

PARADYGMAT ZRÓWNOWAŻONEGO ROZWOJU KONTRA FAJERWERKI GLOBALIZACJI

Bartosz Czarnecki

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

SUSTAINABLE DEVELOPMENT PARADIGM VS. FIREWORKS OF GLOBALIZATION

Abstract

The article presents discussion on the conflict of sustainable development as the most widespread contemporary paradigm of civilization development and periodic great global or continental events like Olympic Games, sport championships or the World Expositions. The research goal is to lineup the premises accompanying organization of such events with costs and consequences in perspective of sustainable development idea. The pretext to research are events which final balance is known, as Olympic Games in Athens, London and Sochi, UEFA EURO 2012 in Poland and Ukraine and also Milan EXPO in 2015. The author puts the question on relation of costs (financial, but also environmental and social) in balance to benefits (social, promotion). As specific aspect can be seen the role of such events in development and spread of architectural ideas and new technologies in building construction. The research methods used were description method, case study, and as the main research technique registration *in situ*.

Streszczenie

Tekst prezentuje rozważania na temat konfliktu idei zrównoważonego rozwoju jako najpowszechniej przyjmowanego współcześnie paradygmatu rozwoju cywilizacyjnego, oraz okresowych wydarzeń o wielkiej skali, organizowanych cyklicznie, takich jak światowe wydarzenia sportowe (igrzyska olimpijskie, mistrzostwa świata oraz mistrzostwa kontynentów w piłce nożnej) czy wystawy światowe. Celem jest dokonanie konfrontacji przesłanek, jakie towarzyszą organizacji takich przedsięwzięć z konsekwencjami i kosztami w kontekście idei zrównoważonego rozwoju. Przyczynkiem do badań są wydarzenia, których ostateczny bilans jest już znany, jak Igrzyska Olimpijskie w Atenach, Londynie oraz Soczi, Euro 2012 w Polsce i na Ukrainie, a także zorganizowane w 2015 roku EXPO w Mediolanie. Autor stawia pytanie o stosunek kosztów (finansowych, ale i środowiskowych, a niekiedy i społecznych) w relacji do korzyści (społecznych, promocyjnych, cywilizacyjnych). Jako pewien szczególny aspekt uwzględniono rolę tego rodzaju przedsięwzięć w rozwoju i upowszechnieniu myśli architektonicznej oraz nowych technologii w budownictwie. Jako metody badawcze zastosowano metodę opisową, analizę przypadków, a jako podstawową technikę badawczą rejestrację *in situ*.

Keywords: sustainable development; globalization; periodic worldwide events; architecture

Słowa kluczowe: zrównoważony rozwój; globalizacja; cykliczne imprezy światowe; architektura

WPROWADZENIE

Żyjemy w coraz bardziej zglobalizowanym i wzajemnie powiązanim świecie. Dominujący model życia naznaczony jest dążeniem do konsumowania coraz większej liczby dóbr. Wzrastające tempo przepływu informacji, wymiany towarów i usług oraz mobilności

osób powoduje narastanie globalnej rywalizacji pomiędzy różnymi podmiotami, w tym rywalizacji, w której orężem są walory umiejscowione. Narasta konkurencja oraz rozwijany jest marketing miejsc. Kraje, regiony i miasta dążą do zaznaczenia swojej pozycji w takim

świecie oraz do przyciągnięcia kapitału, inwestorów, miejsc pracy, mediów oraz turystów. Jednym ze środków temu służących może być organizacja wielkiej imprezy o zasięgu kontynentalnym lub globalnym.

Bardzo trudno jest, zwłaszcza regionom lub krajom odległym od najważniejszych centrów globalnej aktywności, wykreować nowe przedsięwzięcie tego typu o odpowiedniej randze, rozgłosie i tym samym skali oraz zasięgu oddziaływania. Łatwiej jest uzyskać prawo organizacji funkcjonujących już, migrujących tego rodzaju wydarzeń. Należą do nich igrzyska olimpijskie, mistrzostwa świata lub kontynentu w popularnych dyscyplinach sportowych (zwłaszcza w piłce nożnej), a także wystawy światowe EXPO.

Genezę tego typu przedsięwzięć można odnosić nawet do starożytności, kiedy to organizowano igrzyska, jednak współczesna ich formuła, gdy stają się areną międzynarodowego współzawodnictwa, wywodzi się oczywiście z epoki przemysłowej. Pierwsze wystawy dorobku cywilizacji, techniki i kultury (później określane jako wystawy przemysłowe) odbyły się w połowie XVIII wieku w Londynie i następnie na przełomie XVIII i XIX wieku w Paryżu.¹ Właściwie wystawy te miały charakter festynów na wolnym powietrzu.² Za pierwszą prawdziwie międzynarodową wystawę uznaje się Wielką Wystawę Przemysłu Wszystkich Narodów zorganizowaną w 1851 roku w Londynie.³ To na potrzeby tej wystawy wzniesiono legendarny Cristal Palace projektu Josepha Paxtona. Od tej pory międzynarodowe, a później światowe wystawy odbywały się dość regularnie co kilka lat. Ta forma prezentacji dorobku, także propagandy, cieszyła się szerokim zainteresowaniem.⁴ Jak pisał S. Giedion: „Wystawy stanowiły część drogi rozwojowej przemysłu i były związane z jego losem”⁵, w tym z rozwojem architektury przemysłowej oraz technologii jej towarzyszących. Od przełomu XIX i XX wieku do wystaw światowych dołączyły igrzyska olimpijskie, a później mistrzostwa świata oraz kontywentów w różnych dyscyplinach sportu.

1. WIELKIE IMPREZY A PRZESTRZEŃ

Opisywane tu wielkie przedsięwzięcia o szerokim, nawet globalnym zasięgu, wiążą się z ingerencją oraz przekształceniem, zwykle trwałym, miejsca, w którym są lokalizowane. Dokonywane jest to przez wznoszenie dużej liczby obiektów, trwałych i/lub czasowych o różnym charakterze i randze. Projektując i wznosząc obiekty takiej imprezy, wykorzystuje się i prezentuje nowe technologie, a twórcami rozwiązań są często architekci o głośnych nazwiskach, którzy niekiedy w wyniku pracy dla globalnego wydarzenia zyskują lub ugruntowują swój rozgłos, zaprojektowane obiekty zaś wchodzą do kanonu dzieł architektury. Tak było ze wspomnianym wyżej Pałacem Kryształowym, a później na przykład z: Pierem Luigim Nervi i jego obiektami dla igrzysk w Rzymie w 1960 roku,⁶ z Kenzo Tange, który był autorem obiektów na igrzyska w Tokio w 1964 roku⁷, Frei Otto, zmarłym w 2015 roku projektantem obiektów olimpijskich w Monachium, czy Santiago Calatravą, autorem niektórych obiektów związanych z terenami EXPO'92 w hiszpańskiej Seville. Architektura staje się elementem marketingu, wizerunku i promocji takich imprez, z kolei one same w jakimś stopniu przyczyniają się do przyciągania zainteresowania odbiorców do dzieł architektów, do nich samych oraz ich pracy. Czy jednak są czymś więcej niż komercyjnymi przedsięwzięciami mającymi przyciągnąć zwiedzających, turystów lub kibiców? Jak pogodzić formułę wielkiej, globalnej imprezy, która na dość krótki okres czasu zmienia życie rejonu, w którym jest organizowana, ale trwale przekształca lokalny teren, z zasadami rozwoju zrównoważonego, w ramach którego powinniśmy samoograniczać się w czerpaniu z zasobów Ziemi, pozostawiając jak najmniejsze piętno odciskane na jej obliczu?

Kryterium zrównoważonego rozwoju to racjonalność w wykorzystywaniu zasobów, a więc przeznaczanie ich na cele istotne oraz dające trwałe, użyteczne efekty. Trudno tak sklasyfikować obiekty na potrzeby im-

¹ https://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiKONy4_IHMAhUGnBoKHQtKBUMQFggbMAA&url=https%3A%2F%2Fpl.wikipedia.org%2Fwiki%2FWystawa_%25C5%259Bwiatowa&usq=AFQjCNHi31nFp4z4ILEsSgk7ZFovTp1www&sig2=0n_sueuxwfy3agMS4Ep3A [dostęp: 09.04.2016 r. [dostęp: 09.04.2016 r.]

² S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, PWN, Warszawa 1968, s. 273-274 oraz 277.

³ Por. J. Banaś, *Wędrówka po szkłe*, „AleHistoria. Tygodnik historyczny” (dodatek „Gazety Wyborczej”), nr 33 (239), 2016, s. 6-7.

⁴ W Polsce liczne wystawy rolnicze, choćby już w 1867 roku (S. Latour, A. Szymiski, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, PWN, Warszawa 1985, s. 34), a nawet wcześniej (por. M. Rutkowski, *Zasady organizacji wystaw przemysłowo-artystycznych w Królestwie Polskim epoki paskiewiczowskiej*, „Analecta. Studia i Materiały z Dziejów Nauki”, z.1, 2014, s. 27-50), czy w końcu legendarna „PeWuKa” z 1929 roku w Poznaniu, która dała początek późniejszym Międzynarodowym Targom Poznańskim (por. Wł. Czarniecki, *Wspomnienia architekta*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań 2005, t. 1, s. 106 i dalsze).

⁵ S. Giedion, *op. cit.*, s. 273.

⁶ Por. m. in. M. Major, *Pier Luigi Nervi*, seria: Architektura i architekci świata współczesnego, Akademia Kiado, Wyd. Arkady, Budapeszt, Warszawa 1978.

⁷ Z. Kósa, *Kenzo Tange*, seria: Architektura i architekci świata współczesnego, Akademia Kiado, Wyd. Arkady, Budapeszt, Warszawa 1977.

prezy, która trwa kilka tygodni (igrzyska, mistrzostwa), a najwyżej kilka miesięcy (wystawy światowe EXPO – od maja do października) i charakteryzuje się ekstremalną kumulacją użytkowników, a która następnie ustępuje trwałemu stanowi co najwyżej umiarkowanej intensywności użytkowania.

2. WIELKIE IMPREZY A ZRÓWNOWAŻONY ROZWÓJ

W początkowym okresie opisywane tu przedsięwzięcia (wystawy) miały ograniczoną skalę i odbywały się w parkach lub na błoniach (np. Pole Marsowe w Paryżu), lub w pojedynczych halach (choć Cristal Palace miał ponad pół kilometra długości). Ich oddziaływanie na środowisko i przestrzeń nie było duże. Od pewnego jednak czasu ich skala, w tym liczba odwiedzających, uległy znacznemu zwiększeniu.

Wspólnym elementem charakterystycznym takich wydarzeń jest ich ograniczenie w czasie. Stwarza to naturalny problem z infrastrukturą, która jest tworzona na ich potrzeby. Siłą rzeczy pierwszym przeznaczeniem, zwłaszcza budynków, są potrzeby specyficznej imprezy masowej z wielką liczbą odbiorców, skoncentrowanych w czasie. Gdy wydarzenie kończy się, często próbuje się nadać im wtórny, docelowy sposób użytkowania. Próby łączenia założeń projektowych dla pierwotnego oraz docelowego przeznaczenia są podejmowane często, najbardziej chyba skutecznie w przypadku krajów wysoko rozwiniętych, które mają doświadczenie w organizacji wydarzeń, o których tu mowa, mają lepszy dostęp do profesjonalnych podmiotów organizujących oraz których działania cechuje szczególnie pragmatyzm. Ponadto działania administracji takich krajów w większym stopniu poddane są kontroli opinii publicznej, która reprezentuje aktywne często społeczeństwo obywatelskie. Kraje mniej rozwinięte, także peryferyjne, które rzadziej są organizatorami takich przedsięwzięć, łatwiej mogą popaść w pewną euforię, która wiąże się ze spodziewanymi korzyściami z organizacji imprezy, a która często prowadzi do nastawienia na efektywność samej imprezy, bez myślenia o dalszych konsekwencjach, o tym, co będzie „po”.

By sprostać wielkiej liczbie uczestników (kibiców, odwiedzających), konieczna jest budowa wszelkiego rodzaju infrastruktury, nawet dość odległej, jak w przypadku Igrzysk w Soczi w 2014 roku. Chodzi o to, aby arterie komunikacyjne, lotniska, hotele zostały tak zlokalizowane oraz zaprogramowane, by można je było wykorzystywać również po zakończeniu imprezy. Dobrze, jeśli wznoszenie tych obiektów będzie uwzględniało potrzeby lokalne i odpowiadać



Ryc. 1. Obiekty olimpijskie w Monachium,
proj. arch. Frei Otto; fot. autor

Fig. 1. Olympic complex in Munich, by arch. Frei Otto;
photo by the author

będzie na zapotrzebowanie występujące na co dzień. Takie podejście prezentowano, formułując propozycje wnioskowania o organizację wielkich wydarzeń związanych ze sportami zimowymi w Zakopanem. Koncentracja środków wiążących się z przygotowaniem wielkiej imprezy miała pozwolić na zapewnienie „zakopiance” odpowiednich parametrów na całej długości oraz modernizację jednotorowej linii kolejowej. Oczywiście wiązałyby się to, jak i całe przedsięwzięcie, z ogromnymi kosztami środowiskowymi dla wrażliwej przyrody Podtatrza. Zwykle jednak, w szczególności w odniesieniu do programu budynków, zbalansowanie potrzeb związanych z jednorazowym wydarzeniem oraz tych codzien-

nych nie jest możliwe, a jeśli już, to głównie w przypadku wielkich metropolii, które na co dzień generują duże potrzeby. Można więc uznać za rzecz naturalną, że nakłady ponoszone na potrzeby wielkich wydarzeń często nie są później w pełni wykorzystywane, a wysiłek inwestycyjny kierowany jest głównie na potrzeby samej imprezy, późniejsze zaś jego efekty w dużej mierze są niweczone, zaprzeczając idei rozwoju zrównoważonego. Można jednak wskazać pozytywne przykłady, odbiegające od tej prawidłowości.

3. TERENY WYDARZEŃ SPORTOWYCH

Przykłady dobrze zaplanowanego finalnego zagospodarowania obiektów wielkich imprez to obiekty w Monachium, które po igrzyskach stały się elementem miasteczka studenckiego (akademiki). Obiekty sportowe włączone są także w bieżące życie miasta jako tereny rekreacji, festynów, zawodów sportowych oraz imprez okazjonalnych. Również obiekty niedawnych igrzysk w Londynie dobrze zaplanowano z interesującego tu nas punktu widzenia. Londyn był organizatorem igrzysk olimpijskich już trzykrotnie (1908, 1948 i 2012), wobec czego jest to niewątpliwie miasto z największym doświadczeniem, choć trudno mówić, aby przy tak dużych odstępach czasowych można było wykorzystać te same tereny, nie mówiąc już o obiektach. Główną areną igrzysk w 2012 roku były przemysłowe tereny wschodniego Londynu, w tym w pewnej mierze istniejące obiekty, jak arena Millenium Dome, ale także obiekty istniejące w Manchesterze, Newcastle czy Cardiff. Mniejsze i bardziej peryferyjne kraje zwykle nie mają możliwości wykorzystania tak wielu istniejących obiektów. Przeciwnie, organizacja wielkiej imprezy jest okazją do uzupełnienia infrastruktury, jak było to choćby w przypadku Polski i Ukrainy w kontekście EURO 2012.

Głośna, globalna impreza przyciąga odbiorców z całego świata. Po jej zakończeniu potrzeby lokalnej społeczności nie zawsze są na tyle duże, by wypełnić aktywnością wielkie tereny i duże obiekty. W przypadku kompleksów wznoszonych na igrzyska olimpijskie,

a także niektóre inne wielkie imprezy sportowe, próbę przedłużenia ich pierwotnego sposobu użytkowania stanowią igrzyska paraolimpijskie lub inne zawody specjalne. One również jednak są ograniczone w czasie i kończą się co najwyżej po kilku tygodniach.

Na stronach internetowych zamieszczane są obficie fotografie opuszczonych, zniszczonych, porzerastanych dziką zielenią, czasem zdewastowanych obiektów olimpijskich w Atenach z 2006 roku⁸ czy zimowych w Soczi z 2014⁹. Tak więc szczytna idea olimpijska, służąca propagowaniu szlachetnej rywalizacji, zbliżeniu narodów i pokojowi, często produkuje tereny zdegradowane, z obiektami wznoszonymi kosztem miliardów euro lub dolarów¹⁰, przyczyniając się do zniszczenia środowiska przyrodniczego i przekształcenia krajobrazu często dotąd zachowującego wartości lokalnej tradycji zagospodarowania oraz architektury.

Obiekty na mistrzostwa poszczególnych dyscyplin stwarzają mniejszy problem niż infrastruktura igrzysk olimpijskich, bowiem wachlarz dyscyplin jest zdecydowanie mniejszy, a sama impreza ma mniejszą skalę. Niemniej jednak mamy również do czynienia z wielkimi, skoncentrowanymi inwestycjami, wiążącymi się z zaangażowaniem dużych środków, przekształcającymi znaczne obszary oraz ich otoczenie, wiążącymi się z bogatym wyposażeniem w infrastrukturę techniczną oraz komunikacyjną, gdzie okres pierwotnego, masowego wykorzystania jest bardzo krótki. Po nim zaś występuje problem z trwałym zagospodarowaniem tej substancji.

4. TERENY I OBIEKTY WYSTAW EXPO

Światowe wystawy EXPO w założeniu cechować ma merytoryczna zawartość, odwołująca się do aktualnych globalnych problemów ludzkości.¹¹ Ekspozycje każdej edycji dyscyplinuje hasło przewodnie, które określa dominującą tematykę wydarzenia. Tematy – hasła wystaw organizowanych w ostatnim czasie to¹²:
1992 Sewilla „Wiek Odkryć”;
1992 Genua „Krzysztof Kolumb, Statek i morze”;
1993 Tedzon „Wyzwania nowej drogi rozwoju”;

⁸ http://www.zczuba.sport.pl/Zczuba/5,138263,16444151,Smieci__rdza__trawa__malenchoia_i_pustka__To_obiekty.htm [dostęp: 28.11.2015 r.].

⁹ http://www.google.pl/url?sa=t&rc=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&cad=rja&uact=8&ved=0CDkQFJAE&url=http%3A%2F%2Fwww.fly4free.pl%2Ffoto-cmentarzyska-olimpijskie-zapusczone-kompleksy-sa-ruina-kosztowalymiliardy%2Fnggallery%2Fimage%2Fsoczi%2F&ei=IS6iVbyAjcvyO_75XICA&usq=AFQjCNEEE310qymm6twwXgptgx6pGYAp8w [dostęp: 30.11.2015 r.].

¹⁰ Igrzyska w Soczi kosztowały organizatorów rekordowe ponad 50 miliardów dolarów, jednak łącznie z położoną nawet w dość odległych miejscach infrastrukturą. Szacuje się, że pewną część środków zdefraudowano. Por. ponadto: raport „Podsumowanie kosztów i oszacowanie korzyści organizacji turnieju UEFA EURO 2012” przygotowany przez firmę doradczą Deloitte.

¹¹ W myśl konwencji (1912 w Berlinie oraz 1922 i 1984 w Paryżu) rozdzielono międzynarodowe targi oraz wystawy światowe. Por. <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wystawy-swiatowe;3999088.html> [dostęp: 09.04.2016 r.].

¹² <http://exspace.pl/articles/show/42> [dostęp: 28.11.2015 r.].

1998 Lizbona „Oceany - Dziedzictwo dla przyszłości”;
 2000 Hanower „Ludzkość, Natura, Technologia”;
 2005 Aichi „Mądrość Natury”;
 2008 Saragossa „Woda i zrównoważony rozwój”;
 2015 Mediolan „Wyżywić planetę. Energia dla życia”.

Wielkimi wydarzeniami były wystawy w 1992 roku w Sewilli oraz Genewie. Zwłaszcza w tym drugim przypadku przeprowadzono udane działania rewitalizacyjne w obszarze starego portu, na bulwarach powstały obiekty ekspozycyjne, które mają też silną wymowę symboliczną jako apoteoza osiągnięć ludzkości.

Patrząc jednak na formułę wystawy światowej na przykładzie EXPO w Mediolanie, widać, że była to po prostu okazja do promocji poszczególnych krajów. Poszczególne pawilony miały wyróżniać się, przyciągając zwiedzających (pawilon Polski, Rosji, Brazylii, krajów Bliskiego Wschodu), dość rzadko właściwie można było spotkać ekspozycje poważnie odnoszące się do tematu wystawy (Niemcy, Szwajcaria, Francja, Holandia, także Włochy).¹³ Znakomita większość pawilonów po zakończeniu wystawy miała być rozebrana.¹⁴ Pytanie więc, jak się ma do zasady zrównoważonego rozwoju idea wznoszenia na kilka miesięcy dość okazałych obiektów promocyjnych, by potem wiele

z nich rozebrać? Szczególnym kuriozum były odrębne pawilony globalnych korporacji, takich jak Coca-Cola czy McDonald's. Być może jeszcze większym kuriozum były pawilony ONZ, Caritas i organizacji Save the Children. Jak wskazuje A. Skolimowska¹⁵, organizacje te mogłyby zrealizować wiele projektów związanych z ich działalnością statutową ze środków wydanych na sfinansowanie takiej formy udziału w wystawie. W wielu, może w większości pawilonów, zwłaszcza krajów dynamicznie się rozwijających, ekspozycja miała charakter propagandy prężności (Azerbejdżan) czy też potęgi (Kazachstan, Rosja) kraju, a zwłaszcza jego gospodarki. O tym, jak przemożna jest potrzeba promocji i zaistnienia państw na takiej wystawie, świadczy fakt, że własny pawilon w Mediolanie miało nawet Państwo Watykańskie. Co gorsza, w trakcie trwania mediolańskiej wystawy wciąż nie było koncepcji co do przyszłej formy ostatecznego zagospodarowania i wykorzystania jej terenu!¹⁶

Pod rozpatrywanym w tym artykule względem istotnym głosem wydaje się ekspozycja Holandii (po sąsiedzku z pawilonem polskim). Jej twórcy zrezygnowali ze wznoszenia trwałych obiektów. Na infrastrukturę ekspozycji składało się kilka starych samocho-



Ryc. 2. Pawilon Coca-Coli na EXPO w Mediolanie; fot. autor
Fig. 2. Coca-Cola Co. pavilion, Milan EXPO; photo by the author



Ryc. 3. Pawilon polski; fot. autor
Fig. 3. Polish pavilion; photo by
the author



Ryc. 4. Obiekty „pawilonu” holenderskiego na EXPO 2015 w Mediolanie; fot. autor
Fig. 4. Dutch 'pavilion', Milan EXPO 2015; photo by the author

dów-kamperów, kilka namiotów oraz dużych parasoli. Wszystkie te elementy służyły jako obiekty wystawieniczne oraz miejsca sprzedaży produktów narodowych, w tym serwowania potraw rodzimej kuchni. Zrezygowano więc z elementów, które miałyby trwały charakter, specjalnie tworzonych na potrzeby ekspozycji, energochłonnych. Wykorzystano elementy już istniejące (używane samochody) i mobilne, by nie powiedzieć wręcz ulotne (namioty, parasole). Tym samym po zakończeniu ekspozycji i usunięciu wszystkich obiektów mobilnych po ekspozycji holenderskiej pozostanie jedynie trawnik oraz przyłącza infrastruktury technicznej. Można to odczytywać jako manifest zrównoważonego podejścia do realizacji ekspozycji narodowej, na potrzeby której

nie są tworzone trwałe, energochłonne na etapie budowy, a także rozbiórki, obiekty.

Nieco podobne podejście zaprezentowali twórcy pawilonu brytyjskiego, którego przedpole stanowi labirynt prowadzący wśród kwietnej łąki, a w dużej mierze ażurowy, wykonany z lekkich materiałów pawilon zajmuje jedynie mniejszą, końcową część parceli. Ograniczono tu zakres inwestycji i zmniejszono nakłady poprzez redukcję rozmiarów części kubaturowej pawilonu. Pawilon USA z kolei, poza technologicznym zaawansowaniem w różnych aspektach, powtórnie wykorzystywał materiały i elementy ze starych obiektów. Materiały te miały zaplanowane nowe przeznaczenie po rozbiórce pawilonu.¹⁷

¹³ Pierwotna idea autorów koncepcji terenu wystawowego, biura Herzog & De Meuron, zakładała budowę przez organizatorów w pewien sposób zestandaryzowanych pawilonów narzucanych wystawcom, jednak organizatorzy odeszli od tego pomysłu, co było m.in. przyczyną rezygnacji renomowanej pracowni z dalszej pracy nad projektem. Por. A. Skolimowska, *EXPO 2015 – architektura globalnej uczty*, „Architektura – Murator” nr 9/2015, s. 38.

¹⁴ Choć wiele z nich ma już określone przeznaczenie w miejscu, do którego zostaną przeniesione, a organizatorzy opracowali szczegółowe wytyczne nie tylko budowy, ale i demontażu. Por. J. Fidor, *Ekologiczne i energooszczędne rozwiązania na wystawie EXPO 2015*, „Architecturae et Artibus” nr 1/2016, s. 26.

¹⁵ A. Skolimowska, *op. cit.*, s. 46.

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ J. Fidor, *op. cit.*, s. 28.

¹⁸ *Ibidem*, s. 41.

Ryc. 5. Pawilon brytyjski; fot. autor
Fig. 5. UK pavilion; photo by the author



W niektórych przypadkach zaplanowano przeniesienie pawilonu narodowego lub jego części albo ponowne wykorzystanie jego elementów. Oprócz wspomnianego już pawilonu amerykańskiego tak miało się stać między innymi także z pawilonem Księstwa Monako, zbudowanym w dużej mierze z kontenerów, które po zakończeniu wystawy miała otrzymać misja Czerwonego Krzyża w Burkina Faso.¹⁸

PODSUMOWANIE

Problemy i konsekwencje dotychczasowej formuły organizacji omawianych tu przedsięwzięć zostały już dostrzeżone przez organizatorów. Nie bez znaczenia zapewne był tu nacisk organizacji społecznych, pozarządowych, w tym związanych z ideami ochrony środowiska, klimatu itp. Pewną próbą ograniczenia tych problemów była propozycja biura Herzog & De Meuron w kontekście EXPO 2015, aby zestandaryzowane pawilony wznosił organizator. Nie spotkało się to jednak ze zrozumieniem - z pewnością ograniczyłoby możliwość wyróżnienia się, zwłaszcza zamożniejszych krajów. W Mediolanie umożliwiono jednak w ogóle zaistnienie wielu krajom uboższym, zwłaszcza afrykańskim i wyspiarskim, wnosząc tematyczne, zbiorowe pawilony (ryż, kawa-kakao, rejony pustynne itd.).

