York 1993, s. 108.

⁷ R. Banham, op. cit., s. 107.

⁸ A. Mielnik, *Współczesne tendencje minimalistyczne w architekturze domów jednorodzinnych. Część pierwsza*, [w:] „Przestrzeń i Forma”, 15/2011, s. 239.

⁹ N. Pevsner, *Pionierzy współczesności, Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, s. 201 [tłum. J. Wiercińska].

¹⁰ Ibidem, s. 199.

¹¹ A. Loos, *Hands off!*, 1917 [tłum. A. Stępnikowska-Berns] [w:] Kubiak S. P. (red.), *Adolf Loos. Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2013, s. 187.

*i Loosa w Austrii*⁹, uznając całkowitą odmienność ich twórczości¹⁰. Zakwestionowane pionierstwo propagowanej przez Loosa formy nie podważa jednak jej znaczenia na tle szerokiej fali kontestacji symbolu. Loos twierdził, że „wszystkie rozwiązania, którymi znienacka atakowały nas wiedeńska secesja i belgijski modernizm, były pomyłką”¹¹. Awersja Loosa do pełnej alegorii secesji ma swoje podstawy w klasycyzmie¹². Z drugiej strony klasycyzm wskazuje na kontestację ekspresjonizmu, jako że ten, przewartościowując dzieje plastyki, detronizował renesansową sztukę włoską oraz rzeźbę klasyczną¹³.

2. KLASYCZNE PODSTAWY RACJONALIZMU: POSTAWA WOBEC SZUKI I RZEMIOSŁA

Jako że Loos uznawał Londyn za centrum cywilizacyjne¹⁴, fascynacja konserwatywną kulturą brytyjską tamtego okresu zdaje się tłumaczyć jego skłonności o podłożu klasycystycznym. Takie tendencje, stanowiące alternatywę dla dominacji znaku i ekspresji w architekturze, wydają się uzasadnieniem dla racjonalizmu Loosa. Dostrzegalne są one głównie w późniejszych realizacjach, takich jak dom zaprojektowany dla Józefa i Marii Rufer (ryc. 5) przy Schliessmanngasse 11 oraz rezydencja rodziny Reitlerów (ryc. 6) przy Elsslergasse 9 w wiedeńskiej dzielnicy Hietzing.

Pierwsza z wymienionych realizacji wyróżnia się na tle otaczającej zabudowy prostotą bryły oraz dużymi, pozbawionymi detalu, płaszczyznami ścian. Jedyne i zarazem wyrazisty motyw dekoracyjny występuje w formie trzech paneli umieszczonych w elewacji frontowej. Stanowią one płaskorzeźbę opartą na motywach antycznych. Ten element jednoznacznie wskazuje na umowne „umocowanie” dzieła w konwencji klasycznej, zaprzeczając modernistycznej doktrynie.

Naturalne wątpliwości budzi w tym miejscu radykalizm, z jakim Loos podejmuje programową walkę z dekoracją. Kwestia ornamentu na tle architektury nowoczesnej nabiera przecież wymiaru etycznego, gdyż jest on utożsamiany przez architektów epoki, takich jak Le Corbusier, z kłamstwem¹⁵. Nieskazitłość formy w odniesieniu do czystości umysłu zdaje się charak-