Organizując zbliżające się mistrzostwa piłkarskie EURO 2020, Europejska Federacja Piłki Nożnej UEFA zdecydowała, że miejsca rozgrywek będą rozproszone w kilkunastu miastach kilkunastu krajów. Da to oczywiście możliwość dywersyfikacji kosztów oraz uzyskania korzyści, przede wszystkim dzięki rozproszeniu potencjałów organizacyjnych (środków, ludzi, infrastruktury), a także odbiorców – kibiców. Co ważne w interesującym nas tu kontekście, pozwoli na wykorzystanie w największej mierze istniejących obiektów i infrastruktury, także na rozproszenie ewentualnych działań inwestycyjnych umożliwiając wykorzystanie w jak największym stopniu potencjału lokalnych przedsiębiorców. Wykorzystanie istniejących obiektów i infrastruktury obniży koszty i pozwoli uniknąć tworzenia obiektów specjalnie na potrzeby tego jednego wydarzenia.

Wydaje się, że właśnie idea dywersyfikacji, współpracy, łączenia wysiłków i szerszej dystrybucji ewentualnych korzyści związanych z organizacją wielkich imprez może być jedną z głównych dróg ograniczenia ich nieracjonalności i uciążliwości dla środowiska. Sprzyjać będzie z pewnością również współpracy krajów i zbliżeniu narodów. Szczególny sens ma to w przypadku wydarzeń sportowych. Wybór takiej drogi z pewnością nie zawsze jest możliwy, ale powinna być ona jak najczęściej obierana, gdyż służy idei równowagi rozwoju.

LITERATURA

1. **Banaś J. (2016)**, *Wędrowka po szkłe*, „AleHistoria. Tygodnik Historyczny” (dodatek „Gazety Wyborczej”), nr 33 (239), 2016.
2. **Czarnecki Wł. (2005)**, *Wspomnienia architekta*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań, t. 1.
3. Raport „Podsumowanie kosztów i oszacowanie korzyści organizacji turnieju UEFA EURO 2012” przygotowany przez firmę doradczą Deloitte.
4. **Giedion S. (1968)**, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, PWN, Warszawa.
5. **Jodidio P. (2008)**, *Piano. Renzo Piano Building Workshop 1966 to today*, Taschen GmbH, Hohenzollerning 53 Köi.
6. **Kósa Z. (1977)**, *Kenzo Tange*, seria: Architektura i architekci świata współczesnego, Akademiai Kiado, Wyd. Arkady, Budapeszt, Warszawa.
7. **Latour S., Szymski A. (1985)**, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, PWN, Warszawa.
8. **Major M. (1978)**, *Pier Luigi Nervi*, seria: Architektura i architekci świata współczesnego, Akademiai Kiado, Wyd. Arkady, Budapeszt, Warszawa.
9. **Rutkowski M. (2014)**, *Zasady organizacji wystaw przemysłowo-artystycznych w Królestwie Polskim epoki paskiewiczowskiej*, „Analecta. Studia i Materiały z Dziejów Nauki” z. 1.
10. **Skolimowska A. (2015)**, *EXPO 2015 – architektura globalnej uczty*, „Architektura – Murator” nr 9.
11. **Wrana J. (2002)**, *Wystawiennictwo – strukturalne ogniwo rozwoju miasta*, Oficyna Saska, Kraków.

STRONY INTERNETOWE

1. <http://encyklopedia.pwn.pl/haslo/wystawy-swiatowe;3999088.html>
2. <http://exspace.pl/articles/show/42>
3. https://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiK0Ny4_IHMAhUGnBoKHQtKBUMQFggBMAA&url=https%3A%2F%2Fpl.wikipedia.org%2Fwiki%2FWystawa_%25C5%25Bwiatowa&usg=AFQjCNHi31nFp4z4ILESsgk7ZFovTp1www&sig2=0n_sueuxwfbY3agMS4Ep3A
4. http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=5&cad=rja&uact=8&ved=0CDkQFjAE&url=http%3A%2F%2Fwww.fly4free.pl%2Ffoto-cmentarzyska-olimpijskie-zapusczone-kompleksy-sa-ruina-kosztowalymiliardy%2Fngallery%2Fimage%2Fsoczi%2F&ei=IS6iVbyAJvcywO_75XICA&usg=AFQjCNEEE310qymm6twwXgptgx6pGYAp8w
5. http://www.zczuba.sport.pl/Zczuba/5,138263,16444151,Smieci_rdza_trawa__malenchoia_i_pustka__To_objekty.html

Artykuł powstał w ramach pracy statutowej nr S/WA/1/2012 realizowanej w Zakładzie Urbanistyki i Planowania Przestrzennego WA PB.

KONKURS NA KOŚCIÓŁ ŚW. ROCHA W BIAŁYMSTOKU. IDEA ŚWIĄTYNI I PROJEKTY JEJ REALIZACJI A GŁÓWNE NURTY STYLISTYCZNE W ARCHITEKTURZE SAKRALNEJ II RZECZYPOSPOLITEJ

Małgorzata Dolistowska

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

ARCHITECTURAL COMPETITION FOR ST. ROCH'S CHURCH IN BIALYSTOK IN THE CONTEXT OF RELIGIOUS ARCHITECTURE DURING THE INTERWAR PERIOD IN POLAND

Abstract

St. Roch's church in Białystok is one of the most important architectural works of the 20th century in Poland. Main subject of the article is an architectural competition for the design of this church, which took place in 1926. The article analyses the competition in the context of Polish religious architecture during the interwar period. Despite the fact that none of awarded projects was never realized, the competition was an important stage in evolution of modern church architecture in Poland.

Streszczenie

Kościół św. Rocha w Białymstoku jest jednym z najważniejszych dzieł architektury polskiej XX wieku. Przedmiotem artykułu jest konkurs na projekt świątyni ogłoszony w 1926 roku, rozpatrywany w kontekście głównych nurtów stylistycznych obecnych w architekturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego. Przeprowadzana analiza wskazała, że konkurs ten – pomimo że żadna z nagrodzonych prac nie została wybrana do realizacji – stanowił moment przełomowy, inicjując zwrot w kierunku form modernistycznych, od tej chwili trwale obecnych w architekturze sakralnej II Rzeczypospolitej.

Keywords: church architecture; interwar architecture; Polish architectural competitions; St. Roch's church in Białystok

Słowa kluczowe: architektura sakralna; architektura okresu międzywojennego; polskie konkursy architektoniczne; kościół św. Rocha w Białymstoku

WPROWADZENIE

Budowa kościoła na wzgórzu św. Rocha w Białymstoku była ważnym wydarzeniem nie tylko dla lokalnej społeczności. Specyfika miejsca: dominującego nad miastem wzgórza, trwale związanego z jego strukturą urbanistyczną osią głównej ulicy oraz zamierzona wotywna symbolika nowo projektowanej świątyni predestynowały je do wzniesienia tu monumentalnej pomnikowej formy. Konkurs na projekt kościoła – wotum odzyskanej niepodległości, ogłoszony przez warszawskie Koło Architektów w 1926 roku, uwzględniał zarówno uwarunkowania lokalizacji, jak i ideowe przesłanki

determinujące charakter świątyni. Efekt zmagania konkursowych okazał się zaskakujący: nagrodzone prace definiowały te cechy w sposób odmienny od tradycyjnego ich pojmowania.

Konkurs na kościół św. Rocha w Białymstoku nie był dotychczas przedmiotem oddzielnego opracowania, wzmiankowany jest najczęściej w kontekście projektu Oskara Sosnowskiego i historii budowy świątyni. Szerszego omówienia, wraz z analizą kilku wybranych projektów, dokonał tylko Filip Burno, konstatując, iż „*Plon tego konkursu (...) jest zarazem przeglądem*

najważniejszych zjawisk obecnych w polskiej architekturze lat 20."¹ Wydaje się jednak, że opinia ta – choć zasadna – zawiera tylko połowiczną ocenę wydarzenia: symptomatyczna nieobecność projektów reprezentujących ważne w połowie lat dwudziestych nurty ówczesnej architektury (klasycyzm akademicki, narodowy historyzm), dominacja propozycji modernistycznych, wyróżnionych też głównymi nagrodami – świadczą o próbie przełamania dotychczas obowiązującej stylistyki. Zgłoszone na białostocki konkurs odważne rozwiązania przestrzenne wyznaczyły nowy kierunek rozwoju polskiej architektury sakralnej i zainicjowały rozwiązania projektowe twórczo rozwinięte w kolejnej dekadzie. Tym samym można uznać, że konkurs na kościół-pomnik odzyskanej niepodległości na wzgórzu św. Rocha w Białymstoku był ważnym etapem w procesie kształtowania się form nowoczesnej architektury polskiej dwudziestolecia międzywojennego.

1. WZGÓRZE ŚW. ROCHA W BIAŁYMSTOKU I JEGO ROLA W PRZESTRZENI MIASTA W XVIII I XIX WIEKU

Wzgórze św. Rocha stało się ważną częścią układu urbanistycznego Białegostoku w XVIII wieku, kiedy została ukształtowana barokowa kompozycja przestrzenna w dolinie rzeki Białej. Jej centrum stanowiła rezydencja pałacowo-ogrodowa Branickich, która wraz z pozostałymi elementami architektonicznymi i krajobrazowymi tworzyła rozległe, jednorodne założenie. Dominantami wysokościowymi były wzgórza: Wiatrakowe, św. Rocha, św. Marii Magdaleny, Młynowe, Bażantarnia i Marczuk, sprzężone wzajemnie w system wielorakich powiązań, dróg spacerowych i osi wido-kowych². Wzgórze św. Rocha zamykało perspektywę Nowolipia – alei mającej swój początek za Bramą Choroską i będącej przedłużeniem ulicy Tykockiej, która wychodziła z północno-zachodniego narożnika rynku. Prowadząca na wzgórze ulica Nowolipie została obsadzona czterema rzędami lip w połowie XVIII wieku. Według inwentarza z 1771-1772 r. ulica „*Nowe Lipie zwana była po większej części brukowana, lipami z obu stron w cztery linie wysadzana i sztachecikami (...) przed*

budynkami ogrodzona." W niewielkich, drewnianych domach usytuowanych w głębi działek, wzdłuż ulicy, mieszkały osoby związane z dworem Branickich³.

Perspektywę Nowolipia zamykało wzgórze św. Rocha z altarią fundowaną przez Jana Klemensa Branickiego w połowie XVIII wieku; w jej skład wchodziła kaplica św. Rocha, plebania i gospodarstwo księdza altarysty. Kaplica ufundowana przez Jana Klemensa Branickiego w 1742 roku i wyświęcona w 1750 r. przez biskupa wileńskiego Jana Zienkowicza, usytuowana była na osi alei stanowiącej przedłużenie ulicy Nowolipie. Była to niewielka jednoprzestrzenna budowla, nakryta dwuspadowym dachem, wzniesiona na rzucie prostokąta o wymiarach około 8 m x 5,5 m, z fasadą zwieńczoną schodkowym szczytem z sygnaturką (ryc.1). Za kaplicą, od południowego zachodu, znajdowały się plebania i budynki gospodarcze oraz ogrody. Plebania była budowlą okazałą: z muru pruskiego w *węgieł budowana* na murowanym fundamencie, podpiwniczona, „[...] *dokoła zewnątrz otynkowana, popielato i żółto malowana, dachówką kryta*"⁴. Za plebanią od południa rozciągał się tarasowo ogród włoski z winnicą, dalej dwa ogrody warzywne, sadzawka i budynki gospodarcze. Porośnięte drzewostanem i ogrodami wzgórze, wraz z zespołem zabudowań altarii, zostało wyraziście wyeksponowane przez osiowe powiązanie aleją lipową z miastem i stanowiło ważny element barokowej kompozycji przestrzennej Białegostoku.

Altaria została uposażona przez hetmana Jana Klemensa Branickiego, a rezydujący przy niej kapłan był zobowiązany do odprawiania trzech mszy w tygodniu w intencji donatora. Po 1768 roku do altarii św. Rocha włączono również nowo wybudowaną na pobliskim wzgórzu kaplicę św. Marii Magdaleny; obie kaplice przynależały jako wspólna altaria do białostockiej parafii Wniebowzięcia NMP i do początku XIX wieku nabożeństwa odbywały się regularnie⁵. W 1806 roku Izabela Branicka, rezydująca na tzw. dożywociu w Białymstoku wdowa po hetmanie, zrzekła się opieki nad kościołem białostockim na rzecz zgromadzenia Księża Misjonarzy św. Wincentego á Paulo. Nowi zarządcy wywiązywali się sumiennie z powierzonych im obowiązków, jednak nie mogli zapobiec dewastacji zabudowań altarii

¹ F. Burno, „*Kościół epoki żelaza i betonu*”. *Polska architektura sakralna ok. 1925–1930*, „Biuletyn Historii Sztuki” r. LXXII, 2009 (2), s. 153–184.

² Szerzej na temat założenia i powiązań kompozycyjnych: K. Kucharczyk, J. Maroszek, *Barokowa kompozycja w dolinie rzeki Białej w XVIII wieku*, „*Studia i materiały do dziejów miasta Białegostoku t. 4*, Białystok 1985, s. 57-70; J. Nieciecki, *Białystok. Miasto i wieś w ramach zespołu rezydencjonalnego* [w:] *Miasto z widokiem na wieś*, Warszawa 1998, s. 125-152.

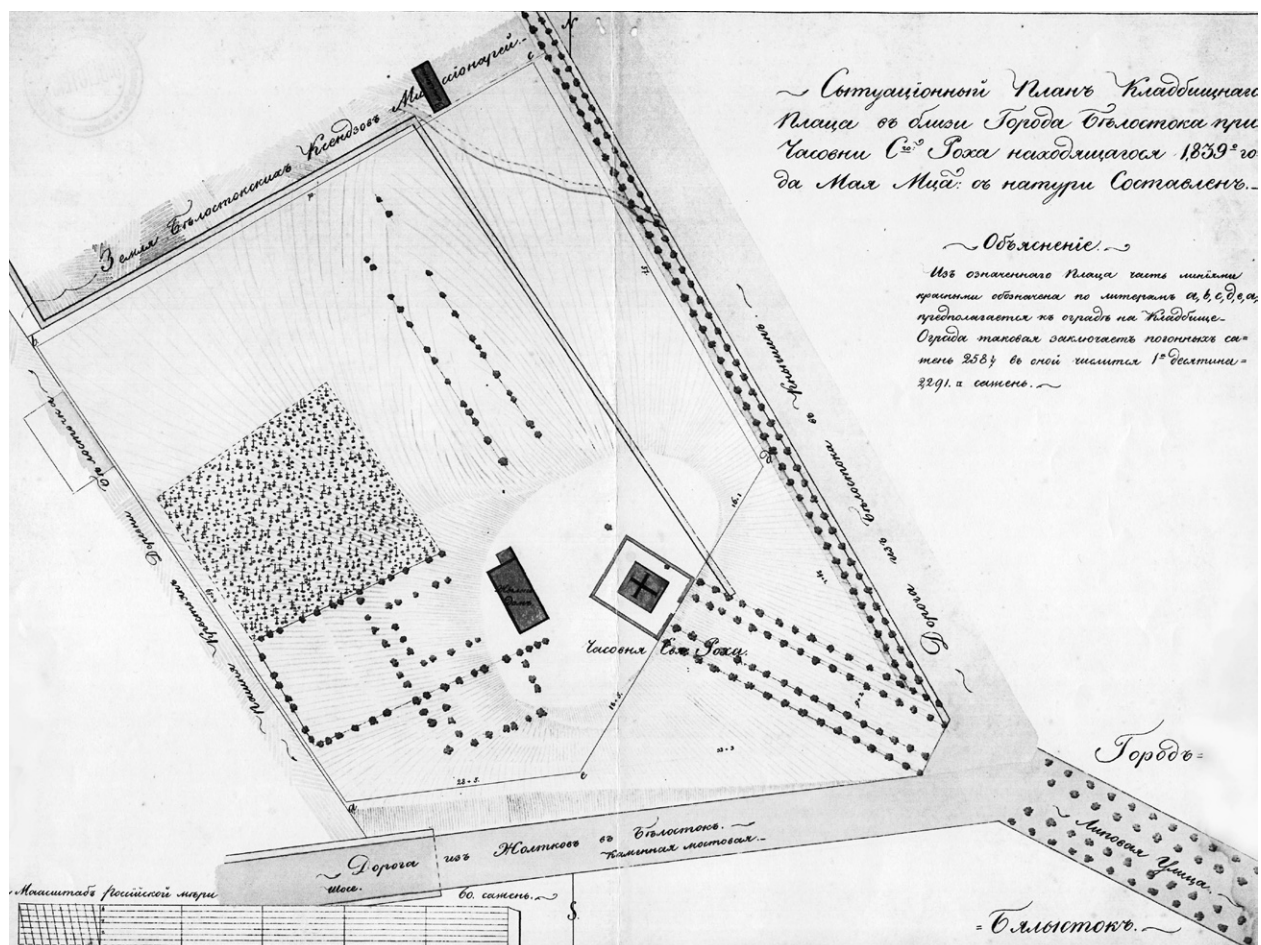
³ Przy ul. Nowolipie mieszkali m.in.: nadworny kucharz, piekarz, ptaśnik, tapisjer, szklarz, kamieniarz, fontanista, dwóch poruczników, rotmistrz janczarski, strzelec i dwóch muzykantów, zob.: A. Sztachelska-Kokoczek, *Bramy miejskie Białegostoku w XVIII w.*, „*Białostoczczyzna*” 1991, nr 2, s. 8.

⁴ Opis kaplicy, cmentarza i plebanii według Inwentarza Białegostoku z 1772 r., za: Teki Glinki, T. 107, s. 166-167, T. 177, Aneks I.

św. Rocha w czasie wojny 1812 roku. O zniszczeniach dokonanych przez wojsko pisał proboszcz białostocki ksiądz Józef Kulikowski: „Przez gwałtowne zabranie przez Rosjan na różne składy wojskowe na początku stycznia 1813 roku całkiem ta altaria z zabudowaniem swoim zniszczona została. W kaplicy sufit poodpadał i woda przecieka (...) Pomieszczenie altaryskie, które w dosyć pięknym zabudowaniu było, teraz zostaje bez okien, drzwiów, kominów”⁶. Zniszczone wówczas budynki nie zostały już odbudowane: rozebrano zrujnowane pomieszczenia gospodarcze, a powstały w ich miejscu plac przeznaczony na potrzeby cmentarza parafialnego. Konieczność założenia nowej nekropolii dla parafii rzymsko-katolickiej była paląca — dotychczas chowano bowiem zmarłych na wzgórzu św. Marii Magdaleny, gdzie przed 1806 rokiem erygowano cmentarz publiczny służący zarówno katolikom, jak też unitom i wyznawcom prawosławia. Na przepelnienie tego miejsca zwrócono uwagę w wizytacji parafii: „(...) na iedney części, koło kaplicy owalnią murowanay, chowaią się Rzymskokatolickiego obrządku i ten dla

szczupłości miejsca zupełnie jest zawalony trupami”⁷. Rozległy teren starej altarii św. Rocha, leżący wówczas poza granicami miasta, stanowił bardzo dobrą lokalizację dla nowego cmentarza. Erygowano go w 1819 roku za zgodą władz cywilnych (Rządu Obwodowego) oraz zwierzchności duchownej⁸. W tym samym roku został przeprowadzony remont kaplicy na wzgórzu. W 1839 roku obszar nekropolii znacznie powiększono; sporządzony wówczas plan sytuacyjny dokumentuje zarówno wcześniejszy zasięg cmentarza, jak i jego poszerzone granice. Na planie widoczna jest kaplica, budynek byłej plebanii oraz pozostałości nasadzeń dawnych ogrodów altarii (ryc. 1).

Cmentarz św. Rocha był głównym miejscem pochówków społeczności katolickiej Białegostoku do końca XIX wieku. Szybki rozwój miasta w ostatniej ćwierci tego stulecia i gwałtowny wzrost liczby mieszkańców spowodował konieczność założenia nowych cmentarzy dla wszystkich grup wyznaniowych zamieszkujących Manchester północy. W latach 1886-1890 na przedmieściu Wygoda powstał zespół czterech nekro-



Ryc. 1. Plan sytuacyjny wzgórza św. Rocha, 1839. AAB,

kopia w zbiorach Narodowego Instytutu Dziedzictwa Oddział w Białymstoku, niesygn.

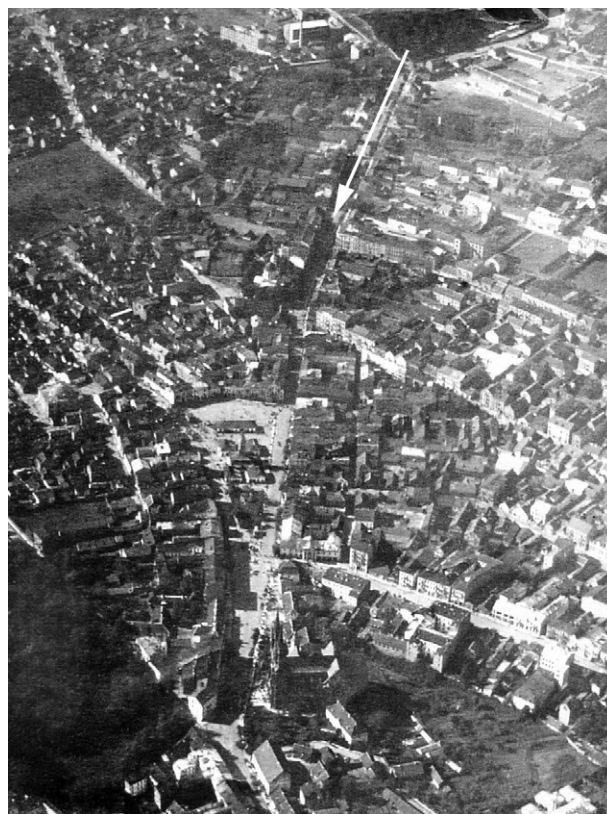
Fig. 1. St. Roch's Hill site plan, 1839. AAB, copy in National Heritage Board of Poland, Regional Board in Białystok, unisgn.

polii; cmentarz parafii rzymsko-katolickiej zlokalizowany przy drodze do Supraśla (obecnie ul. Władysława Raginisa) otwarto w 1887 roku, w następnej dekadzie wzniesiono na nim murowaną kaplicę. Stary cmentarz został wówczas zamknięty, pozostała jednak tradycja dorocznych odpustów w dzień św. Rocha odbywających się w kaplicy.

Od połowy XIX wieku trwały bezskuteczne starania wiernych parafii Wniebowstąpienia NMP o rozbudowę starego kościoła lub budowę nowego, ze wskazaniem lokalizacji na wzgórzu św. Rocha. Na planie Białegostoku z 1880 roku miejsce to oznaczono nawet jako przeznaczone pod budowę nowej świątyni katolickiej, do realizacji tych zamierzeń jednak nie doszło⁹. Zabiegi o wystawienie kościoła podjął ponownie w ostatniej dekadzie XIX wieku ówczesny proboszcz parafii, ks. Wilhelm Szwarz, który powierzył opracowanie projektu znanemu architektowi warszawskiemu Józefowi Piusowi Dziekońskiemu. Powstał projekt neogotyckiej świątyni, usytuowanej w miejscu kaplicy na wzgórzu św. Rocha. W 1896 roku dokumentację projektową złożono do zatwierdzenia przez Grodzieński Urząd Gubernialny. Decyzja gubernatora była jednak negatywna i pozostała niezmienna, pomimo petycji i odwołań słanych przez wiernych do Sankt Petersburga¹⁰. Jako jeden z ważniejszych argumentów przywoływanych na poparcie odmownej odpowiedzi była zbyt eksponowana lokalizacja projektowanego kościoła. Ostatecznie nową świątynię zbudowano w latach 1900–1905, pod pretekstem rozbudowy starego kościoła parafialnego przy rynku.

Przeobrażenia, jakim uległ Białystok w ciągu dziewiętnastego wieku, spowodowały, że wzgórze św. Rocha, gęsto porośnięte starym drzewostanem, znalazło się w obrębie ścisłego centrum miasta, a dawna aleja lipowa — jedną z jego głównych ulic. Zabudowa ulicy Lipowej, zainicjowana na początku XIX wieku zintensyfikowała się i zyskała nową, wielkomiejską skalę na przełomie XIX i XX wieku. Lipowa była główną osią komunikacyjną zachodniej części śródmieścia: prowadziła zarówno na dworzec kolei żelaznej, jak i na główny trakt wiodący do granicy z Królestwem Polskim i dalej

do Warszawy. Ruchliwa ulica stanowiła również tętniący życiem pasaż handlowy dzięki rzędom sklepów usytuowanych w przyziemiach większości kamienic. W kontekście urbanistycznym dawna barokowa oś: wzgórze św. Rocha — Rynek Kościuszki zachowała swój walor przestrzenny, wzbogacony o nowe, kontrapunktujące ją akcenty wysokościowe: kopułę i wieżę klasycystycznej cerkwi św. Mikołaja, wzniesionej w 1846 roku oraz wysmukłą bryłę neogotyckiego kościoła farnego, zbudowanego w 1905 roku, zamykające perspektywę widokową od strony rynku (ryc. 2).



Ryc. 2. Fragment fotografii lotniczej śródmieścia Białegostoku, lata dwudzieste XX wieku. Strzałką zaznaczona oś ul. Lipowej. Fot. w zbiorach Muzeum Historycznego w Białymstoku, sygn. MBHI 0003, oprac. M. Dolistowska

Fig. 2. A part of air photography of Białystok downtown, 1920's. Indicated an axis of Lipowa Street. Picture in collection of Historical Museum in Białystok, sign. MBHI 0003, prep. M. Dolistowska

⁵ K.A. Jabłoński, *Biały i czerwony. Kościoły białostockiej parafii farniej*, Białystok 2008, s. 76.

⁶ *Tabela wiadomości o kościołach parafialnych i ich kolatorach (...) do konsystorza rzymsko-katolickiego z roku 1815 na rok 1816 podana przez ks. Józefa Kulikowskiego*, Teki Glinki, T. 177, Aneks II.

⁷ Archiwum Archidiecezjalne w Białymstoku, *Wizyta Generalna Kościoła Parafialnego Białostockiego z 1828 r.* Cyt za: K. A. Jabłoński, *op. cit.*, s. 92.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *План уездного города Белостока гродненской губернии*, 1880, fotokopia w zbiorach Archiwum Państwowego w Białymstoku, niesygn.

¹⁰ Kwestię długoletnich starań o pozwolenie na budowę, historię i okoliczności powstania nowego kościoła rzymsko-katolickiego w Białymstoku szczegółowo opisuje K.A. Jabłoński, *op. cit.*, s. 93-100, 105-115.

2. KONKURS NA PROJEKT KOŚCIOŁA-POMNIKA

Zamysł budowy kościoła na wzgórzu św. Rocha powrócił wraz z odzyskaniem niepodległości. Petycję w tej sprawie złożyli wierni na ręce proboszcza białostockiego, ks. A. Songajły, w sierpniu 1918 roku, jeszcze przed ostatecznym zakończeniem działań wojennych, w obliczu niestabilnej sytuacji politycznej, niepewności przyszłych granic i przynależności państwowej Białegostoku. Pisano, mając w pamięci żywe jeszcze doświadczenia długich lat bezskutecznych zabiegów o pozwolenie na budowę: „(...) uważamy, że ten czas stosowny przyszedł nam właśnie (...). Kto wie co być może w przyszłości, jakie będą prawa, jakie rządy, - dziś tymczasem sprawy te trudności nie spotykają, należy więc wykorzystać tę okoliczność, rozpocząć pracę, (...) i rychło być może stanie tu świątynia na chwałę Pana”¹¹. Do realizacji przedsięwzięcia przystąpiono jednak dopiero kilka lat później, po erygowaniu w 1925 roku parafii św. Rocha. Na jej powstanie wpłynął znaczny wzrost liczby wiernych po włączeniu w granice miasta okolicznych wiosek: nowa parafia objęła zachodnią część Białegostoku z przedmieściami Białostoczkim i Antoniukiem¹². Organizację powierzono księdzu Adamowi Abramowiczowi, kanonikowi kapituły wileńskiej, wcześniej budowniczemu kościołów w Dereczynie (1907 r.), Uhowie (1917) i Goniądzu (1924). Z jego inicjatywy wzniesiono na wzgórzu drewniany, prowizoryczny kościółek i rozpoczęto przygotowania do budowy właściwej świątyni. Powołany też został Komitet Budowy, który rozpoczął gromadzenie funduszy. Projekt miał zostać wyłoniony w drodze konkursu.

Konkurs został ogłoszony przez Koło Architektów w Warszawie w dniu 14 kwietnia 1926 roku, a informacja o nim podana również do wiadomości na łamach „Architektury i Budownictwa”¹³. Główna idea została wskazana w pierwszym punkcie warunków konkursowych: „W mieście Białymstoku na wyniosłym wzgórzu św. Rocha (...) ma być wzniesiony kościół, który (...) ma być pomnikiem wskrzeszenia niepodległości Ojczyzny.” W wytycznych zawarto postulat pomnikowego charakteru świątyni, który miał się wyrażać w kompozycji bryły kościoła, „w swych zarysach i masach do idei tej dostosowanej”¹⁴. Podkreślono również wyjątkową lokalizację projektowanej świątyni i walory urbanistyczne wzgórza, a zwłaszcza szczególnie piękną perspektywę ulicy Lipowej z wieżami ratusza i kościoła widocznymi w jej

zamknięciu. Dokumentowały to dołączone fotografie osi tej ulicy widzianej z jej dwóch krańców oraz ogólny widok od strony ulicy Kolejowej. Zaznaczono przy tym, że teren wzgórza zostanie w całości przekazany pod budowę — nieczynny od wielu lat cmentarz ma być skasowany, rozebrane istniejące budowle (tymczasowo drewniany kościół, stara kaplica, domek stróża).

Program użytkowy gmachu świątyni sformułowano precyzyjnie. Kościół powinien mieć powierzchnię zdolną pomieścić trzy tysiące osób, z możliwością rozlokowania na przyległych dziedzińcach czterokrotnie większej liczby wiernych, przybywających każdego roku na odpust w dzień św. Rocha. Wymienione zostały również dodatkowe pomieszczenia, które należało uwzględnić w projekcie (baptysterium, kaplica przedpogrzebowa, kaplica św. Rocha, zakrystia, skarbczyk, izby bractwa, pomieszczenie dla spowiedzi głuchych), oraz konieczność wskazania na planie sytuacyjnym miejsca pod plebanię z kancelarią i wikariatem. Termin składania prac był zaledwie dwumiesięczny: wyznaczono go na 14 czerwca (dla prac zamiejscowych; miejscowi musieli złożyć teczki z planszami cztery dni wcześniej). Podano również skład sądu konkursowego. Jako przedstawiciele Komitetu Budowy znaleźli się w nim ks. kanonik Adam Abramowicz, prezes Komitetu oraz architekt powiatowy J. Kummant, Koło Architektów reprezentowali profesorowie Politechniki Warszawskiej, architekci: Karol Jankowski, Marian Lalewicz, Czesław Przybylski i Jarosław Wojciechowski (wskazany jako zastępca, nie uczestniczył w obradach).

Konkurs cieszył się dużym zainteresowaniem, złożono ogółem 70 prac¹⁵. Posiedzenie komisji konkursowej odbyło się w dniu 7 lipca 1926 roku. Pierwszą nagrodę przyznano pracy nr 63 (architekci: Władysław Schwarzenberg-Czerny, Jan Karzewski i Jerzy Woyzbun), nagrodę drugą otrzymał projekt nr 67 (architekci: Jadwiga Dobrzyńska i Zygmunt Łoboda), nagrodę trzecią praca nr 9 (architekt Jan Stefanowicz, projekt wnętrz — Wacław Radwan), zaś nagrodę czwartą projekt nr 26 (architekci: Bohdan Lachert, Lech Niemojewski i Józef Szanajca). Do zakupu zakwalifikowano projekt nr 36 autorstwa Witolda Kłębrowskiego. Rozstrzygnięcie konkursu, honorujące wyłącznie prace o modernistycznej formie, stało się niekwestionowanym zwycięstwem grupy młodych architektów reprezentujących nurt wczesnej awangardy. „W Białymstoku

¹¹ Lietuvos Valstybės Istorijos Archyvas w Wilnie (dalej: LVIA), sygn. 694.5.34. k.2, 2v.

¹² LVIA, sygn. 694-5-22.

¹³ „Architektura i Budownictwo” 1926, z. 4, s. 38.

¹⁴ Program i warunki LXXXVI konkursu ogłoszonego przez Koło Architektów w Warszawie na projekt kościoła w Białymstoku 14 kwietnia, 1926 r., LVIA Wilno, sygn. 694.5.25, k.4-5. W wytycznych dotyczących architektury zaznaczono, że pozostawia się autorom pełną swobodę twórczą w zakresie doboru form i stylistyki, postulując tylko ich zróżnicowanie w stosunku do neogotyckiego kościoła farnego.

¹⁵ Konkurs na Projekt Kościoła Opatrzności Bożej w Białymstoku, „Architektura i Budownictwo” 1926, z. 7, s. 35.

ma stanąć świątynia Pańska w stylu europejskim — relacjonowała lokalna prasa kilka dni po werdykcie — o ile mogliśmy zapoznać się z projektem, świadczy on o niezwykle rozmachu twórczym autorów, jak również o pomysle szczęśliwego rozwiązania praktycznego budowy (...) możemy powiedzieć, że w razie zrealizowania nagrodzonego projektu Białystok posiada jedną z najpiękniejszych świątyń w Polsce w stylu nowożytnym¹⁶. Wystawa projektów konkursowych została otwarta w pałacu Branickich jeszcze w tym samym miesiącu, 25 lipca. Anonimowy autor recenzji w „Dzienniku Białostockim” podkreślał znaczenie i wagę zastosowanych w nagrodzonych projektach form modernistycznych: „Decyzja sądu zakwalifikowała do czterech nagród prace o twórczych wysiłkach nowoczesnych, odrzucając projekty oparte na przebrzmiałym eklektyzmie” i udowadnia dalej, że „(...) budownictwo kościelne nie zasklepiło się nigdy w jednej strupieszalej formie architektonicznej”¹⁷. Według autora budowa tak wspaniałej kresowej świątyni będzie miała ogromne znaczenie religijne i narodowe, a w przyszłości będzie ściągała do Białegostoku liczne rzesze pielgrzymów. Entuzjastycznych opinii o nagrodzonych projektach nie podzielał natomiast Komitet Budowy z przewodniczącym ks. Adamem Abramowiczem, który w dobitny sposób skomentował konkurs kilka lat później: „Śmiało można rzec, iż spośród 76 nadesłanych projektów najwyżej 10 miało charakter kościoła. Reszta — dziwołagi (...)”¹⁸. Niestety, nie ukazał się katalog wystawy, efekty zmagania konkursowych zostały natomiast opublikowane rok później w czasopiśmie „Architektura i Budownictwo”; znany jest ponadto – z innej publikacji – projekt Adama Mściwujewskiego¹⁹.

Konkurs, pomimo że przyniósł wiele różnorodnych formalnie i stylistycznie projektów, nie rozstrzygnął jednak kwestii budowy świątyni na wzgórzu św. Rocha w Białymstoku; żaden z nagrodzonych projektów nie zyskał finalnej aprobaty Komitetu Budowy. Do realizacji skierowana została natomiast koncepcja Oskara Sosnowskiego. Nie mamy wiedzy o udziale architekta

w omawianym konkursie Koła Architektów w Warszawie, natomiast znana z literatury informacja o drugim, zamkniętym konkursie, w wyniku którego wyłoniony został projekt Sosnowskiego, nie jest oparta na żadnych materiałach źródłowych²⁰. Wszystkie opublikowane w czasopiśmie „Architektura i Budownictwo” prace będące plonem konkursu na białostocką świątynię opatrzone są podpisem „projekt konkursowy” i datą 1926, natomiast zamieszczony tam również projekt Oskara Sosnowskiego nosi datę 1927 i jest podpisany: „Projekt przeznaczony do realizacji”, bez adnotacji, że jest to praca konkursowa²¹. Informacji o dodatkowym, zamkniętym konkursie przeczy również notatka prasowa, z której wynika, że decyzja o powierzeniu prac Oskarowi Sosnowskiemu została podjęta już w sierpniu 1926 roku, a więc zaledwie miesiąc po ogłoszeniu wyników konkursu otwartego. Popularny „Dziennik Białostocki” donosił: „W dniu 20 sierpnia r.b. komisja w osobach ks. Abramowicza proboszcza parafii ś-go Rocha, p. Sosnowskiego profesora architektury Politechniki Warszawskiej, p. Beżańskiego, naczelnika wydziału wodnego w Urzędzie Wojewódzkim, p. Jagintowicza geometry miejskiego i innych, dokonała sprawdzenia sytuacji cmentarza ś-go Rocha w celu ustalenia miejsca pod budowę nowego kościoła. Pomiarzy będą służyć jako materiał do sporządzenia ostatecznego projektu kosztorysu przyszłej budowy”²². Poparciem tezy o dwóch konkursach może być w tym kontekście tylko ogólnikowa wzmianka w spisanych wiele lat później wspomnieniach księdza Adama Abramowicza o drugiej nagrodzie, którą otrzymał Sosnowski²³. Nie bez znaczenia pozostawał przy tym fakt wcześniejszej dobrej współpracy projektanta i proboszcza przy budowie kościoła w Goniądzu. Ponadto – co prawdopodobnie mogło rozstrzygnąć kwestię decyzji o wyborze projektu – Oskar Sosnowski już w 1925 roku przedstawił symboliczną wizję *Kamiennej litanii*, którą miał rozpocząć kościół białostocki²⁴. Dwa lata później idea świątyni *Gwiazdy Zarannej* poświęconej Matce Bożej Królowej Polski, złączona z projektem kościoła-po-

¹⁶ [b.a.] *W Białymstoku ma stanąć Świątynia Pańska w stylu europejskim*, „Dziennik Białostocki” nr 193, 12 VII 1926 r., s. 4.

¹⁷ [b.a.] *Jaki będziemy mieli kościół św. Rocha? Wystawa prac konkursowych na budowę świątyni*, „Dziennik Białostocki” nr 206 z dn. 25 VII 1926 r., s. 4.

¹⁸ A. Abramowicz, *Dziwołagi w sztuce kościelnej*, „Jutrzenka Białostocka” r. 2, 1930 nr 6, s. 2.

¹⁹ J. Wojciechowski *Kościół jako budowla*, „Architektura i Budownictwo” 1928, nr 8–9, s. 227–260; A. Mściwujewski, *Konkursowy projekt kościoła św. Rocha*, „Życie Techniczne” 1926, nr 8, s. 126.

²⁰ Zob. K.A. Jabłoński, *Budownictwo kościelne 1795–1939 na terenie archidiecezji białostockiej*, Białystok 2002, s. 191; F. Burno, *Świątynie nowego państwa. Kościoły rzymskokatolickie II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012, s. 99.

²¹ „Architektura i Budownictwo” 1927, z. 8–9, s. 243–245.

²² „Dziennik Białostocki” nr 234 z dn. 22 sierpnia 1926 r.

²³ A. Abramowicz, *Pamiętnik z działalności budowniczej kościołów w Polsce*, Chicago 1970, s. 13.

²⁴ List Oskara Sosnowskiego do ks. Adama Abramowicza z dn. 20 lutego 1925 r.; fotokopia „Wiadomości Kościelne” R. 1, 1957, nr 7, s. 176; zob. A. Dolistowski, *Kościół św. Rocha w Białymstoku syntezą twórczości Oskara Sosnowskiego*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1981, z. 3–4, s. 264; także: J. Maroszek, *Kościół św. Rocha w Białymstoku – Pomnik odzyskanej niepodległości [w:] Białystok w 80-lecie. W rocznicę odzyskania niepodległości 19 II 1919 – 19 II 1999*, Białystok 2000, s. 147–156.

mnika, wotum dziękczynnego za odzyskaną niepodległość, zyskała swoją architektoniczną formę. Koncepcja Sosnowskiego została zaaprobowana przez władze kościelne i po uzyskaniu wymaganych uzgodnień skierowano projekt do realizacji w lipcu 1927 roku²⁵.

3. WIZJE KONKURSOWE KOŚCIOŁA ŚW. ROCHA W BIAŁYMSTOKU A GŁÓWNE NURTY POLSKIEJ ARCHITEKTURY SAKRALNEJ POŁOWY LAT DWUDZIESTYCH XX WIEKU

W świetle dzisiejszego stanu badań omówienie konkursu na kościół na wzgórzu św. Rocha w Białymstoku nie jest zadaniem prostym. Nie znamy przecież pełnego przeglądu lub chociażby wykazu zgłoszonych projektów, nawet wymieniana ich sumaryczna liczba różni się w zależności od źródła informacji. Za najbardziej wiarygodną można uznać w tej materii prasę specjalistyczną: w notatce informującej o wynikach konkursu zamieszczonej w czasopiśmie „Architektura i Budownictwo” wymieniono liczbę 70 nadesłanych prac, natomiast informacje zamieszczane w lokalnej prasie codziennej były w tej kwestii niespójne – w artykule o konkursie podano, że zostało nadesłanych 75 prac, z kolei w ogłoszeniu o wystawie czytamy: *W prace konkursowe włożyło 72 architektów swój mózg i serce*, zaś budowniczy świątyni, ks. A. Abramowicz, pisał o 76 projektach²⁶. Nie jest znana treść uzasadnienia werdyktu jury i niewyjaśniona kwestia uczestnictwa Oskara Sosnowskiego w konkursie oraz okoliczności wyłonienia jego projektu do realizacji. Tym niemniej opublikowane projekty – oprócz czterech prac nagrodzonych znamy również cztery inne, wybrane jako najbardziej reprezentatywne – pozwalają na podjęcie próby podsumowania konkursu, zwłaszcza w kontekście głównych nurtów stylistycznych obecnych w polskiej architekturze sakralnej połowy lat dwudziestych XX wieku.

Wobec braku dostępu do wszystkich projektów i pełnej listy uczestników trudno zgodzić się ze stwierdzeniem, że konkurs zdominowali przedstawiciele środowiska warszawskiego, chyba że za fakt dominacji uznamy przyznanie wszystkich nagród twórcom ze stolicy, w większości absolwentom Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej²⁷. Z pewnością jednak można uznać, że jury doceniło rozwiązania nowatorskie, odważne formalnie i poszukujące nowych rozwiązań przestrzennych. Wszystkie nagrodzone pro-

jekty łączy wspólne podejście do formy: zdecydowany ahistoryzm, operowanie monumentalnymi kubicznymi bryłami i gładkimi płaszczyznami ścian, ograniczenie bądź całkowita rezygnacja z detalu i zastosowanie konstrukcji żelbetowej.

Uhonorowany pierwszą nagrodą projekt Władysława Schwarzenberga–Czernego, Jana Karzewskiego i Jerzego Woyzbuna przewidywał wzniesienie na wzgórzu zespołu integralnie powiązanych z sobą budowli, zdominowanego przez sylwetę świątyni i wolnostojącą wieżę–dzwonnicę (ryc.3,4). Prostopadłościenną bryłę kościoła monumentalnie wypiętrzone ponad otaczające ją budynki, a efekt ten wzmocniony został dodatkowo mocnym rytmem wąskich okien elewacji bocznych. Asymetryczną fasadę skomponowano z gładkich, surowych bloków z wysmukłym krzyżem umieszczonym w przerwie między rozsuniętymi płaszczyznami (ryc. 5). Halowe, trójnawowe wnętrze nakryto odcinkowym sklepieniem o rozrzeźbionej, „kryształkowej” fakturze (ryc. 6). Dzięki optycznemu rozbięciu ciężaru sklepienia, podwójnej szerokości nawy środkowej w stosunku do naw bocznych oraz załamaniom promieni bocznego światła na filarach międzynawowych uzyskano interesujący światłocieniowy efekt przestronnego wnętrza. Cały kompleks został też znakomicie osadzony w przestrzeni miejskiej przez usytuowanie wysokiej wieży na osi alei głównego wejścia, jako zamknięcie i zwieńczenie długiej perspektywy ulicy Lipowej.

Również laureaci drugiej nagrody: Jadwiga Dobrzyńska i Zygmunt Łoboda zamknęli oś ulicy wyrazistym akcentem. W ich projekcie nad ulicą Lipową dominuje masyw świątyni z potężną wieżą w fasadzie ujętą w dwa monolityczne bloki naw bocznych (ryc. 7). Monumentalizm piętrzącej się kompozycji brył potęgowało tarasowe podejście z promienistym układem schodów i niewielki czworoboczny plac poprzedzający wejście główne do kościoła (ryc. 8). Zbliżony zabieg kompozycyjny spiętrzenia brył i ujęcia fasady w dwa pionowe aneksy zastosowali inni warszawscy architekci: Tymoteusz Sawicki i Piotr Koziński (ryc. 9). Ich koncepcja nie została wprawdzie nagrodzona, lecz opublikowano ją wraz z innymi projektami ilustrującymi programowy artykuł autorstwa Jarosława Wojciechowskiego dotyczący współczesnej architektury sakralnej²⁸. Projekt ilustrował jedną z tez: „*Z naciskiem przeto powtórzyć należy, że typowym dla kościoła katolickiego i jedynie dla niego właściwym, będzie układ podłużny*”²⁹. Plan

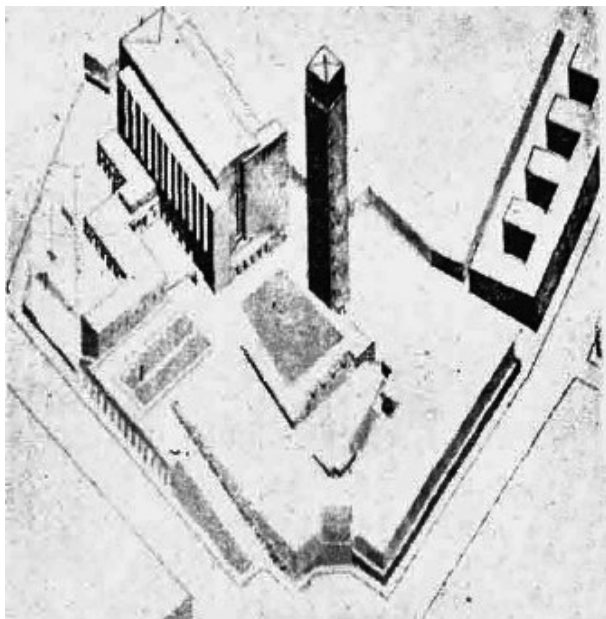
²⁵ Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Akta Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, sygn. 2376.

²⁶ „Architektura i Budownictwo” 1926, z. 7, s. 35; „Dziennik Białostocki” nr 193 z dn.12 VII 1926 r., s. 4.; „Dziennik Białostocki” nr 206 z dn. 25 VII 1926 r., s. 4; „Jutrzenka Białostocka”, r. 2, 1930 nr 6, s. 2.

²⁷ Zob. F. Burno, *Kościół epoki żelaza ...*, s.155.

²⁸ J. Wojciechowski, *op. cit.* s. 227–260.

²⁹ *Ibidem*, s. 231.

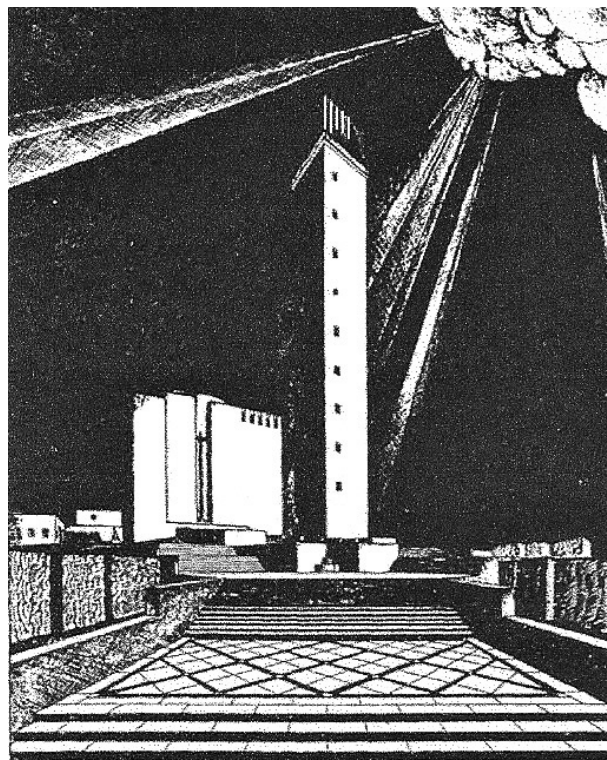


Ryc. 3. W. Schwarzenberg-Czerny, J. Karzewski, J. Woyzbun, Projekt konkursowy kościoła Opatrzności w Białymstoku – nagroda I. Widok z lotu ptaka; wg:

„Architektura i Budownictwo” 1927, nr 8-9

Fig. 3. W. Schwarzenberg-Czerny, J. Karzewski, J. Woyzbun, competition project of Divine Providence Church in Białystok – 1st prize. Birdseye view; source:

‘Architektura i Budownictwo’ 1927, no. 8-9

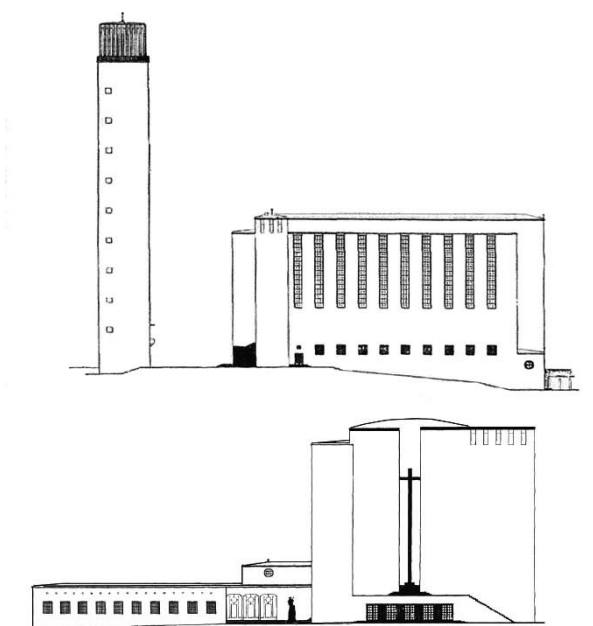


Ryc. 4. W. Schwarzenberg-Czerny, J. Karzewski, J. Woyzbun, Projekt konkursowy kościoła Opatrzności w Białymstoku – nagroda I. Widok perspektywiczny;

wg: „Architektura i Budownictwo”, 1927 nr 8-9

Fig. 4. W. Schwarzenberg-Czerny, J. Karzewski, J. Woyzbun, competition project of Divine Providence Church in Białystok – 1st prize. Perspective; source:

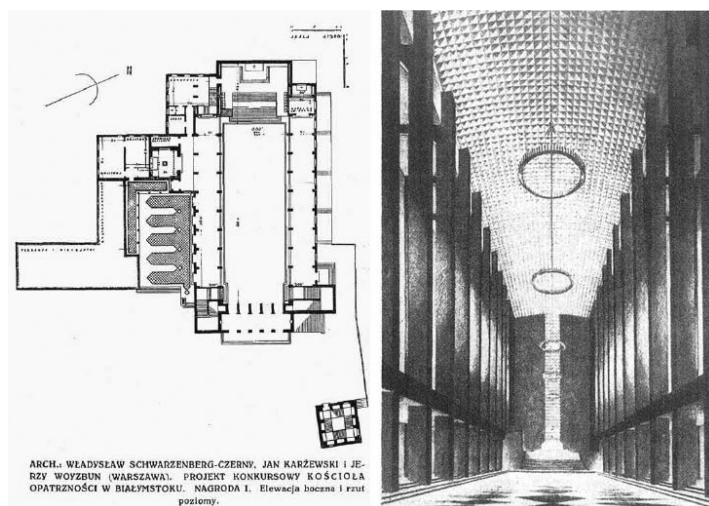
‘Architektura i Budownictwo’ 1927, no. 8-9



ARCH. WLADYSŁAW SZWARZENBERG-CZERNY, JAN KARZEWSKI I JERZY WOYZBUN (WARSZAWA). PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU. NAGRODA I. Elewacja (1:500) i widok ogólny.

Ryc. 5. W. Schwarzenberg-Czerny, J. Karzewski, J. Woyzbun, Projekt konkursowy kościoła Opatrzności w Białymstoku – nagroda I. Elewacja frontowa i boczna; wg: „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 8-9

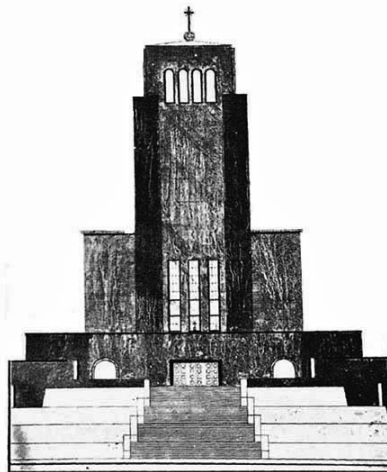
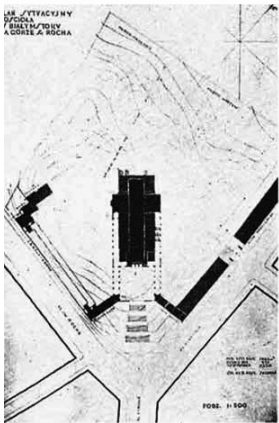
Fig. 5. W. Schwarzenberg-Czerny, J. Karzewski, J. Woyzbun, competition project of Divine Providence Church in Białystok – 1st prize. Front and lateral façade; source: ‘Architektura i Budownictwo’ 1927, no. 8-9



Ryc. 6. W. Schwarzenberg-Czerny, J. Karzewski, J. Woyzbun, Projekt konkursowy kościoła Opatrzności w Białymstoku – nagroda I. Rzut poziomy i widok wnętrza;

wg: „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 8-9

Fig. 6. W. Schwarzenberg-Czerny, J. Karzewski, J. Woyzbun, competition project of Divine Providence Church in Białystok – 1st prize. Floor plan and interior perspective; source: ‘Architektura i Budownictwo’ 1927, no. 8-9

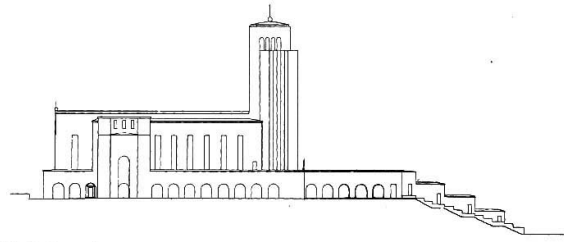


Ryc. 7. Jadwiga Dobrzyńska, Zygmunt Łoboda, Projekt konkursowy kościoła Opatrzności w Białymstoku – nagroda II.