teryzować także myśl Loosa, który zakłada, że „uwolnienie się od ornamentu jest symbolem niezepsutego umysłu”¹⁶. Motywacja i inspiracje tych dwóch projektantów są zresztą pod wieloma względami zbieżne¹⁷. Brak konsekwencji znajduje jedyne usprawiedliwienie w poglądzie Loosa mówiącym o tym, że „nowo wymyślone ornamenty mają jeszcze mniej wspólnego z naszą epoką niż fałszywe kopie starych stylów”¹⁸. Z tego punktu widzenia eliminacja ornamentu, stanowiąca dla Loosa *sine qua non* ukonstytuowania wyższej kultury, ustępuje miejsca potrzebie umownego zakotwiczenia jej w początkach cywilizacji zachodniej. W tym miejscu pojawia się kolejna wątpliwość, ponieważ racjonalizm Loosa odnajduje swoje podstawy także w uznaniu odrębności zagadnień kultury i sztuki, wobec których kwalifikuje on architekturę jako rzemiosło¹⁹. Wydaje się to z jednej strony uzasadnione motywami biograficznymi, natomiast ideologicznie zostaje poparte utylitaryzmem. Architekt twierdzi, że „gdyby chcieć ustawić w jednym szeregu sztuki, poczynając od grafiki, odkryć można przejście do malarstwa. Stąd da się dotrzeć przez kolorową rzeźbę do plastyki, a stamtąd do architektury. Grafika i architektura to antypody. Początek i koniec szeregu”²⁰. Ten podział projektant uzasadnia słowami: „Dom ma się podobać wszystkim. W odróżnieniu od dzieła sztuki, które nie musi się nikomu podobać. Dzieło sztuki to prywatna sprawa artysty. A dom nie. Dzieło sztuki powstaje nie dlatego, że jest na nie zapotrzebowanie. Dom powstaje, aby spełniać potrzeby. Dzieło sztuki nie ponosi przed nikim żadnej odpowiedzialności, a dom - przed każdym. Dzieło sztuki chce wyrwać człowieka z jego wygodnej pozycji. Dom ma służyć wygodzie. Dzieło sztuki jest rewolucyjne, dom zaś konserwatywny. Dzieło sztuki wskazuje ludzkości nowe drogi i zwraca się ku przyszłości. Dom zaś osadzony być musi w teraźniejszości”²¹.

3. DOM STEINERÓW – OPUS MAGNUM

Pomimo niekwestionowanej popularności, jaką zyskała siedziba renomowanej firmy krawieckiej Goldman&Salatsch przy Michaelerplatz, wczesną realizacją,

¹² R. Banham, op. cit., s. 124.

¹³ M. Wallis, *O rozumieniu dążeń artystycznych w dziełach sztuki*, [w:] T. Pękala (red.), *Mieczysław Wallis. Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2004, s. 88.

¹⁴ N. Pevsner, *Pionierzy...*, op. cit., s. 18.

¹⁵ A. Zagula, *Arystotelesowskie i religijne źródła Nowego Klasycyzmu w architekturze współczesnej*, Wydawnictwa Politechniki Łódzkiej, Łódź 2013, s. 26.

¹⁶ R. Banham, op. cit., s. 110.

¹⁷ S. Moos von, *Le Corbusier and Loos*, [w:] M. Risselada, *Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos / Le Corbusier*, 010 Publishers, Rotterdam 2008, s. 22-30.

¹⁸ A. Loos, *Hands...*, op. cit., s. 185.

¹⁹ A. Loos, *Architektura*, 1910 [tłum. A. Stępnikowska-Berns], [w:] S.P. Kubiak (red.), op. cit., s. 154.

²⁰ Ibidem, s. 147.

²¹ Ibidem, s. 153.



Ryc. 2. Adolf Loos, „Haus Scheu” - dom przy Larohegasse 3, Wiedeń, Austria, 1912; fot. autor



Ryc. 3. Adolf Loos, „Haus Steiner” - dom przy St.-Veit-Gasse 10, Wiedeń, Austria, 1910; fot. autor

która najlepiej ucieleśnia ówczesne idee Loosa, jest dom zaprojektowany dla Lilly Steiner i Hugo Steinera przy St.-Veit-Gasse 10 w wiedeńskiej dzielnicy Heitzing (ryc. 3). Realizacja jest powszechnie uważana za jedną z najbardziej znaczących w dorobku twórczym architekta²². Uzasadniając jej wyjątkowość, Pevsner wskazał, że projektant „w domu Steinera w Wiedniu stworzył pełny i niczym nie skrzepowany styl lat tysięcy dziewięćset trzydziestych. Silne skonstrastowanie cofniętej części środkowej i wysuniętych ryzalitów, jednolita linia dachów, miniaturowe okienka strychowe, poziomy pas okien wypełnionych szerokimi, niepodzielnymi taflami szyb: kto umiałby prawidłowo datować te cechy bez uprzedniego upewnienia się o ich właściwej dacie powstania?”²³ Pevsner w swoim opisie odnosi się jednak przede wszystkim do elewacji ogrodowej, która została rozpowszechniona w literaturze przedmiotu. Wspomniany badacz architektury porównuje kompozycję opartą na czystych sześciennych bryłach do fabryki Fagus w Alfeld autorstwa Waltera Gropiusa i Adolfa Meyera²⁴. Zasadna wydaje się jednak konfrontacja tej