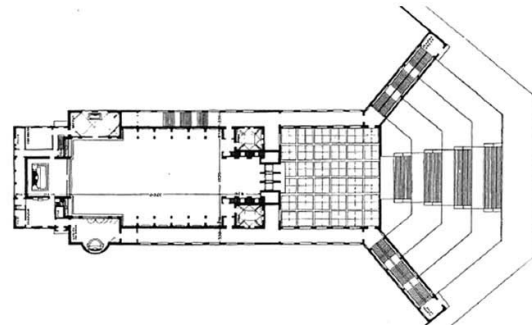
Plan sytuacyjny i widok elewacji frontowej;
wg: „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 8–9

Fig. 7. Jadwiga Dobrzyńska, Zygmunt Łoboda, competition project of Divine Providence Church in Białystok – 2nd prize.

Site plan and front façade;
source: ‘Architektura i Budownictwo’ 1927, nr 8–9



ARCH.: JADWIGA DOBRZYŃSKA I ZYGMUNT ŁOBODA (WARSZAWA). PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU. NAGRODA II.
Elewacja boczna w skali 1:800.

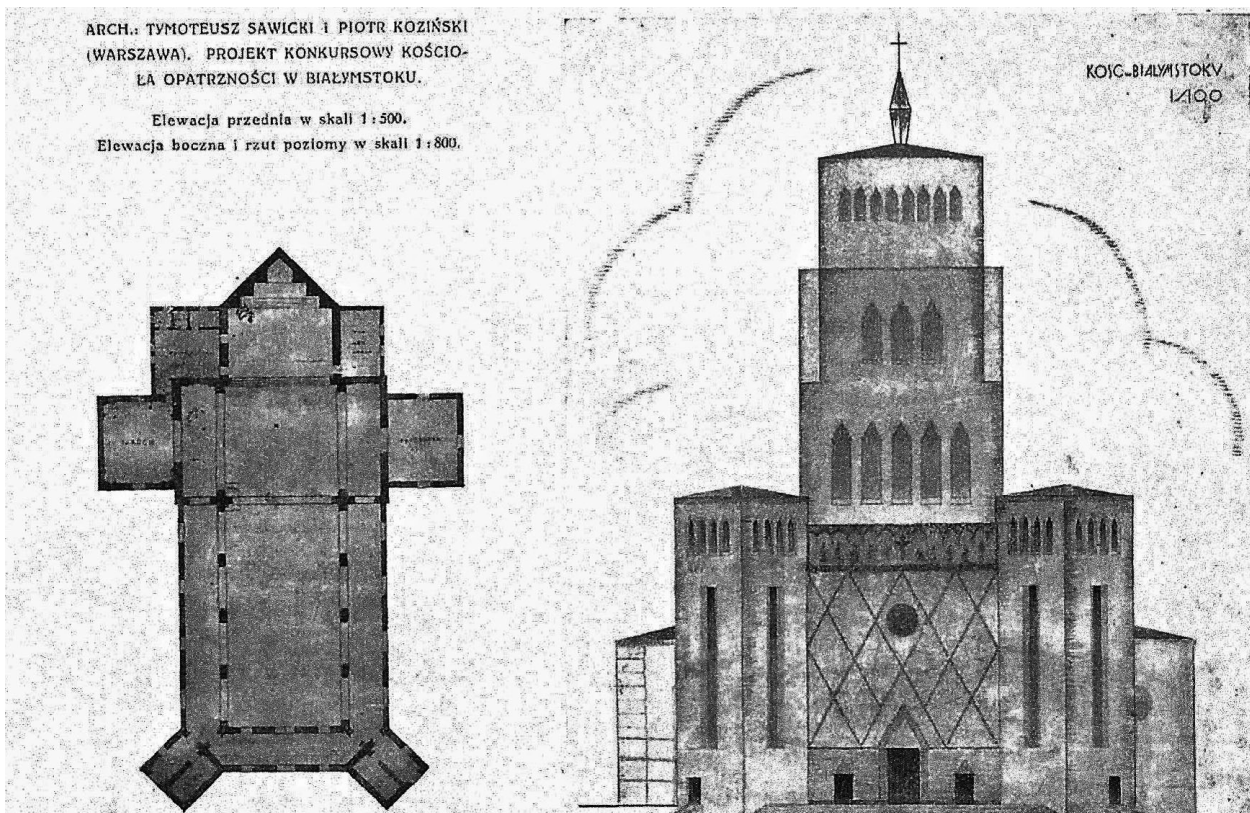


Ryc. 8. Jadwiga Dobrzyńska, Zygmunt Łoboda, Projekt konkursowy kościoła Opatrzności w Białymstoku – nagroda II.

Rzut poziomy i elewacja frontowa;
wg: „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 8–9

Fig. 8. Jadwiga Dobrzyńska, Zygmunt Łoboda, competition project of Divine Providence Church in Białystok – 2nd prize. Floor plan and front façade;

source: ‘Architektura i Budownictwo’ 1927, nr 8–9



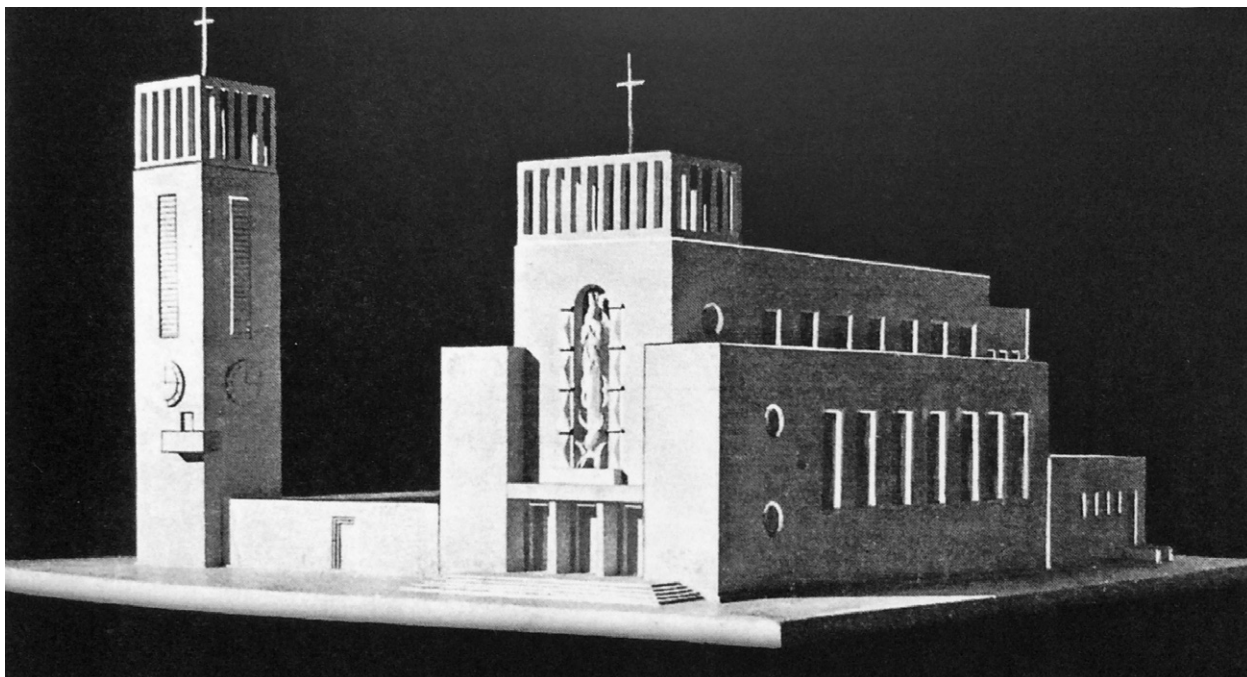
ARCH.: TYMOTEU SZ SAWICKI I PIOTR KOZIŃSKI (WARSZAWA). PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU.

Elewacja przednia w skali 1:500.
Elewacja boczna i rzut poziomy w skali 1:800.

KOŚC. BIAŁYMSTOK.
1/100

Ryc. 9. Tymoteusz Sawicki, Piotr Kosiński, Projekt konkursowy kościoła Opatrzności w Białymstoku. Rzut poziomy i elewacja frontowa;
wg: „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 8–9

Fig. 9. Tymoteusz Sawicki, Piotr Kosiński, competition project of Divine Providence Church in Białystok. Floor plan and front façade; so-
source: ‘Architektura i Budownictwo’ 1927, nr 8–9



Ryc. 10. Józef Kaban, model kościoła św. Franciszka z Asyżu w Łodzi, 1930;
wg: J. Olenderek, *Łódzki modernizm i inne nurty przedwojennego budownictwa*, t.1, Łódź 2011

Fig. 10. Józef Kaban, model of St. Francis from Assisi's Church in Łódź, 1930;
source: J. Olenderek, *Łódzki modernizm i inne nurty przedwojennego budownictwa*, t.1, Łódź 2011

Sawickiego i Kozińskiego przewidywał tradycyjny, trójnawowy układ krzyża łacińskiego z monumentalną, uskokowo zwężającą się ku górze wieżą na skrzyżowaniu naw i parawanową fasadą ujętą w parę dynamicznie wysuniętych narożnych kaplic. Widziana od frontu, bryła świątyni tworzyła zestaw narastających brył z wyrazistą dominantą wieży. Jednak w przeciwieństwie do nagrodzonej pracy autorzy posłużyli się historyzującymi motywami: ostrołukowymi wykrojami okien, boniowaniem przyziemia, romboidalną dekoracją fasady z rozetowym oknem; ten język form należał już jednak do przeszłości. Natomiast charakterystyczna kompozycja fasady w zmodernizowanym ujęciu zaproponowanym przez Dobrzyńską i Łobodę - frontальной wieży usytuowanej osiowo w fasadzie, flankowanej dwoma niższymi, kubicznymi blokami lekko cofniętymi lub wysuniętymi – będzie jednym z najczęściej powtarzanych schematów w architekturze sakralnej lat trzydziestych XX wieku.³⁰ Zastosowano ją między innymi w kościele św. Franciszka w Łodzi (proj. 1930, arch. Józef Kaban), św. Elżbiety Węgierskiej w Łodzi (1932–1937, arch. Wiesław Lisowski) czy w kresowym kościele p.w. św. Józefa w Krynicy Szlacheckiej k. Drohobycza (1937–1938, arch. Wawrzyniec Dayczak) i wielu innych (ryc. 10, 11).

Jan Stefanowicz, zdobywca trzeciej nagrody, rozwiązał kwestię urbanistyczną analogicznie do projektu tandemu Dobrzyńska–Łoboda. W jego koncepcji kościół jest także usytuowany na przedłużeniu osi ulicy, a lokalizację tę podkreśla wachlarzowy układ schodów (ryc. 12). Świątynia ma układ centralny, sześcioboczny z fasadą flankowaną parą wysmukłych wież; ich wertykalizm podkreślają wyeksponowane słupy żelbetowej konstrukcji. Podobne podziały widoczne są w elewacjach korpusu nawowego, rozczłonkowanych przez wąskie pólfilary, a przeszklone przestrzenie między nimi oświetlają centralne wnętrza kościoła, znakomicie współgrając z wystrojem prezbiterium, zaprojektowanym przez Wacława Radwana w stylistyce art déco (ryc.13). Oprócz nagrodzonego projektu Stefanowicza znane są jeszcze dwie propozycje rzutu centralnego – z bryłą usytuowaną osiowo, jako dominantą ulicy Lipowej. Projekt Romualda Gutta prezentował bezwieżową bryłę wzniesioną na ośmiobocznym rzucie, o przysadzistych, krępych proporcjach, z fasadą przepartą kratownicą okien ujętą w parę niskich, aneksów (ryc. 14). Natomiast Adam Mściwujewski przedstawił niezwykle interesują-

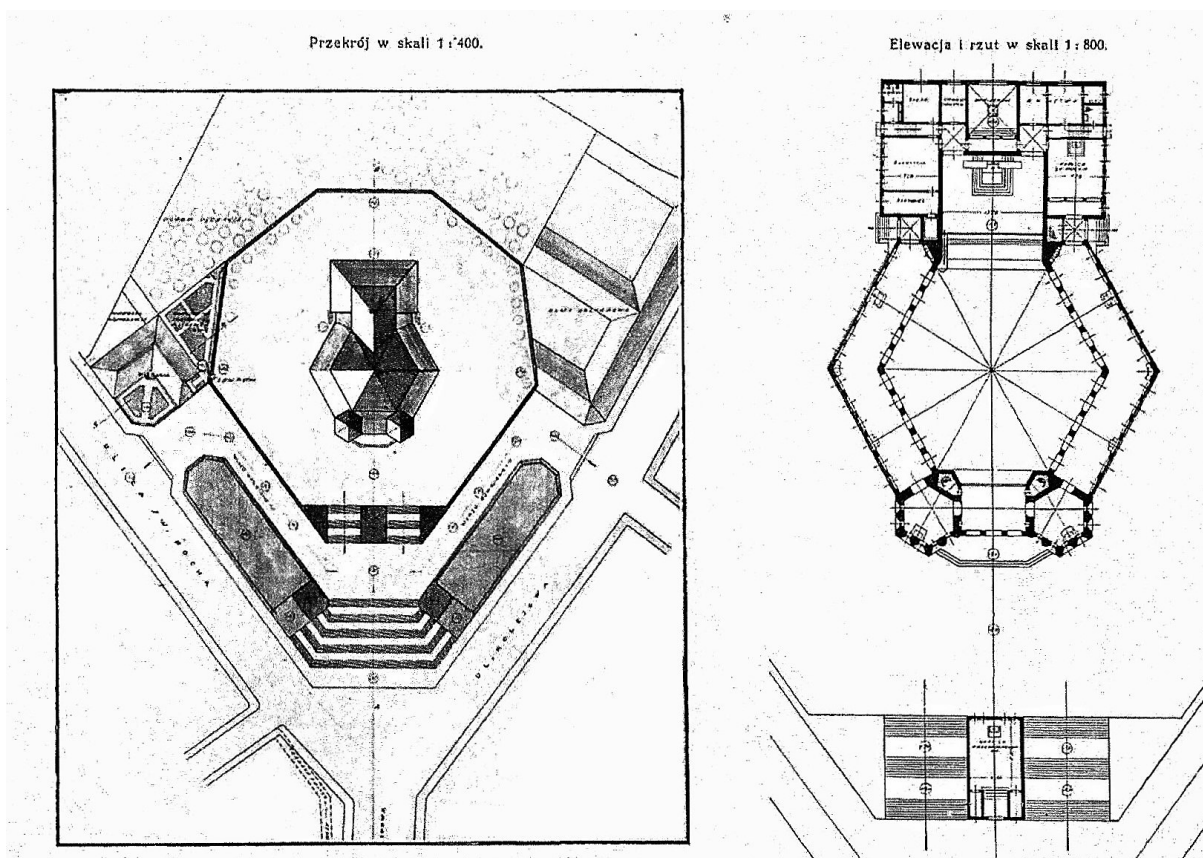
³⁰ Podobny typ fasady, lecz bezwieżowej, jedynie z wypiętrzoną nawą środkową i wolnostojącą wieżą, został określony mianem „pylonowej”: F. Burno, *op. cit.*, s. 163.



Ryc. 11. Kościół p.w. św. Elżbiety Węgierskiej w Łodzi; fot. Włodzimierz Pfeiffer, 1930; wg: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Archiwum_Włodzimierza_Pfeiffera_PL_39_596_774.png, dostęp: 27.05.2016

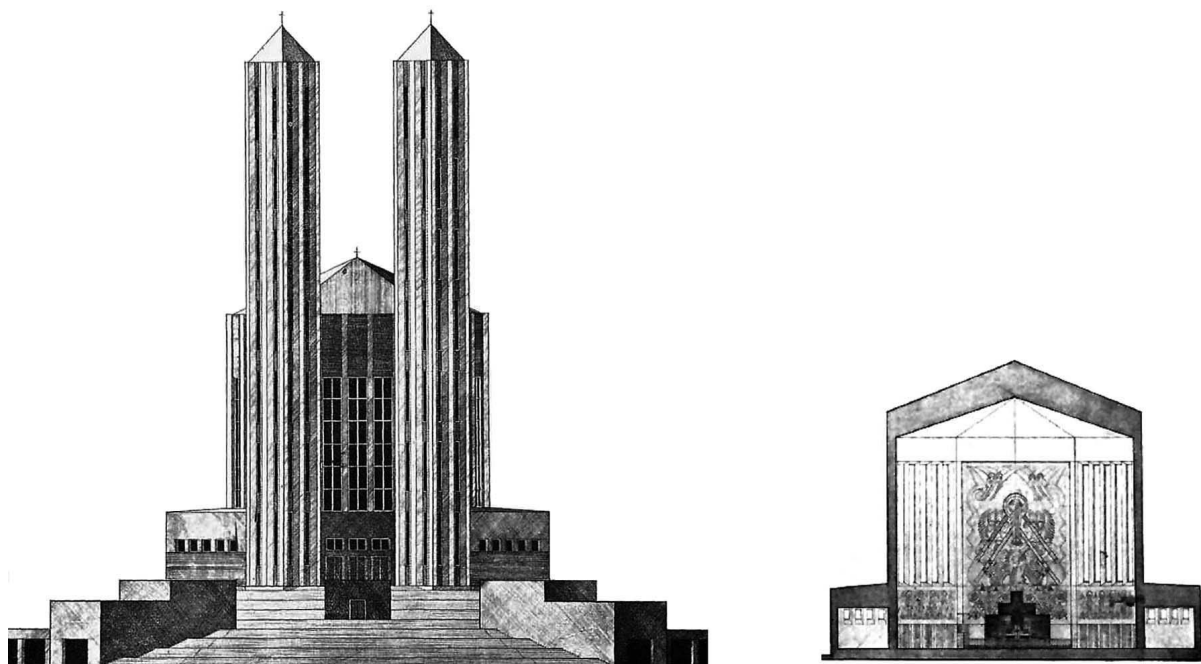
Fig. 11. St. Elizabeth the Hungarian Church in Łódź; photo: W. Pfeiffer, 1930; source: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Archiwum_Włodzimierza_Pfeiffera_PL_39_596_774.png, access: 27.05.2016

cą koncepcję centralnej świątyni o pomnikowej formie ośmiobocznego masywu korpusu głównego, ponad którym wznosiła się strzelista wieżyca (ryc.15). Dynamicznie zestawione bryły, uskokowe przeprucia fasady, głębokie efekty światłocieniowe oraz krystaliczne, „stalaktytowe” sklepienie wewnątrz nacechowane są wyrazistym ekspresjonizmem. Widoczna jest również fascynacja naturą – projekt Mściwujewskiego jest jedynym spośród opublikowanych, który uwzględni nie tylko problematykę urbanistyczną, ale również gęsty starodrzew porastający wzgórze św. Rocha: widziana w widoku perspektywicznym świątynia jest integralnie związana z miejscem, ze wznoszącą się ponad zieleń wieżą, ukształtowaną, jak określił to Filip Burno, „na wzór mieniającej się odbitym światłem skamieliny”³¹. Należy dodać, że jest to również jedyny znany nam projekt konkursowy, którego autorem jest architekt spoza środowiska warszawskiego³².



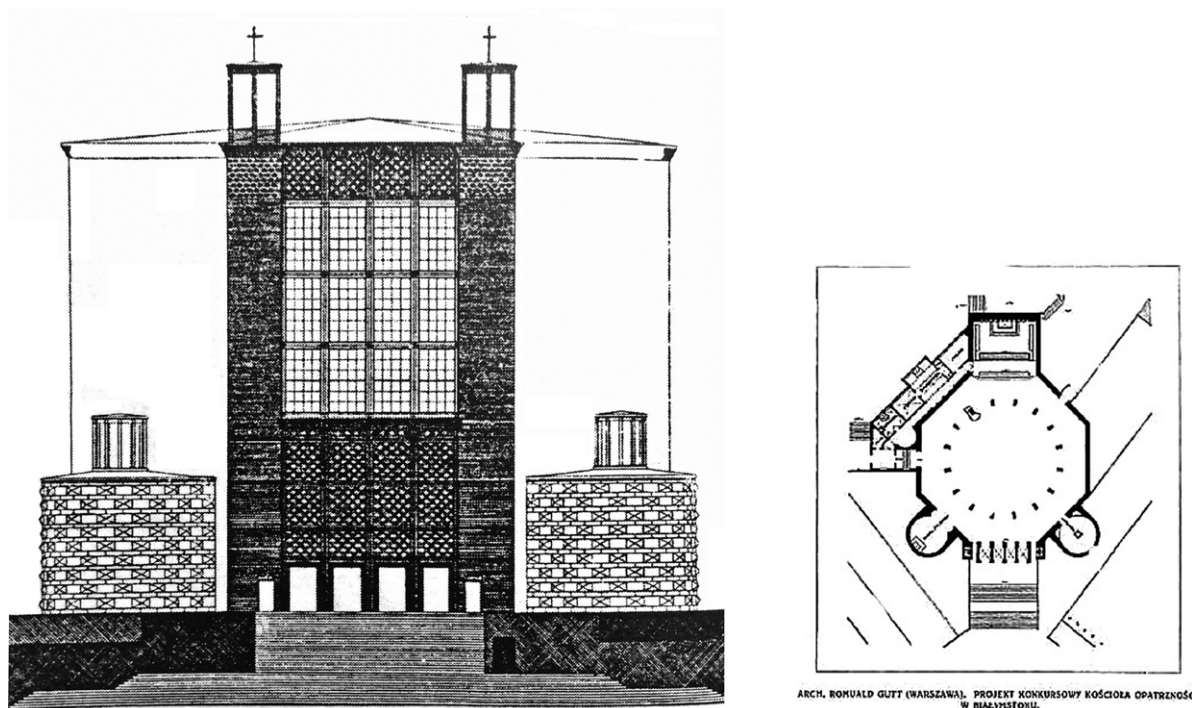
Ryc. 12. Jan Stefanowicz, Projekt konkursowy kościoła Opatrzności w Białymstoku – nagroda III. Plan sytuacyjny i rzut; wg: „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 8–9

Fig. 12. Jan Stefanowicz, competition project of Divine Providence Church in Białystok, 3rd prize. Site plan and floor plan; source: ‘Architektura i Budownictwo’ 1927, nr 8–9



Ryc. 13. Jan Stefanowicz, Projekt konkursowy kościoła Opatrzności w Białymstoku – nagroda III. Widok elewacji frontowej i przekrój;
wg: „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 8–9

Fig. 13. Jan Stefanowicz, competition project of Divine Providence Church in Białystok, 3rd prize. Front façade and section;
source: ‘Architektura i Budownictwo’ 1927, nr 8–9

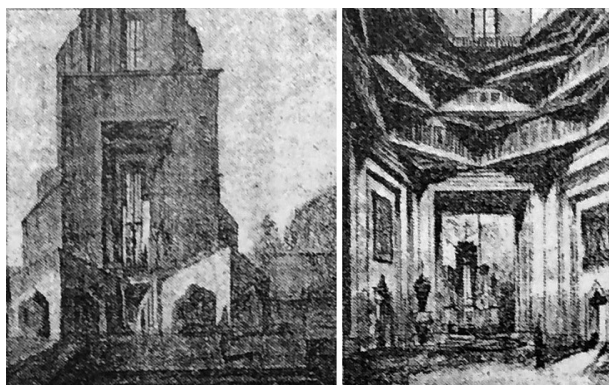


Ryc. 14. Romuald Gutt, Projekt konkursowy kościoła Opatrzności w Białymstoku. Widok elewacji frontowej i rzut poziomy;
wg: „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 8–9

Fig. 14. Romuald Gutt, competition project of Divine Providence Church in Białystok. Front façade and floor plan;
source: ‘Architektura i Budownictwo’ 1927, nr 8–9

³¹ F. Burno, *op. cit.*, s. 158; autor wskazuje na widoczne w projekcie Adama Mściwujewskiego wpływy ekspresjonizmu niemieckiego, a zwłaszcza wizji rysunkowych Bruno Tauta.

³² Adam Mściwujewski (1898–1965) był absolwentem, a następnie wykładowcą Wydziału Architektury Politechniki Lwowskiej.

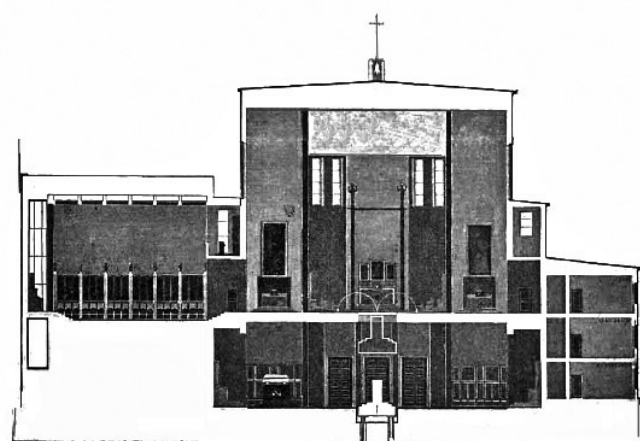


Ryc. 15. Adam Mściwujewski, Projekt konkursowy kościoła św. Rocha w Białymstoku. Widok ogólny i widok wnętrza; wg: „Życie Techniczne” 1926, nr 8

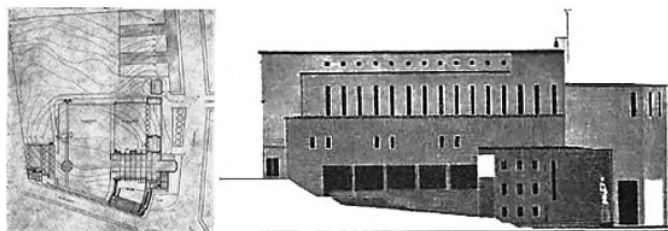
Fig. 15. Adam Mściwujewski, competition project of St. Roch's Church in Białystok. General view and interior perspective; source: „Życie Techniczne” 1926, nr 8

W radykalny sposób zerwali z tradycjonalizmem architektury sakralnej laureaci nagrody czwartej: Bohdan Lachert, Józef Szanajca i Lech Niemojewski. Autorzy pracy, absolwenci Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej reprezentowali awangardowy nurt projektowania funkcjonalnego spod znaku ugrupowania „Praesens”³³. W swoim projekcie na kościół św. Rocha w Białymstoku odmiennie od pozostałych rozwiązali zagadnienia urbanistyczne, sytuując świątynię nie bezpośrednio na osi ulicy Lipowej, lecz w widoku ukośnym i bezfasadowo, zwróconą częścią prezbiterialną w kierunku miasta (ryc.16). Wykorzystano przy tym naturalne zbocze wzniesienia do dwupoziomowego rozwiązania wnętrza. Trójnawowy kościół i towarzyszące mu zabudowania tworzyły zespół purystycznie „czystych”, kubiistycznych form, całkowicie pozbawionych detalu, z wolnostojącą wieżą o miętko wyokrąglonych narożnikach, zakończoną otwartym tarasem, nakrytym płaskim daszkiem wspartym na surowej, ramowej konstrukcji (ryc. 17). Architektura została w dużym stopniu zdesakralizowana, pozbawiona czytelnych zewnętrznych konotacji odnoszących się do jej funkcji, jedynymi znakami kultu religijnego był niewielki krzyż wieńczący podwyższone prezbiterium oraz wolnostojąca figura świętego (prawdopodobnie św. Rocha) usytuowana przy wejściu. Laickość zespołu dodatkowo wzmocniona była przez charakterystyczną formę wieży, której otoczony balustradą taras bardziej nawiązywał do formy wieży obserwacyjnej czy widokowej niż do tradycyjnej dzwonnicy.

Na przeciwległym biegunie do projektów nagrodzonych znalazły się prace reprezentujące nurt zacho-



ARCH. BOHDAN LACHERT, LECH NIEMOJEWSKI I JÓZEF SZANAJCA (WARSZAWA). PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU. NAGRODA IV.



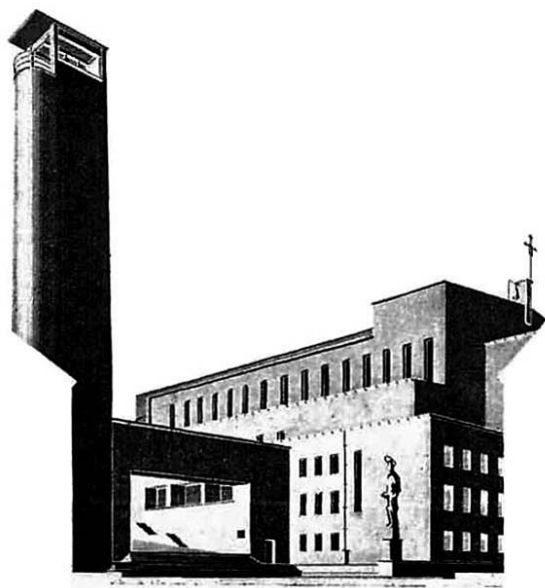
Ryc. 16. Bohdan Lachert, Lech Niemojewski, Józef Szanajca, Projekt konkursowy kościoła Opatrzności w Białymstoku – nagroda IV. Plan sytuacyjny, elewacja boczna i przekrój poprzeczny; wg: „Architektura i Budownictwo” 1927 nr 8–9

Fig. 16. Bohdan Lachert, Lech Niemojewski, Józef Szanajca, competition project of Divine Providence Church in Białystok, 4th prize. Site plan, lateral façade and section; source: ‘Architektura i Budownictwo’ 1927, nr 8–9

wawczego historyzmu. Nienagrodzone, lecz wyróżnione przez opublikowanie dwie prace, projekt Aleksandra Bojemskiego oraz drugi autorstwa Jerzego Beilla i Zygmunta Tarasina, odwoływały się bezpośrednio do architektury epok minionych. Aleksander Bojemski zaproponował stylistykę neoromańską: trójnawowy halowy kościół z masywnym westwerkiem ujętym w dwie oktagonalne wieże, uskokowym portalem i rzędem biforialnych przeźroczy (ryc.18). Należy podkreślić, że jest to rzadki przykład zastosowania form architektury ottońskiej, niechętnie przywoływanych w polskiej architekturze sakralnej z uwagi na jej germańskie konotacje. Jerzy Beill i Zygmunt Tarasin przedstawili projekt świątyni opartej również na wzorcach romańskich, lecz z kręgu architektury włoskiej: z halową bryłą zamkniętą wydatnym transeptem i wolnostojącą wieżą–kam-

³³ Lech Niemojewski ukończył studia w 1922 r., Bohdan Lachert w 1926 r., Józef Szanajca w chwili ogłoszenia konkursu na kościół w Białymstoku był jeszcze studentem, dyplom uzyskał rok później, w 1927 r. Formalnie członkami grupy „Praesens” byli Lachert i Szanajca.

³⁴ Nawiązanie do stylistyki wczesnoromańskiej architektury z terenu Italii można wiązać propagowaną w ówczesnej polskiej historiografii tezą o zasadniczym wpływie kultury śródziemnomorskiej na sztukę polską; zob. F. Burno, *op.cit.*, s. 167.



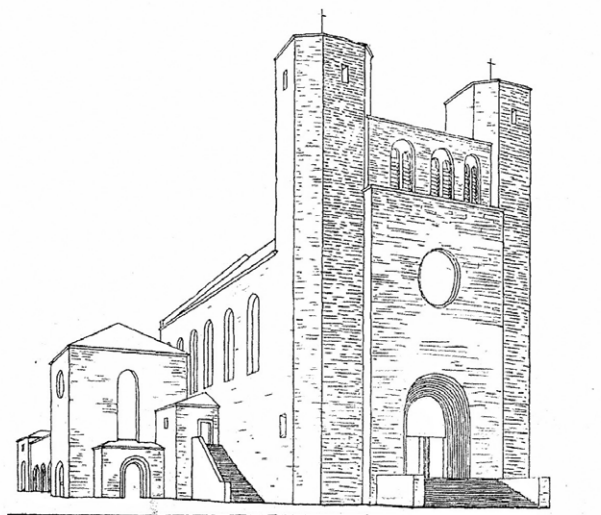
Ryc. 17. Bohdan Lachert, Lech Niemojewski, Józef Szanajca, Projekt konkursowy kościoła Opatrzności w Białymstoku – nagroda IV. Widok ogólny od strony wejścia głównego; wg: „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 8–9

Fig. 17. Bohdan Lachert, Lech Niemojewski, Józef Szanajca, competition project of Divine Providence Church in Białystok, 4th prize. General view from main entrance; source: ‘Architektura i Budownictwo’ 1927, nr 8–9

Ryc. 19. Jerzy Beill, Zygmunt Tarasin, Projekt konkursowy kościoła Opatrzności w Białymstoku, widok ogólny; wg: „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 8–9

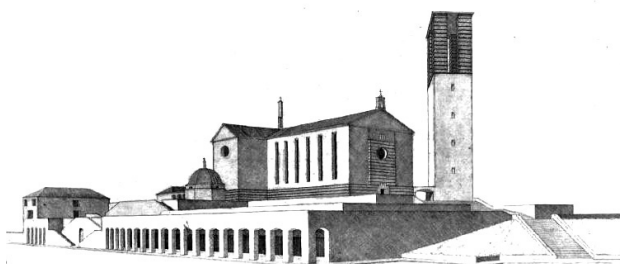
Fig. 19. Jerzy Beill, Zygmunt Tarasin, competition project of Divine Providence Church in Białystok, general view; source: ‘Architektura i Budownictwo’ 1927, nr 8–9

panią, połączoną z narożnikiem fasady arkadowym prześwitem (ryc. 19). Do bocznego ramienia transeptu – podobnie jak w pierwotnych historycznych wzorcach – przylegało baptysterium na ośmiobocznym, centralnym rzucie. Elewacje o oszczędnej artykulacji podkreślone zostały przez pasmowe boniowania obiegające wysoki cokół i wyodrębniające centralną część fasady z portalem i rozetą na osi środkowej. Projekt Beilla i Tarasina jest godny uwagi jako wczesny przejaw nurtu stylistycznego obecnego w polskiej architekturze lat trzydziestych XX wieku, który odwoływał się do zmodernizowanego repertuaru form romanizmu włoskiego, zwłaszcza z terenów Lombardii i Toskanii, oraz architektury wczesnochrześcijańskiej³⁴. Bardzo dobrym przykładem realizacji zmodernizowanej wersji tego wzorca będą między innymi kościoły: św. Józefa w Tczewie (proj. 1932, arch. Stefan Cybichowski) oraz Opatrzności Bożej w Katowicach–Zawodziu (proj. 1930, arch. Tadeusz Łobos) (ryc. 20).



Ryc. 18. Aleksander Bojemski, Projekt konkursowy kościoła Opatrzności w Białymstoku, widok ogólny; wg: „Architektura i Budownictwo” 1927, nr 8–9

Fig. 18. Aleksander Bojemski, competition project of Divine Providence Church in Białystok, general view; source: ‘Architektura i Budownictwo’ 1927, nr 8–9



Ryc. 20. Tadeusz Łobos, projekt kościoła św. Józefa w Tczewie, 1930; wg: F. Burno, *Świątynie nowego państwa. Kościoły rzymskokatolickie II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012

Fig. 20. Tadeusz Łobos, project of St. Joseph Church in Tczew, 1930; source: F. Burno, *Świątynie nowego państwa. Kościoły rzymskokatolickie II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2012

KOŚCIÓŁ ŚW. JOZEF A TCZEW

Konkurs na kościół-pomnik niepodległości w Białymstoku był zmiennym wyrazem przemian zachodzących w drugiej połowie lat dwudziestych w architekturze sakralnej, co jest wyraziście widoczne w porównaniu z wcześniejszym o niespełna dwa lata konkursem na gmach katedry w Katowicach³⁵. Druga dekada XX wieku to czas ważnych przeobrażeń w architekturze odrodzonego państwa polskiego. W realizacjach pierwszej połowy lat dwudziestych dominował neoromantyczny wernakularyzm, odwołujący się do tradycji lokalnego budownictwa miejskiego i małomiasteczkowego w swobodnej interpretacji form historycznych.³⁶ Stylistyka narodowego historyzmu odegrała szczególną rolę na kresach wschodnich, charakteryzujących się zróżnicowaniem etnicznym i wyznaniowym. Architektura miała podkreślać ciągłość tradycji Rzeczypospolitej Obojga Narodów, akcentować polskość tych ziem i budować poczucie trwałej państwowości. W województwach północno-wschodnich konwencja stylu rodzimego była szeroko propagowana przez twórców skupionych w sekcji Architektury Uniwersytetu Wileńskiego im. Stefana Batorego kierowanej przez Juliusza Kłosa; w architekturze kościołów rzymskokatolickich malownicze formy stylu swojskiego stosowali konsekwentnie wileńscy architekci Jan Borowski i Stefan Narębski³⁷. W województwie białostockim najwcześniejszą świątynią zbudowaną w rodzimej stylistyce był kościół w Łapach, którego budowę rozpoczęto w 1920 roku według projektu Kazimierza Skórewicza, po nim nastąpiły kolejne realizacje: w Goniądzu (1922, arch. Oskar Sosnowski), Klimówce (1922, arch. Feliks Michalski), Białowieży (1927, arch. Borys Zinserling) i in.

Brak pełnej dokumentacji dotyczącej konkursu na kościół św. Rocha w Białymstoku nie pozwala na jednoznaczne stwierdzenie, czy ten dominujący w polskiej architekturze sakralnej lat dwudziestych nurt rodzimy był w jakikolwiek sposób reprezentowany w projektach konkursowych. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne i można przypuszczać, że nawet jeśli takie prace się pojawiły, musiały mieć charakter marginalny. Stylizowane motywy stylu swojskiego, z istoty swej kameralne i „miękkie”, nie spełniały bowiem wymogu monumentalnej pomnikowości, tak dobitnie podkreślonego w warunkach konkursu. Postulat ten znakomicie mógłby być wyrażony przez dostojne formy akade-

mickiego klasycyzmu, zapewniające efekt patetycznej pomnikowości i powagi. W latach 1918–1925, w czasie budowania zrębów państwowości, były powszechnie stosowane w architekturze oficjalnej: gmachach rządowych, budynkach użyteczności publicznej, bankach etc. Początkowo realizowany w tradycjonalistycznym, historyzującym wydaniu, propagowanym zwłaszcza przez krąg wychowanków Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu (Marian Lalewicz, Paweł Wędziogolski), nurt akademickiego klasycyzmu zyskał trwałe miejsce w architekturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego, przeobrażając się w kolejnej dekadzie w zmodernizowane formy „klasycyzmu żelbetowego”³⁸. Ponadczasowa niezmiennność i trwałość form klasycznych i sklasycyzowanego „zimnego” baroku predestynowały je zwłaszcza do stosowania w architekturze sakralnej, szczególnie w świątyniach o reprezentacyjnym charakterze. Dobitnym wyrazem tej tendencji był plon konkursu na kompleks katedralny w Katowicach i decyzja o skierowaniu do realizacji projektu Zygmunta Gawlika i Franciszka Mączyńskiego. Praca krakowskich architektów, przywołująca klasyczne rozwiązania w duchu akademickiej poprawności, w pełni odpowiadała bowiem postulatowi reprezentacyjności i powagi gmachu katedry, który miał być *widowym pomnikiem własnej, niezależnionej od wpływów zagranicy organizacji kościelnej oraz symbolem kultury i potęgi narodu*³⁹. Analogiczne treści ideowe znajdziemy także w innych realizacjach w duchu akademickiego klasycyzmu: kościele Misjonarzy p.w. św. Wincentego á Paulo w Bydgoszczy (proj. 1924, arch. Adam Ballenstedt), kościele św. Apostołów Piotra i Pawła w Trembowli k. Tarnopola (proj. 1923, arch. Adolf Szyszko-Bohusz), w nowych świątyniach Poznania: św. Stanisława Kostki (1930–1932, arch. Stefan Cybichowski), św. Jana Vianneya (1928–1930, arch. Stanisław Mieczkowski), Zmartwychwstania Pańskiego (1923–1926, arch. Aleksander Kapuściński), Łodzi: kościół Matki Bożej Zwycięskiej (proj. 1926, arch. Józef Kaban), Najświętszego Serca Jezusowego (proj. 1937, arch. Stanisław Uleyski) i in.

W powyższym kontekście nieobecność form akademickiego neoklasycyzmu oraz odwołań do narodowego historyzmu wśród prac nadesłanych na konkurs w Białymstoku wydaje się być symptomatyczna. Znamienne jest też nagrodzenie projektów reprezentujących

³⁵ Konkurs na projekt katedry w Katowicach ogłoszony w listopadzie 1924 r. został rozstrzygnięty w kwietniu roku następnego; „Architekt” 1925, z. 4.

³⁶ Na ten temat istnieje bogata literatura, zob. K. Stefański, *Polska architektura sakralna w poszukiwaniu stylu narodowego*, Łódź 2000; F. Burno, *op.cit.* s. 42–55.

³⁷ Ł. Gorczyca, *Główne nurty architektury sakralnej na Wileńszczyźnie w dwudziestoleciu międzywojennym*, w: *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. II. *Materiały sesji naukowej Kraków, maj 1995*, red. J.K. Ostrowski, Kraków 1996, s. 297–305.

³⁸ A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967, s. 130–40.

³⁹ K. Kulczyński, *Konkurs na gmach katedry w Katowicach*, „Architekt” 1925, z. 4, s. 7.

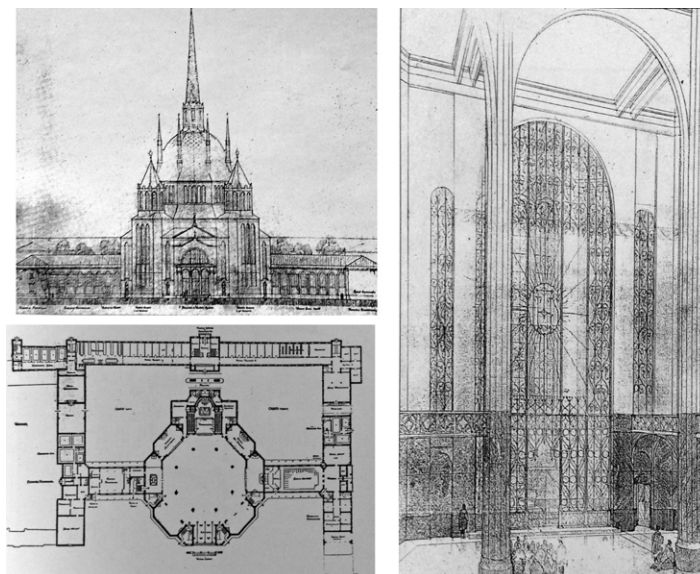
nowe rozwiązania formalne, zwłaszcza jeśli rozpatrzymy je w relacji do konkursu na katedrę w Katowicach, rozstrzygniętego zaledwie rok wcześniej. Większość spośród 37 nadesłanych tam prac miała jeszcze charakter wyraźnie historyzujący, oparty na tradycyjnych układach przestrzennych i schematach kompozycji fasady. Jury nagrodiło wprawdzie dwa projekty autorstwa Romualda Gutta i Adolfa Szyszko-Bohusza, w których podjęto próbę wprowadzenia nowych rozwiązań, lecz nie zyskały one aprobaty władz duchownych. Projekt Szyszko-Bohusza został skrytykowany za brak *sacrum*, „... czyniący z *Przybytku Pańskiego salę zebrań i wieców*”; ów materializm zdaniem hierarchów z Kurii Biskupiej uwidocznił się również w projekcie Gutta, przyrównanym do „*jakiegoś gmachu fabrycznego*”⁴⁰.

PODSUMOWANIE

Konkurs na kościół św. Rocha w Białymstoku, widziany w perspektywie polskiej architektury sakralnej dwudziestolecia międzywojennego, można z pewnością określić jako ważny etap, a nawet moment zwrotny w drodze ku nowoczesności. Imponująca była nie tylko liczba nadesłanych prac, dwukrotnie wyższa niż w konkursie katowickim, lecz przede wszystkim ich różnorodność stylistyczna, widoczna nawet w wybiórczym przeglądzie opublikowanych projektów. Mamy zatem obecne rozwiązania historyzujące, nie naśladujące jednak najpopularniejszych wówczas form barokowych i klasycznych, lecz podejmujące dialog z architekturą romanizmu. W kolejnej dekadzie właśnie odwołania do tej epoki – przetworzone i zredukowane do najprostszych, syntetycznych form – będą najczęstszą formą dialogu z przeszłością. Z kolei nagrodzone cztery prace, w których widoczne jest wyraźne oddziaływanie najnowszych rozwiązań formalnych i przestrzennych, otwierały już nowy kierunek poszukiwań możliwości wyrażenia *sacrum* językiem architektury nowoczesnej. Znajdziemy w nich operowanie prostą, kubiczną bryłą, blokową formę, zaskakujące i kontrastowe zestawienia struktur przestrzennych, surową pustkę czystych płaszczyzn, świetliste wnętrza i śmiało wprowadzenie żelbetowych konstrukcji. Poszukiwania te będą kontynuowane w latach trzydziestych XX wieku, twórczo rozwijane też będą rozwiązania odnoszące się do kompozycji fasady, zaproponowane przez Władysława Schwarzenberga-Czernego, Jana Karzęwskiego i Jerzego Woyzbuna oraz Jadwigę Dobrzyńską i Zygmunta Łobodę.

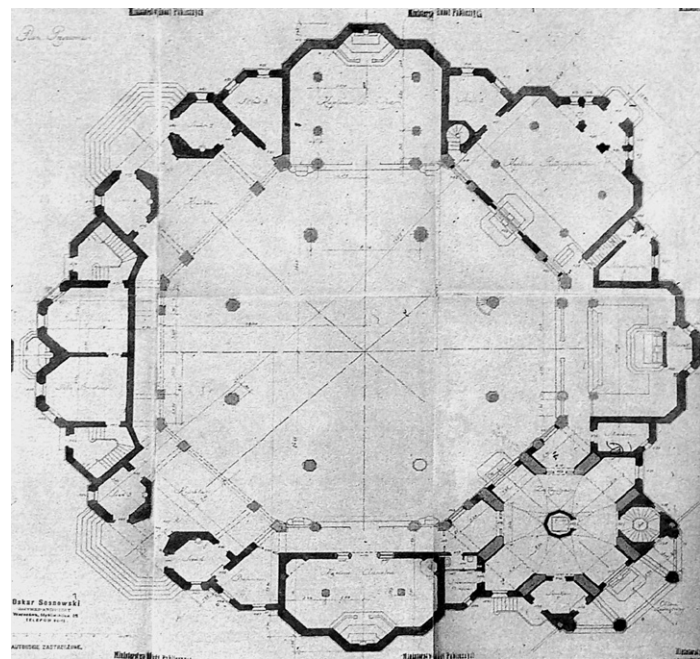
⁴⁰ Kronika, „Architekt” 1926, z. 1, s. 22.

⁴¹ Kronika, „Architekt” 1926, z. 1 s. 22.



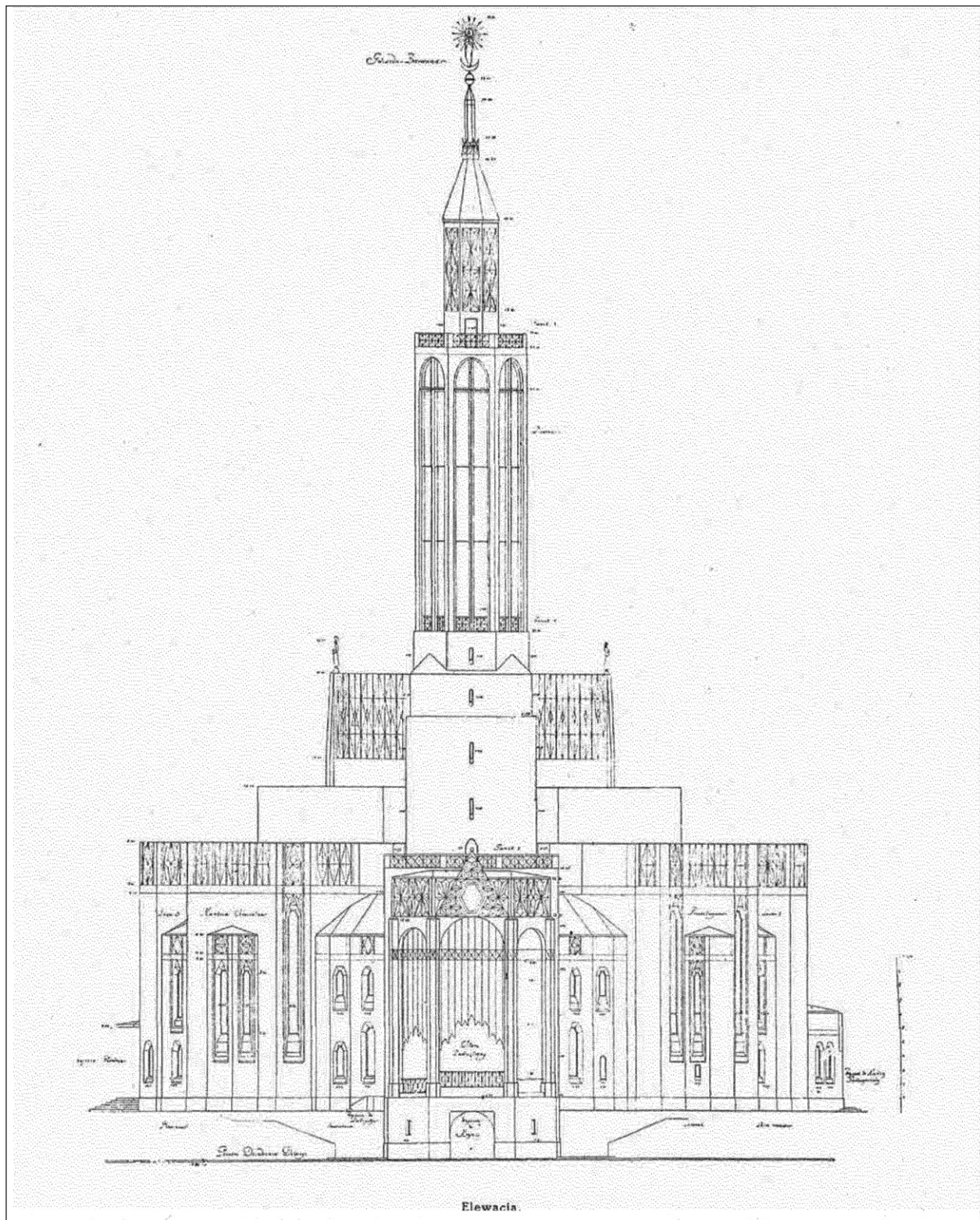
Ryc. 21. Oskar Sosnowski, Projekt konkursowy na gmach katedry w Katowicach: widok, rzut i wnętrze świątyni; wg: „Architekt” 1925, z. 4

Fig. 21. Oskar Sosnowski, competition project of Cathedral Church in Katowice: perspective, floor plan and interior; source: ‘Architekt’ 1925, z. 4



Ryc. 22. Oskar Sosnowski, Projekt kościoła św. Rocha w Białymstoku, 1927, rzut; Archiwum Akt Nowych, Akta MSW, sygn. 2376

Fig. 22. Oskar Sosnowski, project of St. Roch's Church in Białystok, 1927, floor plan; Archiwum Akt Nowych, Akta MSW, sign. 2376



Ryc. 23. Oskar Sosnowski, Projekt kościoła Św. Rocha w Białymstoku;
wg: „Architektura i Budownictwo”, 1927 nr 8-9

Fig. 23. Oskar Sosnowski, project of St. Roch's Church in Białystok;
source: 'Architektura i Budownictwo' 1927, nr 8-9

Jednocześnie zaskakuje odważna decyzja władz kościelnych o wyborze do realizacji projektu Oskara Sosnowskiego, zwłaszcza w kontekście krytycznych uwag, które otrzymał wcześniejszy projekt tegoż architekta na katedrę w Katowicach (ryc. 21). Nagrodzony tam wprawdzie trzecią nagrodą, nie uzyskał wówczas akceptacji duchowieństwa z powodu zastosowania konstrukcji żelbetowej, która „...nie jest dla budowy kościołów sympatyczna i nie daje gwarancji na przyszłość pod względem wytrzymałości (!) i praktyczności, a odznacza się przy tym złą akustyką”⁴¹. Projekt świątyni białostockiej został oparty na niemal identycznym centralnym rzucie oraz analogicznym rozwiązaniu wnętrza, którego przestronną jedność zapewniały wysmukłe żelbetowe filary (ryc. 22). Jednak w projekcie kościoła św. Rocha Sosnowski przedstawił całkowicie odmienną koncepcję bryły świątyni, proponując oryginalną, rzeźbiarską sylwetę (ryc. 23). Ekspresyjna, organicznie zrośnięta ze wzgórzem budowla, bogata wielością odniesień do przeszłości wyrażonych językiem współczesnej architektury, nacechowana została przy tym głęboką treścią ideową. W efekcie powstało dzieło o monumentalnej i zarazem ekspresyjnej formie, obiekt wyjątkowy w swej wartości artystycznej, jedna z najbardziej interesujących świątyń europejskiej architektury sakralnej dwudziestolecia międzywojennego. Specyfika i oryginalność przyjętych rozwiązań pozostawiła jednak białostocką realizację Oskara Sosnowskiego dziełem unikatowym, natomiast propozycje projektowe zawarte w nagrodzonych i opublikowanych projektach konkursowych znalazły swoją kontynuację w polskiej architekturze sakralnej kolejnych dekad.