konwencji z aranżacją elewacji frontowej. Fasada charakteryzująca się głównie kolebkowym kształtem dachu bezsprzecznie wyróżnia się na tle otaczającej zabudowy. Podobną kompozycję autor zastosował też w późniejszym projekcie pobliskiego domu zlokalizowanego przy Nothartgasse 7 (ryc. 4). Pomimo dostosowania się do standardowych uwarunkowań urbanistycznych, takich jak linia zabudowy, czy też jej wysokość, budynek jest pewnym rodzajem dominanty jakościowej. Formalna redefinicja mansardowego dachu, jaka ma miejsce w tym przypadku, stanowi subtelny wyróżnik wobec sąsiadującej zabudowy, jednak w żadnym wypadku nie zapowiada radykalnego, modernistycznego charakteru tylnej części domu. I chociaż Loos zastrzega: „Niczego w życiu nie wystrzegam się równie starannie, co tworzenia nowych form”²⁵, to deklaracja zdaje się dotyczyć jedynie wzornictwa przedmiotów użytkowych, którym architekt poświęca tak wiele uwagi w swej publicystyce, bowiem unikalność stylu domu Steinerów nie opiera się wyłącznie na redukcji ornamentu, lecz także na zastosowaniu unikalnej formy.

²² N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Encyklopedia architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 210.

²³ N. Pevsner, *Pionierzy...*, op. cit., s. 200-201.

²⁴ Ibidem, s. 215.

²⁵ A. Loos, *O oszczędności*, 1924 [tłum. A. Stępnikowska-Berns], [w:] S.P. Kubiak (red.), op. cit., s. 220.



Ryc. 4. Adolf Loos, „Haus Horner” - dom przy Nothartgasse 7, Wiedeń, Austria, 1913; fot. autor

4. ROLA MATERIAŁU I OKREŚLONYCH ELEMENTÓW BUDYNKU

Eliminacja ornamentu wymagała wprowadzenia jego substytutu, elementu, który przesądzi o wysokiej jakości dzieła. Jego rolę miał spełniać określony budulec. Loos uzasadniał to ponadczasowością rozwiązań, które opierają się na zastosowaniu szlachetnych materiałów. Architekt pisał: *„Minione epoki nie znalazły takiego poszanowania materiału, jakie jest nam właściwe. [...] Szlachetny surowiec jest cudem boskim. [...] Surowiec i wykonanie mają prawo nie tracić na wartości co kilka lat wskutek zmieniających się trendów mody”*²⁶. Domy mieszkalne zrealizowane w Wiedniu nie uwidaczniają jednak tych dążeń, które znalazły ujście w przywołanej wcześniej realizacji prestiżowego budynku Goldman&Salatsch. Należy jednak podkreślić, że o zaprojektowaniu budynku użyteczności publicznej przesądzają inne aspekty w stosunku do tych, którymi kieruje się projektant rezydencji mieszkalnej. Wszystkie domy mają więc elewacje otynkowane, a widoczne połączenia dachowe są wykończone blachą.