LITERATURA

1. **Brykowska M. (red.) (2004)**, *Oskara Sosnowskiego świąt architektury. Twórczość i dzieła*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa.
2. **Burno F. (2012)**, *Świątynie nowego państwa. Kościoły rzymskokatolickie II Rzeczypospolitej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
3. **Dolistowski A. (1981)**, *Kościół św. Rocha w Białymstoku syntezą twórczości Oskara Sosnowskiego* „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” z.3–4, s. 247–267.
4. **Gorczyca Ł. (1996)**, *Główne nurty architektury sakralnej na Wileńszczyźnie w dwudziestolecu międzywojennym*, [w:] J.K. Ostrowski (red.), *Sztuka Kresów Wschodnich*, t. II. *Materiały sesji naukowej Kraków, maj 1995*, Kraków 1996, s. 297–305.
5. **Jabłoński K.A. (2002)**, *Budownictwo kościelne 1795–1939 na terenie archidiecezji białostockiej*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, Białystok.
6. **Kulczyński K. (1925)**, *Konkurs na gmach katedry w Katowicach*, „Architekt” z. 4, s.1–8.
7. **Olenderek J. (2011)**, *Łódzki modernizm i inne nurty przedwojennego budownictwa*, t.1. *Obiekty użyteczności publicznej*, Księży Młyn Dom Wydawniczy, Łódź.
8. **Olszewski A.K. (1989)**, *Architektura sakralna w nurcie nowych stylów, kierunków i tendencji artystycznych*, „Ateneum Kapłańskie” z. 1 (482), s. 25–36.
9. **Stefański K. (2000)**, *Polska architektura sakralna w poszukiwaniu stylu narodowego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.

Artykuł został opracowany w ramach pracy badawczej prowadzonej na Wydziale Architektury Politechniki Białostockiej nr S/WA/1/2015.

TWORZENIE ARCHITEKTURY – OD WOLNEJ MYŚLI DO SKONSOLIDOWANEJ FORMY

Romuald Loegler

Atelier Loegler Architekci Sp. z o.o., ul. Sławkowska 12, 31-014 Kraków
E-mail: romuald.loegler@onet.pl

CREATING ARCHITECTURE – FROM INDEPENDENT IDEA TO CONSOLIDATED FORM

Abstract

None of architectural work appears without creative and intuitive human effort, without many people, get involved in toil from “free” ideas to consolidated form. Materialized reality of it creates experiences and is a message of beauty incoded within it. It is the embodiment of intellectual contents, intentionally hidden in reality of architectural form.

The aim of the article is to transfer of reflections on the way of creating architecture, basically in creative and intellectual level, from idea beginnings to final work. The author use reflections from the own professional experiences and also from contacts and cooperation with prominent creators of world architecture.

Streszczenie

Żadne dzieło architektoniczne nie powstaje bez kreatywnego i intuicyjnego wysiłku człowieka, bez wielu osób, które angażują się w mozolnej podróży od „wolnych” myśli do skonsolidowanej formy. Jej zmateriowana realność, kształtuje przeżycia i stanowi przekaz zakodowanego w niej piękna. Jest ucieleśnieniem intelektualnych treści, świadomie ukrytych w realiach architektonicznej formy.

Celem artykułu jest przekazanie refleksji nad ścieżką tworzenia architektury, przede wszystkim w warstwie twórczej i intelektualnej, od załączków idei do finalnego dzieła. Autor bazuje na wnioskach z własnych doświadczeń zawodowych, a także z kontaktów oraz współpracy z wybitnymi twórcami światowej architektury.

Keywords: beauty; form; intellectual contents; sketch; art of building; architecture; architect

Słowa kluczowe: piękno; forma; treści intelektualne; szkic; sztuka budowania; architektura; architekt

Motto:

Architektura to coś więcej niż budynek

Ludzka potrzeba tworzenia domu, mieszkania, kwartału, wsi i miasta – słowem przestrzeni w szerokim tego słowa znaczeniu - jest efektem „**budowania**”, co oznacza potrzebę zapewnienia człowiekowi bezpieczeństwa, schronienia...

Ponad funkcjonalnością budowli jest jej piękno, jako rezultat jej ukształtowania i form budynków ją otaczających. Z urodą budowli ujawnia się ponad światem nas otaczającym to „coś”, co jest zakodowane w człowieku, w bogactwie jego zewnętrznego otoczenia, to

„coś”, co jest jednym z warunków naszego człowieczeństwa – doznania estetyczne!

Filozoficzne odniesienie architektury do sztuki: jak długo ARCHITEKTURA zwrócona jest jedynie do użyteczności, jest tylko nią, użytecznością. A to nie oznacza, że jest zarazem spełnieniem estetycznych potrzeb człowieka.

Jako sztuka architektura może zaistnieć tylko wtedy, kiedy jest odzwierciedleniem, wyrażeniem jakiejś idei. To warunek konieczny, aby stała się składnikiem KULTURY !

Przestrzeń i forma w architekturze są zdeterminowane przez określone cele i potrzeby. Są także związane z materiałem, ale równocześnie są „pochodną ducha”.

W twórczym akcie projektowania przestrzeń i forma łączą się w kształcie budowli, który poprzez swe piękno staje się także przekazem jej użyteczności i znaczenia!

Takie rozumienie architektury pozwala zaliczyć ją do sztuki budowania, sztuki będącej odbiciem cywilizacyjnego rozwoju społeczności, która ją tworzy. **An-gażując się w to coś „WIĘCEJ”- harmonię FORMY I PRZESTRZENI** - staje się ARCHITEKTURA, świadkiem poziomu jej Kultury!

Na początku zawsze jest jakaś idea, początkowo niejasna, nieśmiała, nieprecyzyjnie zdefiniowana, podatna na zagrożenia, mglista. Jest odbiciem osobistych refleksji intelektualnych, przełożeniem na przeżyte obrazy świata, bywa odrzucana, przemyślana, odkładana na jakiś czas, pełna wyobrażeń, skojarzeń. Pozwala bezdrożom dać „przestrzeń”. Pobudza nas do dyskursu z ukształtowaną architektoniczną codziennością.

Jakimi psychiczno – emocjonalnymi powiązaniem uformowana jest otaczająca nas architektura? Jaka siła wciąga nas we wczorajszy i dzisiejszy zbudowany świat, jakie jest nasze powołanie do zrozumienia śladów naszej egzystencji?

Pędność i możliwości multimedialnego nienasycenia naszą codziennością i wirtualnym światem osiągnęły szczyt! Sieć powiązań ze światem nierealnej

realności, niekończące się serfowanie w sieci, wysyłanie i odbieranie... Dokąd to nas prowadzi? Wynik nieznanym!

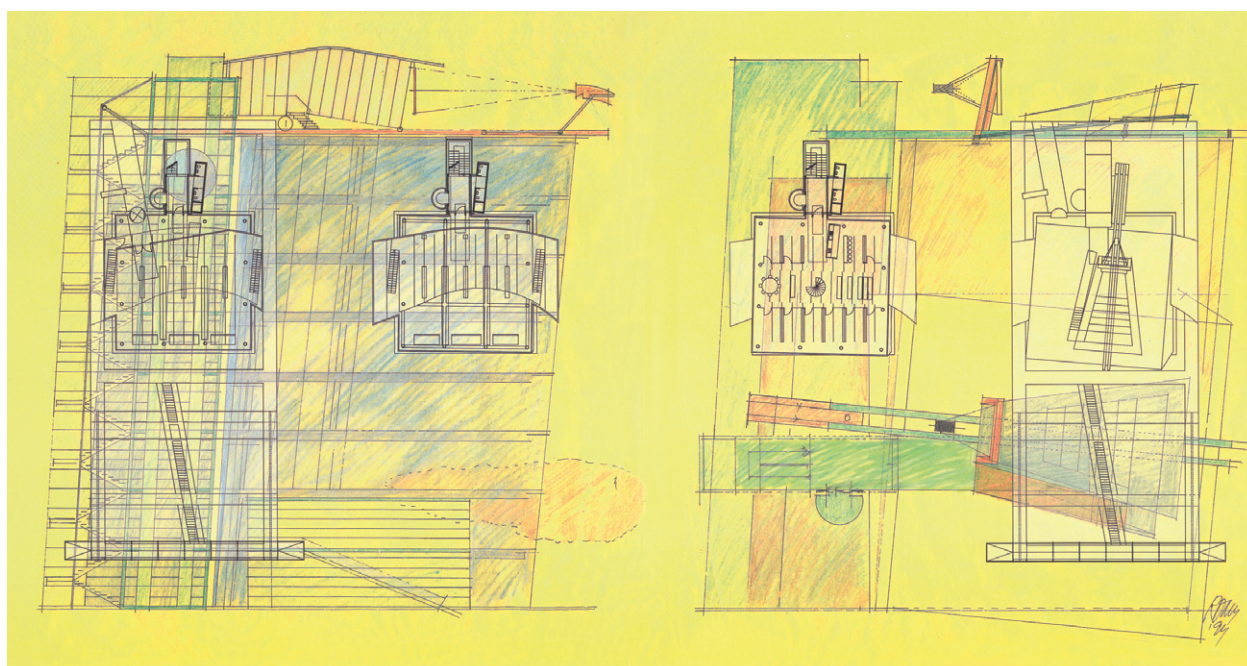
Żadne dzieło architektury nie powstaje bez kreatywnego i intuicyjnego wysiłku **człowieka**, a nawet wielu osób, które angażują się w mozolnej podróży od „wolnych” myśli do skonsolidowanej formy. Dzieło budowniczych, obiekt architektury, to pozorne wyciszenie nieruchomej materii. Ma ono siłę i zdolność duchowego, emocjonalnego oddziaływania na użytkownika architektury.

Kształtuje przeżycia i przekaz zakodowanego w niej PIĘKNA! Jako dzieło architektoniczne jest symbolicznym ucieleśnieniem intelektualnych treści, świadomie ukrytych w realiach architektonicznej formy! Wywołuje przeżycia pod wpływem estetycznych doświadczeń, fascynacji pięknem i harmonią treści!

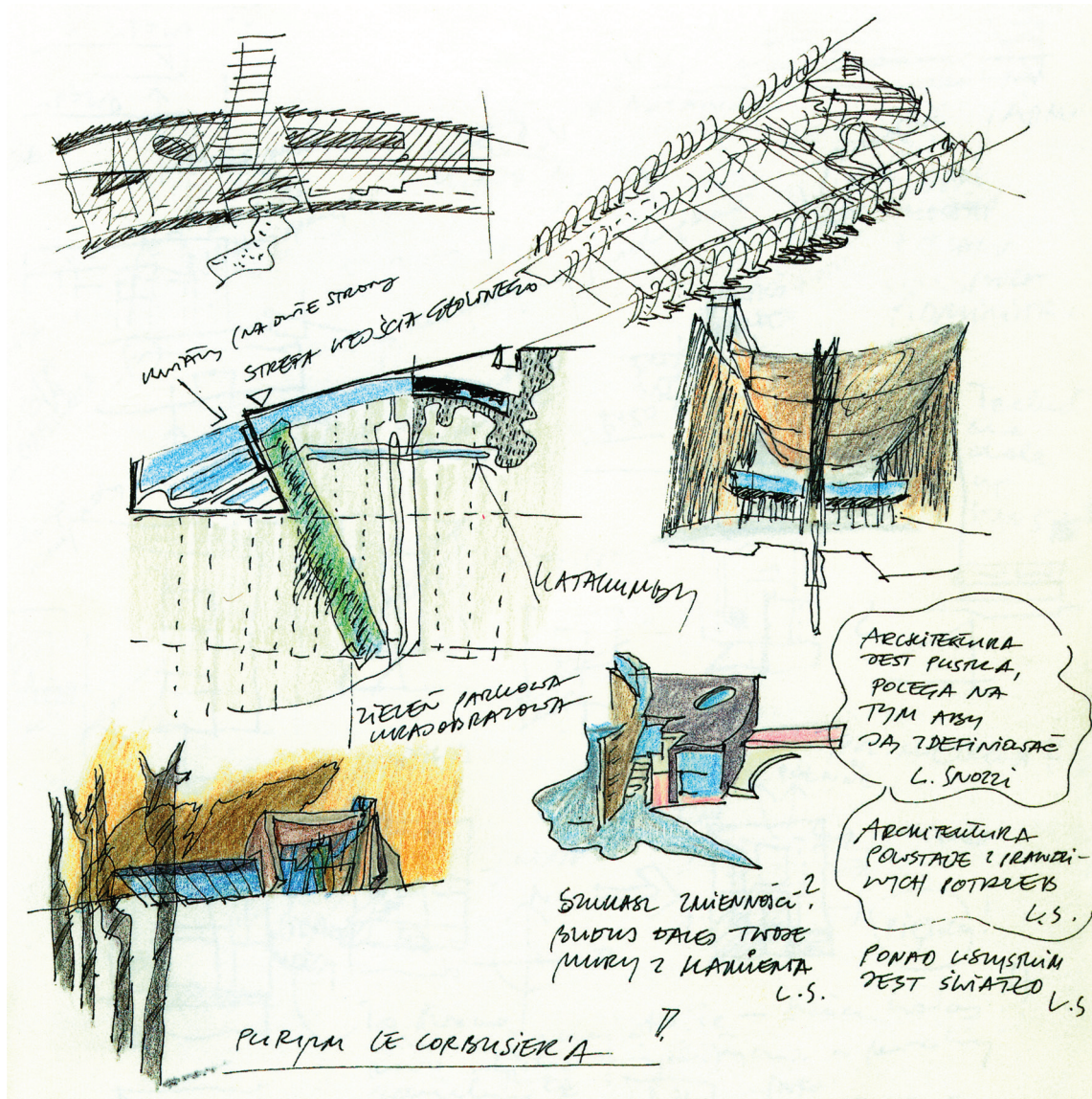
Zewnątrz i wewnątrz dzieła architektury torują drogę do pogłębionej wiedzy, prowokując do oderwania się od codzienności, pozwalają zanurzyć się w niematerialności zmysłowego postrzegania!

Piękno SZTUKI BUDOWANIA wymaga czasu i przestrzeni do jej zaistnienia, do zespolenia ludzi we wspólnym, twórczym wysiłku! Tylko od społeczności, od jej oczekiwań, stawianych sobie pytań dotyczących intelektualnego, politycznego i społecznego środowiska, zależy możliwość zaistnienia „czystej”, prawdziwej architektonicznej formy.

Historia obdarzyła nas wieloma wielkimi dziełami architektury.



Ryc. 1. Architektoniczne Wizje dla Europy; rys. autor
Fig. 1. Architectural Visions For Europe; drawing by thr author



Ryc. 2. Brama do Miasta Zmarłych; rys. autor
 Fig. 2. Gate to City of the Dead; drawing by the author

Choć związane z socjalnymi i technicznymi uwarunkowaniami czasu ich powstawania, cechuje je ponadczasowość, oddziałują one jakością swego piękna na współczesność! Ukazują intelektualne treści i poruszającą nas siłą oddziałują na nasze emocje. Ich uroda i ekspresja są duchowej natury. Bez nich byłyby jedynie zbudowaną formą pustego gestu!

Friedrich Schiller w swoich listach do księcia von Holstein-Augustenberga, poruszających problemy estetycznego wychowania człowieka, pisał:

„Ponieważ sztuka – sztuka budowania – jest córką wolności i potrzeby duchów a nie potrzeby materii, wymaga zasad i instrukcji!”

Obecnie powszechnie dominuje POTRZEBA, poddając „zdegenerowaną ludzkość” pod jarzmo jej

tyranii. „Użytkowość stała się wielkim idolem naszych czasów, któremu służyć winne wszystkie siły, a talenty winne mu złożyć hołd!” (Paul Valery)².

Tworzenie architektury zaczyna się od obserwacji, od umiejętności patrzenia, która już sama w sobie jest aktem twórczym, ponieważ oznacza ona rozpoznanie, postrzeganie duchowej i intelektualnej rzeczywistości, która z niej emanuje. Z tym spostrzeżeniem Matisa trudno się nie zgodzić!

Proces projektowania – tworzenie zapisu przyszłego architektonicznego dzieła, jest poszukiwaniem FORMY odzwierciedlającej wewnętrzną treść budynku, transformację „intelektualnej rzeczywistości”- FORMY w jej najwyższym wysublimowaniu, FORMY, która w poetyckim wymiarze pozwala wyrazić piękno, wy-

ciszenie, wzbudzić emocje, a poprzez wiedzę i uwarunkowania wciągnąć obserwatora w nurt przemysła twórcy, rzeczywistości i prawdy o jego życiu.

Kreowanie architektury jako sztuki jest również rodzajem wypowiedzi dotyczącej warstwy symbolicznej.

Autentyczną sztuką budowania może być jedynie architektura tworzona poprzez intelektualne zaangażowanie wyobraźni i wizji, a te przynależą do myślowego procesu twórczego, dostępnego jedynie człowiekowi, a nie poprzez komputerowe programy, kreujące wirtualny obraz architektury, pozbawionej materii, struktury i techniki.

Architektura realna to nie oglądany obraz, ale zrealizowany rezultat procesu projektowania – widoczny, możliwy do oglądania jako fizyczna materia, osadzona w realiach otoczenia i w naturalnej postaci.

W książce *Uczyć się od Las Vegas* Venturi, cytuje wypowiedź Richarda Poiriera z opublikowanego w „The New Republic” artykułu: „Dla pisarza materia nie składa się wyłącznie z tych rzeczywistości, które sam zdaje się odkrywać, lecz w dużo większym stopniu z tych, które udostępniły mu literatura i język jego epoki oraz wciąż żywe obrazy z literatury dawniejszej...”³

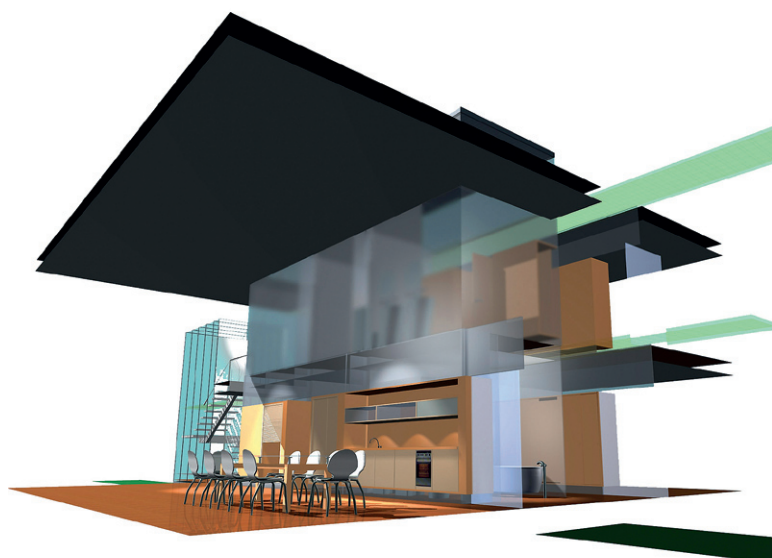
Czy z architekturą i architektem nie jest podobnie?

Z jednej strony kalkulowanie, konstruowanie i organizowanie jest domeną nie tylko architekta, ale oznacza także tworzenie przez budowniczego, jest odniesieniem do rozwiązań i doświadczeń z historii istniejących budowli, a także z kształtu przestrzeni zdefiniowanej stanem istniejącym.

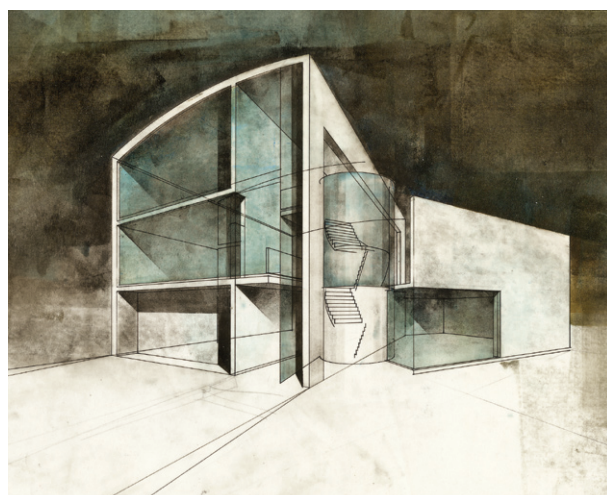
Z drugiej zaś strony innowacyjne poszukiwanie intelektualnej zawartości projektowanego zadania i jego wyrazu adekwatnego do czasu, w którym powstaje, to rola twórczej jednostki - architekta.

W takim ujęciu proces projektowania, konwencjonalny, zaczynający się od załączkowego szkicu architekta, jest sztuką znajdowania, znalezienia, a nie wymyślania⁴.

„Forma uwolniona, a nie arbitralnie narzucona, poza odnalezieniem kształtu właściwego dla danego programu i miejsca lokalizacji, ma jeszcze do spełnienia inny cel: usiłowanie stworzenia harmonii, a nie unikanie nieładu i chaosu, jako czynników utrudniających rozwój harmonijnych stosunków międzyludzkich. Tworzenie



Ryc. 3. Dom Przyszłości; rys. autor
Fig. 3. Future House; drawing by the author



Ryc. 4. Dom Profesora; rys. autor
Fig. 4. Professor's House; drawing by the author

architektury jest bowiem w dużej mierze kształtowaniem tychże”⁵.

Fundamentalnym instrumentem do zapisu poszczególnych etapów kreacji architektonicznego dzieła jest projekt. Proces jego powstawania w tradycyjnej metodzie obejmuje szereg faz – szkice, rysunki, diagramy, plany, których architekt używa, aby wizualnie przedstawić swój pomysł.

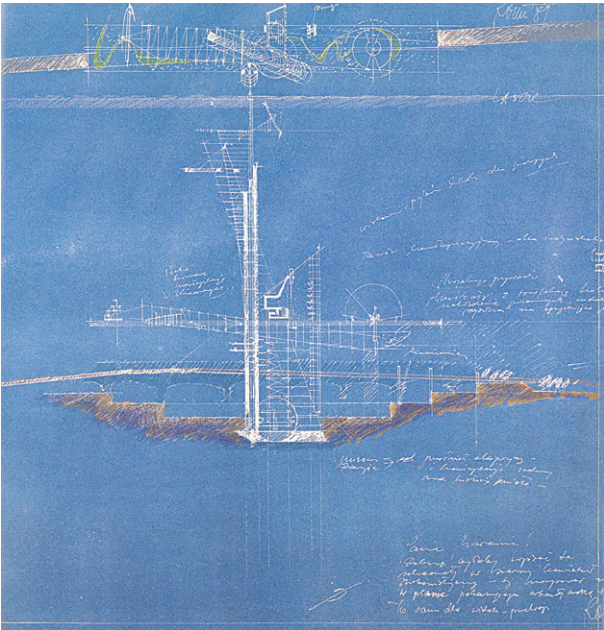
¹ F. Schiller, *Briefe an den Herzog C.F. von Augustenberg*, Deutsche Klassiker Verlag 1992.

² Selected Writings of Paul Valery, 1964; Copyright 1950 by New Directions Publishing Corporation.

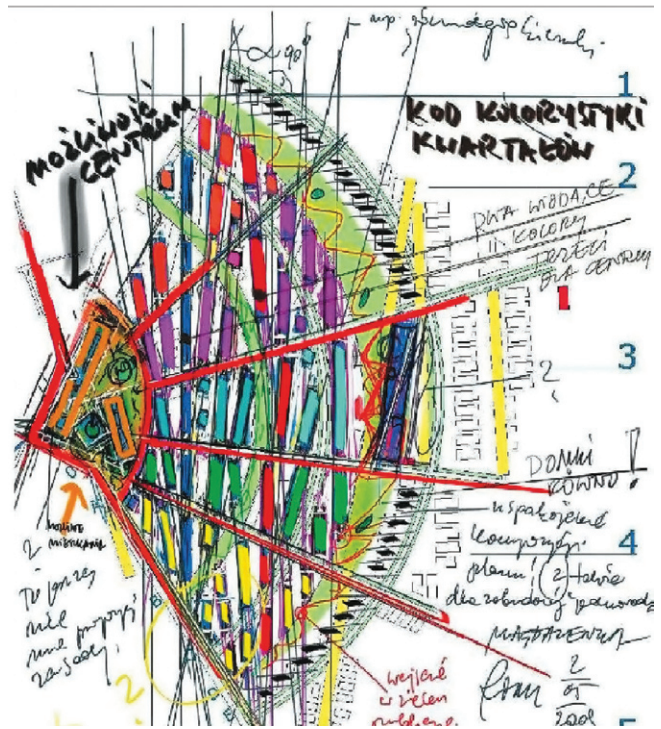
³ R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Uczyć się od Las Vegas*, Wyd. Karakter, Kraków 2013, s. 15.

⁴ Theodor Fontane (1818-1898) – niemiecki pisarz, dziennikarz, krytyk.

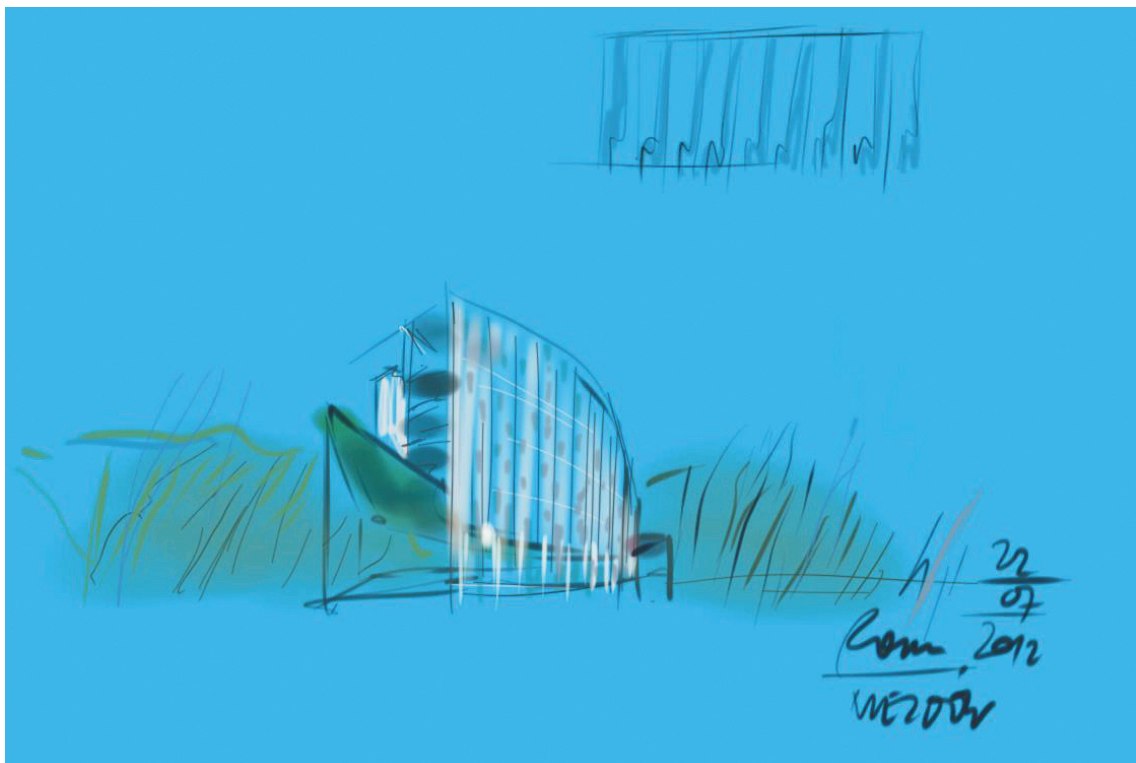
⁵ R. Loegler, *Z porządku uwolniona forma*, Wyd. RAM, Kraków 2001, s. 167.



Ryc. 5. Most Kontemplacji w Paryżu; rys. autor
Fig. 5. Bridge of the Contemplation in Paris; drawing by the author



Ryc. 6. Madalenka-Łazy, Innowacyjne Miasto, koncepcja zagospodarowania terenu, rys. autor
Fig. 6. Madalenka-Łazy, Innovation City, conceptual design of development; drawing by the author



Ryc. 7. Hotel w Niezdrowie; rys. autor
Fig. 7. Hotel in Niezdrowie; drawing by the author

Także fizyczny model stanowi istotny element zapisu i przekazu istotnych dla rzeczywistości przyszłego dzieła informacji, które podlegają akceptacji.

Współczesność wyposaża architekta w możliwość prezentacji pomysłu za pomocą modeli cyfrowych, ukazujących wirtualną rzeczywistość.

Analizując projekt poprzez rysunki, szkice, modelowe studia w oparciu o modele fizyczne, dotrzeć można do istoty architektonicznej kreacji, do zapisu myśli, detali, które często nie znajdują odbicia w skonstruowanym w realiach obiekcie.

Rysunki, a szczególnie szkice, są często także odbiciem charakteru autora, jego osobowości. Często też są jedynym zapisem rozwoju myśli architektonicznej, stanowiącej ilustrację współczesnej historii rozwoju intelektualnej warstwy sztuki architektonicznej, jako składowej całościowego kulturalnego i cywilizacyjnego dorobku wiedzy o architekturze.

Przyrównując szkic, rysunek architektoniczny do sztuk plastycznych, na przykład do malarstwa, można za Leonarda da Vinci stwierdzić, że szkic – rysunek architektoniczny ma istotną rolę poznawczą, „gdyż wiedza o świecie uzyskiwana jest drogą wizualnego doświadczenia, a następnie przekazywana przez rysunek czy obraz”.⁶

Dla Rajmunda Abrahama, rysunek jest rodzajem modelu, który oscyluje pomiędzy ideą a fizyczną lub zbudowaną rzeczywistością. Rysunek rozumie Abraham nie jako krok do rzeczywistości, lecz jako twór autonomiczny, antycypujący fizyczną rzeczywistość, który jest „zapamiętaniem” idei.

„Tak rozumiany, nigdy nie powinien być renderingiem. Wręcz przeciwnie, powinien być konstruowany tak, aby w syntetycznej formie przekazać ideę poprzez linie, kolor, lawowanie, sugerując sensowność użytego materiału”⁷.

Profesor Witold Korski w tekście wprowadzającym do wystawy autorskiej Romualda Loeglera „Architerapia”, SARP Kraków 1981 pisał⁸:

„Rysunek jest dla architekta jak język dla literata. Nie jest celem samym w sobie, lecz jest niezbędny dla przekazania informacji o obserwowanej bądź wyobrażonej rzeczywistości. Język nie zawsze jest piękny, może być nieporadny, może być gwarą czy dialektem,

jednak bez niego nie będzie literatury. Architekt posługuje się rysunkiem, kiedy tworzy swoje wizje przestrzenne, swój świat wymyślony, lecz konkretny. Wyniki tej pracy są zależne od talentu autora, ale powstające przy tym szkice są zapisem, jakby drogą od stenografii do kaligrafii.

Na świat wyobraźni ma wpływ świat, który nas otacza. Czy nie warto czasem kilkoma kreskami zanotować spostrzeżeń z naszego otoczenia?(...) Powie ktoś, że lepiej zrobi to aparat fotograficzny. W pewnym sensie tak, a w pewnym nie. Fotografując, szukamy ujęć, a nie analizujemy Architektury – liczy się kadr. Dla architekta potrzebna jest chwila obcowania ze zjawiskiem, próba jego analizy i oceny, a przy tym utrwalenia w pamięci. Rysując – świadomie czy podświadomie – analizujemy, a równocześnie wzbogacamy bank swojej wyobraźni.

‘Wszystko, co nam może się przydać, wszystko, czego mi brak, może być potrzebne’ - powiedział przed wiekami Konfucjusz (...).”⁹

LITERATURA

1. **Abraham R. (1988)**, *The Anticipation of Architecture*, Education of an Architect, Rizzoli International Publication, New York.
2. **Bahamón A. (2006)**, *Sketch: Houses LOFT PUBLICATIONS*, Barcelona.
3. **Fikus M. (1999)**, *Przestrzeń w zapisach architekta*, Wyd. Zebra, Poznań – Kraków.
4. **Fonatti F. (1992)**, *Elementare Gestaltungsprinzipien in der Architektur*, Edition Tusch Buch und Kunstverlag, Wien.
5. **Loegler R. (2001)**, *Z porządku uwolniona forma*, Wydawnictwo RAM, Kraków.
6. *Polnische Architekturzeichnungen der Gegenwart*, Galerie für Architektur und Raum Kristin Feireiss, Berlin 1989.
7. **Styrna-Bartkiewicz K. (2015)**, *Loegler-Synopsis*, Wyd. RAM i Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków.
8. **Schiller F. (1992)**, *Briefe an den Herzog C.F. von Augustenberg*; Deutsche Klassiker Verlag.
9. **Venturi R., Scott Brown D., Izenour S. (2012)**, *Uczyć się od Las Vegas*, Wydawnictwo Karakter, Kraków.
10. *Selected Writings of Paul Valery* (1964), Copyright 1950 by New Directions Publishing Corporation.

⁶ R. Loegler, *op. cit.*, s. 169.

⁷ R. Abraham, *The Anticipation of Architecture*, Education of an Architect, Rizzoli International Publication, New York 1988.

⁸ Witold Korski, architekt, artysta rzeźbiarz (1918-2003).

⁹ Tekst zaczerpnięty z książki *Loegler – Synopsis*, autor: Krystyna Styrna-Bartkiewicz, Wyd. RAM i Krakowska Akademia im. Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Kraków 2015, s. 8.

BUDYNEK UTKANY, CZYLI O PLECIONCE JAKO TWORZYWIE ARCHITEKTURY

Jarosław Szewczyk

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

A WOVEN BUILDING: OR, IS ARCHITECTURE INHERENTLY ASSOCIATED WITH WATTLE?

Abstract

Based on a Gotfried Semper's theory of architecture (in his *Style in the Technical and Tectonic Arts*) and examination of historic examples of textile and wattle materials in architecture, a thesis has been formulated that wattle materials supported the origins and development of architecture through ages, thus being the fundamental factor of architecture as one of the arts.

The consecutive analysis of the contemporary architectural masterpieces has revealed the new phenomenon of architectural reversion towards wattled constructions and forms, or resumption of textile and woven architecture, especially since 2005, when the EXPO 2005 pavilion of Poland in Aichi, Japan, has been designed and built with its wickerwork façades. The Polish pavilion was assessed as the breakthrough that had originated the contemporary global "wattle-inspired architecture"; nevertheless, the range of other relevant circumstances were under investigation, as well.

Based on such broad analyses, the author concludes that wattle materials and adornments are being still essential as sources of architectural inspiration and semantics, and as the essence of *haptic architecture*. The new 21st century architecture is becoming wattled and haptic. It comes back to its origin.

Streszczenie

Czerpiąc z semperowskich teorii architektury, stylu i sztuki (w szczególności z *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*), popartych analizą architektonicznego użycia plecionek w ujęciu historycznym, autor twierdzi, że plecione budulce od zarania dziejów architektury stymulują jej rozwój i z perspektywy wieków okazały się wręcz podstawą ukształtowania się architektury jako takiej wraz z jej licznymi zjawiskami stylowymi.

Współcześnie, a zwłaszcza od 2005 roku, obserwujemy powrót do plecionki architektonicznej jako składnika konstytuującego formę, ornamentykę i semantykę dzieła architektonicznego. Przełomem uruchamiającym ów nawrót (postrzegany tu jako spójne zjawisko) okazał się polski pawilon na wystawę światową EXPO 2005 w japońskim Aichi. Jednak próbując ocenić obserwowany obecnie renesans plecionej architektury, uwzględniono tu także inne sprzyjające mu uwarunkowania.

Na tle analizy historycznych i współczesnych zjawisk w sferze kultury materialnej, architektury i sztuki, a dotyczących roli plecionek, autor ocenia tę kategorię budulców jako niezwykle nośną co do symboliki (bo wręcz archetypową), oddziaływania (bo zarówno wizualną, jak i haptyczną, zaś co do znaczenia wizualnego: zarówno tektoniczną, jak i ornamentalną) i inspiratywności (bo pobudzającą wyobraźnię nieskończoną liczbą kulturowych skojarzeń), przewidując dalszy wzrost jej oddziaływania na architekturę XXI wieku. W ten sposób architektura wraca do swych korzeni.

Keywords: ontology of architecture; woven architecture; textile architecture; indigenous building materials; wattle; wattle and daub.

Słowa kluczowe: ontologia architektury; architektura pleciona; architektura tekstylna; rodzime materiały budowlane; plecionki; strychulec.

WPROWADZENIE

Plecionki należą do najstarszych, najpowszechniej używanych i najbardziej uniwersalnych tworzyw towarzyszących człowiekowi już od zarania cywilizacji.

Nawet pomijając niemal niezliczoną liczbę plecionek używanych do wyrobu ozdób, odzieży, toreb i namiotów, a klasyfikowanych jako *tekstyliia* (z ich wewnątrz-

nym podziałem na dwie podstawowe kategorie: *tkaniny* i *dzianiny*), stykamy się z ogromną różnorodnością plecionych struktur o na ogół większym i grubszym splocie, używanych w pozostałych sferach kultury materialnej oraz sztuki.

Od zarania dziejów wyplatano wszelkiego rodzaju kosze, czyli plecione pojemniki lub naczynia: małe (np. koszyki galanteryjne) oraz duże, a nawet ogromne (jak choćby ukraińskie *kosznice* o kilkumetrowej wysokości, będące zasobnikami na kukurydzę), zarówno ażurowe (do łapania lub trzymania ryb), jak też szczelne (np. konwie na wodę plecione z łyka), o tyśiącach wielkości, kształtów i rodzajów splotów. Wyplatana strukturę miały samołówki na ryby i raki (tak zwane *wiersze* oraz *nastawki*), klatki na ptaki, ule, kurniki, gołębniki, sernice, *borty* i *wasągi* dawnych wozów konnych. Z łyka i trzciny wyplatano łodzie i tratwy¹. A postronki i liny? Wszak to też plecionki. A plecione warkocze? Albo wypieki obrzędowe skręcone lub splecione z długich wstęg ciasta (jak choćby niektóre korowaje)? A pieczenie chleba na matach wyplecionych z liści tataraku? A plecionkarstwo artystyczne? A plecionkarstwo meblowe? To ostatnie rozwinęło się w niezwykle wyrafinowaną sferę wytwórczości po części rzemieślniczej, po części artystycznej, a w ostatnim półwieczu także przemysłowo-fabrycznej (np. meble rattanowe). Lista wyplatanych wytworów ludzkiej kultury materialnej zdaje się nie mieć końca.

Niektórzy uczeni dopatrywali się w plecionkach początków wielu rzemiosł – nie tylko tekstylnych, lecz nawet takich jak garncarstwo, o którym Kazimierz Mokłowski domniemywał, iż wywodzi się z „...wypalania koszów gliną oblepianych”².

A budownictwo? Plectone były – jak sama ich nazwa wskazuje – dawne *ploty*. Ponadto zarówno w krajach gorącego klimatu, jak i tych bliższych, a nawet u nas wyplatano rozmaite elementy budynków: z wikliny, słomy, trzciny lub liści pleciono stropy, ściany, dachy, drzwi, okiennice i kominy. Plectonki znajdowały zastosowanie także jako szalowania fundamentowe i ściennie oraz szalowania glinobitych pieców. Niekiedy wyplatano nawet całe budynki, jak choćby spichrze i stodoły (w tym wspomniane już kosze na kukurydzę, czyli kosznice, będące faktycznie niewielkimi budynkami) Plectonką dekorowano wnętrza zarówno wiejskich chałup, jak też dworców, miejskich domów, a nawet

pałaców. Plectonki wypełnione ziemią były też podstawowym budulcem umocnień (*obwarowań koszowych*) od czasów wspólnoty prastłowańskiej aż po wiek XX; wzmiankowano o nich w dawnych traktatach inżynierii.

Jak ma się ta prastara, ogromna i niezwykle rozległa sfera dziedzictwa cywilizacyjnego, jaką są plectonki, do architektury? Jaką pozycję zajmuje wobec nich architektura nie tylko historyczna (nie mówiąc już o ludowym budownictwie, dopiero od niedawna estetycznie nobilitowanym poprzez nazwanie go sferą „architektury wernakularnej”), lecz zwłaszcza ta współczesna, najnowsza, poszukująca dziś jakby od nowa swej tożsamości?

Autor dowodzi, iż na początku obecnego stulecia architektura powraca do swych najpierwotniejszych korzeni poprzez odwołanie się do pomijanych dotąd zmysłów (w tym zmysłu dotyku – do wrażeń haptycznych), do najbardziej archetypowej symboliki, do najdawniej stosowanych materiałów i konstrukcji. W szczególnym zaś sensie architektura odnalazła swój pierwotny sens w plecionym tworzywie. W tym kontekście wydarzeniem przełomowym było powstanie polskiego pawilonu na wystawie światowej Expo 2005 w japońskim mieście Aichi. Jak się wydaje, to właśnie od tej realizacji rozpoczął się obserwowany obecnie ogólnoswiatowy renesans plecionej architektury.

1. PLECIONE POCZĄTKI BUDOWNICTWA I ARCHITEKTURY

Próbując ocenić zakres powrotu architektury do swych prapoczątków, przyjrzyjmy się najpierw plecionym *korzeniom architektury*.

1.1. Plectone budownictwo

W Europie odkryto tysiące stanowisk archeologicznych zawierających pozostałości przepalanej gliny z odciskami plectonek, wskazujących na zamierczość i powszechność budynków o ścianach plectonych, a następnie polepianych gliną. Na niektórych terytoriach, na przykład na terenach naddunajskich, takie przepalone ściany glinoplecione znajdowano tak powszechnie, że archeolodzy podejrzewają, iż w neolicie istniał tam zwyczaj celowego wypalania takich domów³. Jeśli tak (i jeśli słuszne są podejrzenia

¹ Na przykład nad południowoamerykańskim jeziorem Titicaca do dziś używa się łodzi i katamaranów wyplecionych z trzciny *totora*, w Wielkiej Brytanii nad Tamizą oraz w Indiach wyplatano płaskodenne okrągłe łodzie typu *koraki* (*coracle*), a na Bliskim Wschodzie lokalnie nadal używa się plectonych głębokich łodzi *guffa*.

² K. Mokłowski, *Sztuka ludowa w Polsce*. Cz. I: *Dzieje mieszkań ludowych*, Księgarnia H. Altenberga, Lwów 1903, s. 203.

³ J. Chapman, *Burning the ancestors: deliberate housefiring in Balkan Prehistory*, [w:] A. Gustafsson, H. Karlsson, J. Nordbladh: *Glycer och arkeologiska rum: en vänbok till Jarl Nordbladh. GOTARC Series A/3*. Göteborg University – Department of Archaeology, Göteborg 1999, s. 113–116.

o związek plecionkarstwa z garncarstwem, o czym już wspomniano), wówczas w plecionkach należałoby upatrywać prapoczątków całej sfery rzemiosła ceramicznego, to jest całej ceramiki – w tym także ceramiki budowlanej.

Nie tylko etnografowie i archeolodzy, ale też niektórzy architekci łączyli plecionkarstwo z początkami sztuki budowlanej. Pogląd ten nie jest nowy, bo już dwa tysiące lat temu Witruwiusz przypisywał plecione budownictwo najpierwotniejszym plemionom, wzmiankując, że od zarania dziejów ludzie „...najpierw rosochate słupy postawiwszy i gałęziami je przeplótszy, ściany gliną oblepiali”⁴. Plecione konstrukcje były bowiem łatwe do wykonania niemalże bez narzędzi: bez pił, dłut i świdrów. Występowały więc one w niemal wszystkich dawnych kulturach (liczne rysunki plecionych budowli znajdziemy między innymi w średniowiecznych traktatach, takich jak *Tacuinum sanitatis*).

Dostępność i taniość budulca, łatwość wykonania, łatwość nadawania plecionym elementom dowolnych kształtów, a niekiedy także inne okoliczności (w tym potrzeby technologiczne) powodowały, że w wielu rejonach świata, w tym także w naszej części Europy, plecionki stanowiły jeden z podstawowych budulców, zaś dawne opisy posiadłości ziemskich obfitowały we wzmianki o plecionych budynkach. Oto przykład z opisu naddniestrzańskiej wsi Kusiejce, przedstawiającego stan zabudowy w 1829 roku. We wsi znajdował się między innymi „...dwór ogrodzony płotem plecionym, w nim zabudowania: dom (...) pleciony (...) oblepiony gliną, (...) przy tym domu na dziedzińcu skrzydło plecione oblepione gliną, pokryte trzcina, o pięciu pokojach, (...) wozownia także pleciona, (...) w bliskości kosz do zsypanywania pleciony”⁵. W jednej z sąsiednich wsi koło Kiszyniowa znajdował się „...dwórny domek mały o dwóch pokojach z sieńmi plecionymi, gliną oblepionymi, pokrytymi sianem, z ziemianką na kuchnię i wozownią także plecionymi, dwór ogrodzony plecionką, (...) przy młynie jedna izba pleciona (...) oblepiona gliną, pokryta trzcina, we wsi karczma pleciona”⁶. Zaś w 1895 roku Zofia Staniszevska dostrzegała we wsi Gródek koło Hrubieszowa liczne „...stodoły proste, przeważnie w czworobok zabudowane (...), niewielkie, chruściane,

obłożone pęczkami trzciny przymocowanej do ścian listwami drewnianymi u góry i u dołu. Koło chat mają piękne chlewy (...), również chruściane, ziemią od dołu obsypane, a zimą od mrozów mierzwą lub słomą zabezpieczone. W całej wsi nie ma ani jednego budynku gospodarczego o ścianach z tarcic – wszędzie jest chrust i chrust”⁷.

Gdziekolwiek, jak choćby we wspomnianym Naddniestrzu, powszechność plecionych konstrukcji wynikała między innymi z niedostatku innych budulców. Nieraz jednak plecionki stosowano z wyboru nawet wtedy, gdy łatwo dostępne były inne budulce i technologie. W 1843 roku Maksymilian Chelmiński, adiunkt w Instytucie Gospodarstwa Wiejskiego w Marymoncie, pisał: „Zwiedzając dobra Czarkowy, widziałem prawie w każdym folwarku ogromne stodoły na sposób stodoł litewskich budowane. Ściany tych budowli do połowy od podmurowania budowane są z bali, od połowy zaś chrustem plecione”⁸. Fragmentarycznie zastosowana plecionka służyła w czarkowskich stodołach⁹ lepszemu przewietrzaniu siana i zboża składowanego (podobne uzasadnienie technologiczne miały też plecione ściany ukraińskich *kosznic*).

1.2. Domniemane plecione początki architektury zachodnioeuropejskiej

W 1826 roku brytyjski uczyony John Britton podawał, że dawniej – w średniowiecznej Walii i Anglii – nie tylko zabudowania gospodarskie i liczne domy ludu, ale nawet budynki reprezentacyjne wykonywano z uglinionych lub nieuglinionych plecionek. Takim reprezentacyjnym obiektem miał być pałac walijskiego króla o imieniu Howel Dha. Pałac ten zwano *Białym Domem*, bo był on wpleciony z okorowanych (zatem białych) wiklinowych prętów, być może dodatkowo pobielanych wapnem lub gliną. Britton pisał też, iż współcześni mu lub wcześniejsi uczeni przypisywali plecioną konstrukcję wszystkim starożytnym brytyjskim kościołom wznoszonym do czasów podbojów saksońskich (do V wieku n.e.); dodawał, iż o zamierczości i powszechności plecionych konstrukcji na Wyspach Brytyjskich pisali już starożytni, w tym Juliusz Cezar, Strabon i Diodor Sycylijski¹⁰.

⁴ M.P. Witruwiusz, *Marka Witruwiusza Polliona o budownictwie ksiąg dziesięć, przekładu Edwarda hr. Raczyńskiego*, t.1. Zygmunt Schletter, Wrocław 1840, s. 91.

⁵ *Dodatek do gazety Kuryera Litewskiego nr 61, Wilno dnia 22 maja v. s. 1829 roku* (zawartość bez tytułów, bez autorstwa, bez numeracji stron).

⁶ *Ibidem*.

⁷ Z. Staniszevska, *Gródek Nadbużny*, „Wisła. Miesięcznik Geograficzno-Etnograficzny” t. 9, Warszawa 1895, s. 127-129.

⁸ M. Chelmiński, *Wspomnienia gospodarskie pięćdziesięciodniowej podróży po kraju tutejszym, odbytej w roku 1842*, „Biblioteka Warszawska – Pismo poświęcone naukom, sztukom i przemysłowi”, t. 4, 1843, s. 225-285 i 599-652, tu cytaty ze s. 642.

⁹ Chodziło tu o wieś Czarkowy położoną między Buskiem-Zdrój a Krakowem. W niektórych okolicznych wsiach (na przykład we wsi Uście Solne) takie stodoły można spotkać po dziś dzień.

¹⁰ J. Britton, *The Architectural Antiquities of Great Britain...*, t. 5, Longman et al., London 1826.

Sto lat przed Brittonem, w 1722 roku, Charles Eyston opublikował informacje o pierwszym na Wyspach Brytyjskich kościele¹¹. Według dawnych zapisków monastycznych miał on mieć całkowicie plecioną konstrukcję. Znajdował się w Glastonbury: wzniesiono go ponoć niemal u zarania chrześcijaństwa, a przetrwać miał kilka stuleci, już we wczesnym średniowieczu będąc uważany za zabytek, za pamiątkę przeszłości, za cenne świadectwo historii. Eyston odwzorował przypuszczalną formę tego kościoła na rycinie, którą zamieścił w swej książce¹².

W średniowieczu na Wyspach Brytyjskich takie plecione kościoły powstawały chyba dość powszechnie – kilka stuleci później (prawdopodobnie około 1083 roku) kościół o plecionych ścianach erygowano w Durham na północnym wschodzie dzisiejszej Wielkiej Brytanii¹³. Różne dawne wzmianki o starożytnych i średniowiecznych plecionych budynkach, w tym kościołach, skłoniły innego angielskiego uczonego, Jamesa Halla, do wysnucia niezwykle oryginalnej i ciekawej hipotezy. W 1798 roku opublikował on pracę, w której dowodził, iż plecionki (plecione ściany, plecione okna i pleciony ornament) dały początek całej architekturze gotyku – jego rozwiązaniom konstrukcyjnym, formalnym i ornamentycznym¹⁴. Swe wnioski Hall poparł znakomitymi rycinami, które jeszcze dziś mają siłę argumentu lub przynajmniej skłaniają do głębokiej refleksji. Kilkanaście lat później Hall rozwinął swą teorię, zamieszczając jeszcze bardziej obszerną argumentację w 270-stronicowej książce *Essay on the origin, history, and principles of Gothic architecture*¹⁵. W kolejnych dekadach niektórzy uczeni przeciwstawili się domniemaniom Halla. Nie można jednak odmówić mu myślowej konsekwencji i logiki, a dziś jego tezy dodatkowo wspiera domysł, iż średniowieczni mistrzowie cechowi poprzedzali rysunki i fizyczną budowę swych wielkich dzieł – gotyckich katedr – zmniejszonymi makietami, które wykonywano w najprostszej, najoczywistszej i najodpowiedniejszej ku temu technice, to jest plecionej, czyli *koszowej*.

1.3. Plecionki a dawna ornamentyka architektoniczna

Również co do ornamentyki architektonicznej wydaje się, iż w wielu okresach i stylach miała ona związek z plecionkami. Kazimierz Mokłowski zauważył: „Sztuka plecion stale nieosiadłych opiera się na

formach z tkactwa i plecionki zapożyczonych. (...) Lwia część form zdobniczych musiała więc nosić na sobie dywanowy, plecionkowy, tkaninowy lub wyszywankowy charakter. Nie dziw więc, że sztuka wschodnich ludów, których życie długie tysiące lat w namiotach zbiegło (...) nosi na sobie wybitny charakter w geometryczne figury stylizowanej plecionki. Budynki w stylu mauretańskim wzniesione (...) wyglądają jak cudownie w kamieniu dziergane koronki. (...) Najstarszy styl ludów germańskich i celtyckich, świeżo do cywilizacji rzymsko-chrześcijańskiej przywiedziony, słynny styl romański, a raczej celtycko-romański, jest pełen zdobnictwa geometrycznego plecionkowego. (...) Nie inaczej dzieje się ze staronorweskimi ornamentami na kościołach. (...) Ornamenty sznurowe i plecionkowe pokrywają portale, ściany, fryzy i okna zabytków romańskich”¹⁶. Podane przez Mokłowskiego przykłady można uzupełnić między innymi o architekturę całego świata islamskiego (nie tylko tę mauretańską, lecz także arabską, perską, turecką), w której ideologicznie uwarunkowana wstrzeźliwość wobec przedstawień figuralnych zaowocowała niezwykle bogactwem ornamentyki, bardzo często o charakterze plecionkowym.