Ryc. 5. Adolf Loos, „Haus Rufer” - dom przy Schliessmann-gasse 11, Wiedeń, Austria, 1922; fot. autor

Po raz kolejny wzorce anglosaskie ujawniają się w teorii i praktyce Loosa w aspekcie projektowania okien. W odniesieniu do Goldman&Salatsch architekt napisał: *„osiągnąłem matematyczny rytm, bez którego nie ma architektury [...], nadałem oknom formę angielskich okien wykuszowych [...]. Okna te, w których szyby podzielono na kwadraty o boku równym sto siedemdziesiąt jeden milimetrów, zapewniały bardziej przytulną i intymną atmosferę we wnętrzu. Również to rozwiązanie jest w duchu matematycznego rytmu”*²⁷. Podobny zabieg estetyczny jest dostrzegalny w „Haus Scheu” (ryc. 2) zlokalizowanym przy Larohegasse 3. Specyfikę projektowanych okien można uznać za echo dzieła Charlesa Rennie Mackintosha, o którym pisze Banham²⁸. Tego typu zabiegi formalne występują też w innych realizacjach, takich jak na przykład dom Steinerów (ryc. 3).

Twórczość Loosa charakteryzuje także sprecyzowane stanowisko dotyczące innych elementów budynku, co zdaje się mieć podłoże krajobrazowe. Architekt pisze: *„stawiam pierwszy punkt oskarżenia przeciwko rodzimym artystom. Chcą z wielkich miast uczynić małe, z małych zaś miast – wsie. A przecież nasze dążenia powinny iść w odwrotnym kierunku”*²⁹. Uzasadniając stosowanie płaskiego dachu, architekt pisze: *„Płaski czy spadzisty dach? Należałoby najpierw zadać sobie pytanie: dlaczego w ogóle mamy spadziste dachy? Niektórzy wierzą, że jest to kwestia romantyki lub estetyki. Ale tak nie jest. Każdy materiał na pokrycie dachowe wymaga określonego kąta. Każdy ekspert od*

²⁶ A. Loos, *Hands...*, op. cit., ss. 188-189.

²⁷ A. Loos, *Mój dom przy Michaelerplatz*, 1911 [tłum. A. Stępnikowska-Berns] [w:] S.P. Kubiak (red.), op. cit., s. 161.

²⁸ R. Banham, op. cit., s. 408.

²⁹ A. Loos, *Sztuka rodzima*, 1912 [tłum. A. Stępnikowska-Berns] [w:] S.P. Kubiak (red.), op. cit., s. 173-174.

spraw budownictwa wie, że w zależności od użytego materiału oblicza się kąt nachylenia dachu. Nie mieliśmy innych środków obrony przed deszczem, śniegiem i burzą, jak tylko małe płytki wykonane z łupków, gliny lub drewna. Najlepiej byłoby oczywiście mieć materiał składający się z jednej tylko części. Mając taki materiał na pokrycie dachowe, potrzebowalibyśmy tylko jednego kąta nachylenia, koniecznego, aby woda mogła naturalnie spływać z dachu. [...] I ten właśnie dach drewniano-cementowy jest największym od tysiącleci wynalazkiem w budownictwie³⁰. Większość realizacji Loosa świadczy o tym, że zmierzał on w stronę rozpowszechnienia dachów płaskich. Wydaje się, że efekt plastyczny o jakim pisał wcześniej osiągnął dopiero, realizując wspólnie z Heinrichem Kulką zabudowę bliźniaczą na wybranych działkach położonych przy Woinovichgasse w ramach „Werkbund Siedlung” (ryc. 7).



Ryc. 6. Adolf Loos, „Haus Reitter” - dom przy Ellslergasse 9, Wiedeń, Austria, 1922; fot. autor

5. ZAKOŃCZENIE

Pevsner uznał, że „[...] Loos i kilku innych architektów działających około 1900, jak ekspresjonizm [...] dążą do indywidualnego wyrazu, do zaspokojenia społecznej

chęci dokonania czegoś zaskakującego i fantastycznego, a także do ucieczki od rzeczywistości w świat bajki”³¹. Ten z założenia indywidualny wyraz architektury mimo wolnie przekształcił się jednak w uniwersalizm, który zdominował nowoczesną estetykę zachodnią. Charles Jencks mówi jednak o nieudanej próbie ukonstytuowania uniwersalnego języka formy w oparciu o przyjęte stałe wartości psychofizyczne w miejsce przyjęcia określonej konwencji, która zapewniłaby jego powszechne zrozumienie. Działanie takie doprowadziło do tego, że „po kolei wykruszały się wszystkie argumenty Loosa, Le Corbusiera, Gropiusa, Pevsnera i Giediona: w każdym razie o tyle, o ile były to argumenty naturalistyczne (a takie przecież były w znacznym stopniu). Gdyby człowiekowi i maszynie pozwolono działać zgodnie z właściwą im naturą, zamiast odwiecznych, prostych kształtów wynikających z naturalnego doboru wyprodukowałoby złożone, zmienne, ornamentalne symbole władzy, które zawsze byłyby o krok dalej niż społeczeństwo”³². Loos jednak w odróżnieniu od współczesnych mu modernistów, także tych skupionych wokół idei futurizmu, nie wpadł w pułapkę etosu nowoczesności. Wprawdzie twierdził on, że „jeśli postęp techniki umożliwia ulepszenie formy, to należy użyć tego ulepszenia”³³, natomiast w odróżnieniu od pozostałych uniknął fetyszizacji maszyny. Architekt zakładał, że ludzkość „nie chce słyszeć o łączeniu umysłu i materializmu. [...] Ludzkości udało się stopniowo ustanowić wyraźną linię graniczną pomiędzy umysłem a materią”³⁴. Wobec rozważań zawartych w całym powyższym tekście można stwierdzić, że Loos ma swój znaczny udział w odmianie biegu architektury. Dokonał tego nie tyle poprzez oczywistą redukcję ornamentu, ile poprzez umiarkowane przeciwstawienie się ówczesnej dominacji kulturowej dwóch pierwiastków: ekspresji i symbolu, niosących ze sobą zagrożenie bezrefleksyjnego relatywizmu w estetyce. W takim pojmowaniu kwestii kulturowych kanon klasyczny gwarantował pewien punkt odniesienia. Paradoksalnie wydaje się to łatwiejsze do zrozumienia z pozycji współczesnego mu człowieka niż z naszej perspektywy. Ta bowiem jest naznaczona dorobkiem europejskiego modernizmu i powoduje, że dzisiaj najczęściej architekturę Loosa postrzegamy jedynie poprzez pryzmat samej formy, niesłusznie uznając redukcję detalu jako jedyny wyróżnik jego twórczości.

³⁰ A. Loos, *Nowoczesne osiedle*, 1927 [tłum. A. Stępnikowska-Berns], [w:] S.P. Kubiak (red.), op. cit., s. 236-237.

³¹ N. Pevsner, *Pionierzy...*, op. cit., s. 216.

³² Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 310 [tłum. A. Morawińska, H. Pawlikowska].

³³ A. Loos, *Zasady dla budującego w górach*, 1913 [tłum. A. Stępnikowska-Berns], [w:] S.P. Kubiak (red.), op. cit., s. 182.

³⁴ A. Loos, *Sztuka i architektura*, 1920 [tłum. B. Nowik], [w:] S.P. Kubiak (red.), op. cit., s. 191-192.



Ryc. 7. Adolf Loos, Heinrich Kulka, dom przy Woinovichgasse 13, Wiedeń, Austria, 1932; fot. autor

LITERATURA

1. **Banham R. (1979)**, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w pierwszym wieku maszyny*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
2. **Figura S. (2011)**, *German expressionism: the graphic impulse*, The Museum of Modern Art, New York.
3. **Kubiak S. P. (red.) (2013)**, *Adolf Loos. Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa.
4. **Pevsner N. (1978)**, *Pionierzy współczesności, Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, WAiF, Warszawa.
5. **Risselada M. (red.) (2008)**, *Raumplan versus Plan Libre Adolf Loos / Le Corbusier*, 010 Publishers, Rotterdam.
6. **Sarnitz A. (2006)**, *Adolf Loos 1879-1933: architect, krytyk, dandys*, Taschen, Köln.
7. **Stewart J. (2000)**, *Fashioning Vienna: Adolf Loos's cultural criticism*, Routledge, London.
8. **Tournikiotis P. (1994)**, *Adolf Loos*, Princeton Architectural Press, New York.