1.4. *Mudhiif*, pleciona skamielina

Niektóre wytwory dawnej plecionej architektury budzą podziw nie tyle swym hipotetycznym czy rzeczywistym oddziaływaniem na architekturę stylową lub na ornamentykę budynków, co raczej same z siebie były lub są kulturowymi, estetycznymi lub technologicznymi fenomenami. Na przykład mieszkańcy podmokłych rozlewisk Eufratu i Tygrysu w południowo-wschodnim Iraku od tysięcy lat wznoszą niezwykle trzciniowe „domy gościnne” zwane *mudhiif* (arab. *al-mudhiif*). Ściany i dachy tych domów są związane ze splecionych trzciniowych wiązek, niekiedy grubych na metr lub więcej, a wysokich (długich) nawet na kilkanaście metrów. Zewnętrzna forma tych budynków przypomina średniowieczne gotyckie katedry. Również wnętrza tych trzciniowych domów przypominają wnętrza katedr. Można by sądzić, że ludowi budowniczywie owych plecionych konstrukcji wzorowali się na budowniczych katedr – że znali ceglane gmachy w Reims czy Amiens.

Jednak domy *mudhiif* nie są wzorowane na europejskich katedrach, bo konstrukcja i forma tych trzciniowych budynków są znacznie starsze od najdawniejszych

¹¹ C. Eyston (i inni?), *The history and antiquities of Glastonbury*, Thomas Hearne, Oxford 1722.

¹² *Op. cit.*, s. 8.

¹³ *Op. cit.*, s. 116.

¹⁴ J. Hall, *On the origin and principles of Gothic architecture*, "Transactions of the Royal Society of Edinburgh: Papers of the Literary Class" t. 4, T. Cadell & W. Davies, Edinburgh 1798, s. 3-28.

¹⁵ J. Hall, *Essay on the origin, history, and principles of Gothic architecture*, J. Murray, J. Taylor & W. Blackwood, London 1813.

¹⁶ K. Mokłowski, *op. cit.*, s. 104.

zabytków europejskiego gotyku. Pleciona konstrukcja domów *mudhif* pozostaje bowiem niezmienna od pięciu tysięcy lat – niemalże dziesięciokrotnie dłużej, niż trwają najokazalsze katedry dojrzałego gotyku. Dowodem tego są płaskorzeźbione wizerunki takich właśnie domów, utrwalone przed pięcioma tysiącami lat na alabastrowych tabliczkach z mezopotamskiego Uruk¹⁷. Może więc gotyckie katedry średniowiecznej Europy były wzorowane na trzcinowych domach *mudhif*? Wydaje się to nieprawdopodobne. Skąd więc to zaskakujące podobieństwo? Może właśnie pleciony budulec doprowadził konstruktorów obu typów budowli do najbardziej optymalnej formy? W przypadku gotyckich katedr plecionka mogła inspirować budowniczych, bo z niej wykonywano makiety tych ogromnych budowli, zaś w przypadku położonych na zarośniętych trzciną rozlewiskach domów *mudhif* trzcinowe plecionki stanowiły ich najbardziej oczywistą konstrukcję. Jest to jednak tylko hipoteza.

Tak czy owak trzcinowe domy *mudhif* są skamieliną formy architektonicznej – formy na swój sposób doskonałej. Ten typ budowli, wznoszonych jako plecionki z jednego z najmniej trwałych budulców, trzciny, przetrwał w niezmienionej postaci już od zarania cywilizacji. Fakt ten dowodzi niezwyklej „architektonicznej żywotności”, swoistej siły tkwiącej w plecionej konstrukcji, plecionej formie i plecionym ornamentcie.

1.5. Plecione konstrukcje

Powszechność plecionek zaowocowała powstaniem wernakularnych konstrukcji zoptymalizowanych tak, aby najlepiej wykorzystać zalety tego budulca. Na przykład na wielu terenach na wschód od Wisły plecione ściany towarzyszyły przysadzistym stodołom o dachach sochowych (takie dachy, nawet bardzo duże, przenosiły na lekkie ażurowe ściany jedynie stosunkowo niewielkie obciążenia, bo niejako „wisiwały” na sochach, toteż cały budynek ważył niewiele i był bardzo przewiewny). Podobnie konstrukcje buksztelowe (*cruck-and-frame*) w dawnej Walii i Anglii nie zaistniałyby bez strychulcowych (pleciono-polepianych) wypełnień. Warto wspomnieć również o wyplatanych kominach dawnych chałup: kominy te miały konstrukcję *sztagową*

(z plecionką rozpiętą na czterech pochyłych słupach i obmazane gliną). W chłopskich chałupach na Podolu i Wołyniu niekiedy dym wyprowadzano plecionymi kaptami o jeszcze bardziej wyrafinowanych formach. „*Nad nalepą jest ku ujęciu dymu kapa na dębowej ramie, (...) z chrustu pleciona, wylepiona gliną i zawieszona u powały. Z tej kapy wychodzi dym otworem do sieni, gdzie schwytywany bywa wraz z iskrami, jeżeli by się takowe z nalepy lub pieca piekarskiego do sieni wydostać miały, koszem półokrągłym z chrustu gradzonym. Kosz ten podobny [jest] do niecki obróconej dnem do góry. (...) [Czasami] zamiast półokrągłej, od góry tylko zamkniętej, a od dołu otwartej niecki, założyli przed wylotem dymu od ogniska zupełnie okrągłą rurę, znów z chrustu i gliny, i tą rurą odprowadzają dym ponad sień, na strych. Górny otwór rury zagięty jest naturalnie ku dołowi, aby iskier do strzechy nie dopuszczają. Jest to więc już więcej podobne do komin, ale zawsze nie komin, bo dymu nad dach nie odprowadza*” – pisał w 1885 roku Maciej Moraczewski¹⁸.

2. WSPÓŁCZESNY POWRÓT DO PLECIONEK W ARCHITEKTURZE

Plecione tworzywo architektury kojarzono dawniej z technicznym i kulturowym prymitywizmem, co znajdowało odzwierciedlenie również w piśmiennictwie architektonicznym – między innymi we wcześniej zacytowanej wzmiance u Witruwiusza, czyli już w starożytności – oraz w nowożytniej eseistyce podróżniczej¹⁹. Tym niemniej w Polsce plecione konstrukcje nieraz zalecano do taniego wiejskiego budownictwa. Takie zalecenia pojawiały się na przestrzeni kilku stuleci, aż do połowy XX wieku: na przykład w 1915 roku Władysław Ekielski chwalił plecione ściany stodoł²⁰, zaś w roku 1953 Franciszek Piaścik zalecał w przypadku braku innych budulców kilka rodzajów plecionych wypełnień ścian szkieletowych w budynkach gospodarskich i mieszkalnych²¹.

Z czasem jednak dwudziestowieczny postęp technologiczny usunął pracołłonne plecionki z budownictwa. W drugiej połowie XX wieku nawet w poradnikach *ekoarchitektury* i budownictwa *low-tech*

¹⁷ E. Ochsenschlager, *Life on the Edge of the Marshes*. „Expedition” nr 2, vol. 40, 1998, s. 29-39. Edward Ochsenschlager zamieszcza fotografię takiej tabliczki z zasobów The British Museum (WA 120000, neg. 252077). Fotografię fragmentu tej tabliczki publikuje też G. Broadbent (2008, *The ecology of the mudhif*, „WIT Transactions on Ecology and the Environment: Eco-Architecture II”, vol. 113, WIT Press, s. 16, dokument cyfrowy, doi:10.2495/ARC080021).

¹⁸ M. Moraczewski, *O budowie zagród włościańskich*, Wydawnictwo Macierzy Polskiej (zeszyt nr 23), Lwów 1885, s. 13-14.

¹⁹ Podróżujący po Polsce w 1791 roku Jan Józef Kausch pisał o okolicach Krakowa, iż tam „...spotykasz się z obrazami najędzniejszych na świecie budowli. Dalej za Krakowem, jak mi mówiono, są one prawie powszechne. Domy te budują z chrustu ściśle ze sobą splecionego” (X. Liske, *Cudzoziemcy w Polsce*, nakładem Gubrynowicza i Schmidta, Lwów 1876, s. 312).

²⁰ W. Ekielski (red.), *Odbudowa polskiej wsi: Projekty chat i zagród włościańskich opracowane przez grono architektów polskich*, Wydawnictwo Obywatelskiego Komitetu Odbudowy Wsi i Miast, Kraków 1915, s. 11.

²¹ F. Piaścik, *Budownictwo wiejskie z materiałów miejscowych*, PWRiL, Warszawa 1953, s. 40-45.

pomijano je jako zbyt pracochłonne. Ale na początku XX wieku sytuacja uległa zmianie. W ciągu zaledwie dekady na świecie pojawiło się kilkanaście prestiżowych zrealizowanych dzieł architektonicznych, niekojarzonych z architekturą *low-tech*, a mimo to celowo operujących plecionym budulcem jako środkiem wyrazu estetycznego.

2.1. Pierwsze plecione dzieło współczesnej architektury

W 2004 roku architekci Krzysztof Ingarden i Jacek Ewý z zespołem zaprojektowali polski pawilon na wystawę światową EXPO 2005 Aichi w Japonii (dopełnieniem projektu architektonicznego był projekt wystawienniczy opracowany przez artystę plastyka Aleksandra Janickiego). Architektoniczna wymowa, jak też symbolika tego pawilonu ściśle wiązały się z zastosowaną w nim elewacją pokrytą modułami starannie wyplecionymi z wikliny, będącą faktycznie kwintesencją jego formy i estetyki.

Obiekt o powierzchni użytkowej 793 m² był budowany na terenach wystawowych od listopada 2004 do marca 2005 roku pod patronatem Krajowej Izby Gospodarczej. Wyplataniem elewacyjnych wiklinowych modułów zajęły się Zakłady Produkcji Koszykarskiej *Delta Rudnik* z Rudnika nad Sanem. Obiekt ten stanowił część ekspozycji podczas trwającej przez 185 dni wystawy (od marca do września 2005 roku), zaś po zakończeniu został zdemontowany. Całą wystawę odwiedziło 22 049 544 osób, głównie Japończyków, zatem znacznie więcej, niż zakładano, zaś jednym z najliczniej odwiedzanych był właśnie polski pawilon. W japońskich mediach ukazywały się o nim liczne przychylnie wzmianki. Mikihiro Mimura, architekt i profesor Uniwersytetu Tsukuba, autor przedmowy do wydanej w 2013 roku książki Krzysztofa Ingardena *Architektoniczne przesłania*, pisał: „Polecam także widok pawilonu wieczorem. Wiklinowa struktura i światła w jej wnętrzu tworzą ciepłe i miękkie ciało, niczym gigantyczna latarnia. My, Japończycy, długo i na co dzień używaliśmy latarni plecionych z bambusa, a zatem widok ten musi być bardzo miły sercu zwiedzających”²².

To ostatnie zdanie jest tu godne uwagi. Kolejne lata miały potwierdzić jego niemal profetyczny wydzźwięk. Oto bowiem od 2005 roku – od czasu zaist-

nienia w Japonii polskiego pawilonu o wiklinowych plecionych ścianach i zapewne pod jego inspiratywnym wpływem – zaczęły powstawać na całym świecie, lecz najliczniej właśnie w Japonii, kolejne „ciepłe i miękkie” obiekty architektury inspirowane plecionkami. Przyciągały one uwagę krytyków architektury oraz mediów. Również te budynki, jak można sądzić ze wzmianek w mediach, były odbierane w kategoriach archetypu: jako „miłe sercu”.

2.2. „Pleciona twórczość” japońskich architektów po 2005 roku

Urodzony w 1954 roku Kengo Kuma, profesor Uniwersytetu Tokijskiego i właściciel biura projektowego *Kengo Kuma & Associates* (zatrudniającego 150 architektów), w 2007 roku współpracował z Krzysztofem Ingardenem, Piotrem Urbanowiczem i Jackiem Ewý w niezrealizowanym projekcie Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie (wyróżnionym w konkursie zorganizowanym wówczas przez Urząd Miasta Stołecznego Warszawy). Projekt ten wyróżniał się tektoniką inspirowaną plecionką (splotem lub węzłem)²³.

Od tego czasu Kengo Kuma często posługuje się plecionymi formami i materiałami (w tym bambusem). Sentyment do plecionek może wynikać również z inspiracji estetyką polskiego pawilonu w Aichi, lecz ma także związek z zainteresowaniami projektanta – bo Kengo Kuma bada tektoniczno-estetyczne właściwości materii stanowiącej otoczenie człowieka, w tym architekturę. Jego obfita twórczość architektoniczna obejmuje obiekty o formach plecionych lub inspirowanych plecionkami, takie jak autorska instalacja na Gwangju Design Biennale w Korei Południowej oraz ciastkarnia Sunny Hills w tokijskiej dzielnicy Minami-Aoyama (oba zaprojektowane w 2013 roku²⁴).

Inny japoński architekt, urodzony w 1957 roku Shigeru Ban, laureat nagrody Pritzкера (2014), jest autorem wielu budynków inspirowanych plecionkami oraz jeszcze większej liczby takich, w których plecionkowe inspiracje są mniej uchwytne – raczej prawdopodobne niż pewne. Zaprojektowana przez niego w 2010 roku (we współpracy z Jean de Gastines) i znajdująca się w Metz filia Centrum Pompidou ma konstrukcję z drewna klejonego, o dźwigarach imitujących rattanową plecionkę. Podobną strukturę przekrycia ma też inna

²² K. Ingarden, *Architektoniczne przesłania. Pawilon Polski na światowej Wystawie EXPO 2005 Aichi w Japonii (Architectural Messages: Polish Pavilion at the World Exhibition EXPO 2005 Aichi, Japan)*. Nakładem autora + Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2013, (cytat z przedmowy – strony nienumerowane).

²³ Ingarden & Ewý: *The Museum of Modern Art in Warsaw. Concept of Weaving*, dokument cyfrowy dostępny online w: <http://divisare.com/projects/24204-piotr-urbanowicz-ingarden-ewy-krzysztof-ingarden-jacek-ewy-naomi-darling-kengo-kuma-associates-the-museum-of-modern-art-in-warsaw-concept-of-weaving>, dostęp 19.11.2015.

²⁴ Podane dalej daty odnoszą się w zasadzie do finalizacji procesu projektowo-realizacyjnego, a nie do faktycznego powstania opisywanych tu projektów.

jego realizacja, Haesley Nine Bridges Golf Club House w Yeosu w Korei Południowej (2010). Pleciona elewacja wyróżnia też obiekt Villa Vista w Weligama w Sri Lance (2010). Wnętrze restauracji Kobe Kushinoya w Osace (2011) jest jakby owinięte plecionką. Całą plecioną elewację ma budynek miejskiego Muzeum Sztuki w Aspen w amerykańskim stanie Kolorado (2014). Część sufitów i elewacji niedawno otwartego Muzeum Sztuki prefektury Oita (2015) nawiązuje do tradycyjnych plecionek bambusowych i tak też ich autor tłumaczy sens budowli. Shigeru Ban w swoim portalu internetowym²⁵ zamieszcza także liczne zdjęcia swych niezrealizowanych projektów inspirowanych plecionkami lub mających plecione elewacje i wnętrza. Przykładem może być *Pleciony dom* (*Wickerwork house*) w Nagano.

Hirokazu Suemitsu i Yoko Suemitsu są parą znanych architektów, współpracujących w ramach pracowni SUEP. Ich projekt budynku biurowego firmy wikliniarskiej w Fukuoka ma sufity i ściany nawiązujące do tradycyjnych plecionych mat bambusowych. Również w innych ich realizacjach odkrywamy plecionkowe inspiracje.

Plecone elewacje, plecionkopodobne elementy konstrukcji lub także wystrój wnętrz stosują też mniej znani japońscy architekci, w tym należący do najmłodszego pokolenia twórców. Junichi Ito z biura *Jun'ichi Ito Architect & Associates* „opakował” w metalową plecioną elewację tokijski Edogawa Garage Club (2009). Kensuke Aisaka z tokijskiego biura *Aisaka Architects* jest autorem wykonanej z barwionego aluminium plecionej elewacji biurowca Keiun (2015) niedaleko stacji kolejowej Harajuku. Podobnych przykładów jest więcej.

W sumie po roku 2005, to jest w ciągu ostatniej dekady, japońscy architekci zaprojektowali co najmniej kilkadziesiąt budynków o formach wyraźnie inspirowanych plecionkami lub zawierających plecione elementy. Rok 2005 istotnie okazał się przełomem w stosowaniu plecionych materiałów, form i konstrukcji.

2.3. Boom na „plecioną architekturę”

Z Japonii moda na plecioną architekturę stopniowo rozlewała się po innych krajach. W 2007 roku architekt Thomas Heatherwick z zespołem z pracowni architektonicznej *Heatherwick Studio* zaprojektował wejście do jednego z kompleksów szpitalnych w Londynie, Guy's Hospital. Ta część budynku otrzymała niezwykłą falującą elewację ze stalowej plecionki. W 2008 roku „plecioną” elewację uzyskał pawilon Aragonii – regionu w północno-wschodniej Hiszpanii – na wystawę

światową Expo 2008 w Saragossie (proj. arch. Daniel Olano z firmy *Olano y Mendo Arquitectos*). W 2009 roku amerykańska pracownia DNK Architects przeprojektowała budynek szpitala dziecięcego w Cincinnati w stanie Ohio, nadając fragmentom lekkiej kurtynowej elewacji formę półprzezroczystej „plecionki”. Również w 2009 roku hiszpańscy architekci Josemaria Churrichaga i Cayetana de la Quadra-Salcedo z biura *Churrichaga + Quadra-Salcedo* przeprojektowali budynek dawnej rzeźni na kino (Cineteca Matadero) o wnętrzu „owiniętym” w złocistometaliczną plecionkę. W 2010 roku pekińskie biuro projektowe FCJZ niejako „owinęło plecionką” wnętrze restauracji Tang Palace w chińskim Hangzhou. W 2012 roku ukończono w tajwańskim Tajpej budowę zespołu bloków mieszkalnych Yong He Yuan, które zaprojektował francuski architekt Florent Nédélec. Bloki te miały szklane fasady pokryte kręciastym splotem z metalowych pasów. W 2013 roku szwajcarskie biuro Herzog & de Meuron (którego założyciele i właściciele są też laureatami nagrody Pritzкера) stworzyło w szwajcarskim Basel gmach wystawowy Messe Basel o elewacji (i częściowo wnętrzu) owiniętej plecionkopodobną metalową „skórą”. Także w 2013 roku chiński Gao Guangye i Zhang Xu pod kierunkiem architekta Wang Yan z biura ATR Atelier zaprojektował budynek Muzeum Sztuki i Rzeźby Dingli (*Dingli Sculpture Art Museum*) w Chongwu koło Quanzhou. Elewacje tego budynku były jakby plecionką wyrzeźbioną w kamieniu. Zaś w 2014 roku turecka pracownia BINAA (*Building INnovation Arts Architecture*) zaprojektowała budynek firmy tekstylnej Argul Weave, nadając jego elewacjom formę masywnej plecionki – białej, niemalże świecącej na czarnym tle znajdującego się za nią przeszklenia. Wreszcie w 2015 roku na wystawie światowej Expo w Mediolanie pojawiła się cała grupa pawilonów narodowych różnych państw, które to pawilony miały plecione części elewacji (w szczególności były to pawilony Indonezji, Wietnamu, Kataru) lub które w inny sposób nawiązywały do plecionek (pawilony Brazylii, Chin i Angoli).

2.4. Imperatyw prawdy materiałowej

Powróćmy do polskiego pawilonu na wystawie światowej w Aichi. Od obiektów opisanych powyżej odróżniał się on fizyczną prawdziwością tradycyjnego wiklinowego wyplotu koszykarskiego. Jego elewację pokrywało 700 paneli, które ponad stu koszykarzy z firmy Delta Rudnik oplotło okorowaną wikliną, stosując drobny splot koszykarski, zaś łączna ich powierzchnia

²⁵ S. Ban, *Wickerwork House*, dokument cyfrowy dostępny online, w: www.shigerubanarchitects.com/works/2002_wickerwork-house/index.html, tu: dostęp 08.04.2016.

przekroczyła 800 m². Natomiast większość pozostałych omówionych wyżej obiektów (za wyjątkiem kilku, gdzie tradycyjne plecionki zastosowano we wnętrzach) była jedynie inspirowana plecionką, bądź też pokryta nią, lecz w postaci przetworzonej we współczesnym duchu i zrealizowanej w materiałach *hi-tech*: stali, aluminium lub szkle.

Jednak imperatyw materiałowej prawdy wsczepionej w architekturę poprzez zastosowanie oryginalnej wiklinowej plecionki był zbyt silny, zbyt rzeczywisty i zbyt inspirujący, aby pozostać unikatem na zaledwie jednym dziele. Pięć lat po powstaniu polskiego pawilonu w Aichi włoska architekt Benedetta Tagliabue, absolwentka *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* i wykładowczyni na *Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona*, zaprojektowała pawilon Hiszpanii na EXPO 2010 w Szanghaju. Miał on obłą formę i pokryty był – podobnie jak pawilon w Aichi – zamontowanymi na stelażach setkami paneli, które hiszpańscy rzemieślnicy starannie oplekli wikliną. Panele te przypominały gigantyczne łuski i miały rozmaite rodzaje splotu.

Dwa lata później jedno z najstarszych (działające od 1949 roku) i najbardziej renomowanych biur projektowych w Wielkiej Brytanii, *Austin-Smith: Lord Architects*, we współpracy z inną znaną pracownią budowlano-architektoniczną *Rafik El-Khoury & Partners* (działająca od 1967 roku) zaprojektowała w historycznym centrum Abu Dhabi, przy zabytkowym zamku Al Hosn, nowoczesny biurowiec, a właściwie obiekt o funkcji biurowo-muzealnej *Temporary Visitors Centre*. Miał on mieć elewacje całkowicie pokryte wikliną, podobnie jak polski pawilon w Aichi. Co więcej, miała to być największa wiklinowa elewacja na świecie: 697 ogromnych prostokątnych wiklinowych paneli (większość o wymiarach 500 na 125 cm) pokrywało ponad 4000 m² powierzchni elewacyjnej.

Budynek ten rzeczywiście powstał i byłby on zapewne dumą zarówno projektantów i wykonawców, jak i inwestorów²⁶, gdyby nie komplikacje związane z jego powstaniem: kilkakrotne zmiany lokalizacji i kształtu obiektu zbiegły się z cięciami budżetowymi i restrukturyzacją instytucji odpowiadających za promocję dziedzictwa architektonicznego Abu Dhabi. Rezultatem był spór prawno-finansowy inwestora z projektantem, a pośrednio także zamknięcie londyńskiego biura firmy *Austin-Smith* i niemalże upadek tej firmy. Budynek zamiast wizytówki kraju stał się kością niezgody, a gdy zaczęły mu towarzyszyć niezbyt pozytywne skojarze-

nia, zarówno inwestor, jak i projektant zaniechali promowania tego, bądź co bądź, architektonicznego arcydzieła.

Sam budynek jednak istnieje, pełni swą funkcję i rzeczywiście robi wrażenie dzięki swej niezwyklej wiklinowej elewacji. Przy czym, co ciekawe, do wykonania tej elewacji zaproszono wcześniejszych wykonawców plecionek polskiego pawilonu w Aichi, czyli Zakłady Produkcji Koszykarskiej *DELTA Rudnik* z Rudnika nad Sanem. Czy to przypadek, czy dowód marketingowej marki polskiego wykonawcy? A może kolejny dowód silnego inspiratywnego oddziaływania polskiego pawilonu w Aichi w skali globalnej?

2.5. Przewidywania

Jeśli istotnie pojawienie się w minionej dekadzie tak wielu dzieł architektury wykorzystujących plecionki lub nimi inspirowanych nie jest przypadkowe, lecz stanowi trend umocowany we współczesnych realiach i potrzebach kulturowych, to być może należy spodziewać się kolejnych realizacji tego typu. Istotnie, wiadomo już, że plecione formy będą charakteryzowały niektóre ze stadionów wznoszonych w Katarze na Euro 2022 – na przykład stadion Al-Gharafa w Al-Rayyan będzie otoczony plecioną elewacją, zaś stadion Al-Wakrah ma być niemal całkowicie pokryty plecionkopodobną strukturą. Ponadto kilka innych stadionów będzie mieć formy tekstylne. Wydaje się zatem, że wspomniany trend nie tylko przetrwa, lecz w najbliższych latach ulegnie jeszcze nasileniu.

3. KONTEKST ZJAWISKA

Współczesny nawrót architektury ku plecionym teksturom, konstrukcjom i materiałom należałoby ocenić na szerszym tle, uwzględniając także kontekst naukowy, obejmujący w szczególności prace niektórych teoretyków historii architektury i sztuki – również tych dawnych, zwłaszcza Gottfrieda Sempera, u nas zaś Kazimierza Mokłowskiego.

3.1. „Sztuka tekstylna” jako zrąb sztuki architektonicznej – poglądy Gottfrieda Sempera

W drugiej połowie XIX wieku niemiecki architekt Gottfried Semper w książce *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik* (Frankfurt am Main & München 1860–1863)²⁷ zawarł zrąb swych ówczesnych poglądów estetycznych. Podstawowych wartości estetycznych dopatrywał się mię-

²⁶ Inwestycję patronowało Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Abu Dhabi (*Abu Dhabi Authority for Culture & Heritage*, później włączone do *Abu Dhabi Tourism & Culture Authority*).

²⁷ G. Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, Getty Publications, Los Angeles 2004.

dzy innymi w plecionkach i związanej z nimi „sztuce tekstylnej”, której śladów poszukiwał nie tylko w wytworach kultury i sztuki z dawnych epok i wszystkich wielkich cywilizacji, ale też w zasobach leksykalnych różnych języków.

Semper twierdził, że każdy wytwór techniki – a szczególnie architektury, na której koncentrował on swą uwagę – jest pochodną *celu* (celowości) i *materiału* (budulca). Zatem rodzaj budulca właściwy danemu celowi, dla którego go zastosowano, jak też właściwy swej epoce zostawia w rozwoju architektury i sztuki trwały ślad, zachowany zarówno w samych formach sztuki, jak też w jej nazewnictwie i w ogóle w leksyce języka²⁸. Semper podzielił zatem wszystkie podstawowe historyczne tworzywa artystyczne na cztery kategorie: *tekstylię, ceramikę, budulce ciesielskie i kamienne*, wydzielając cztery odpowiadające im kategorie czy wręcz paradygmaty sztuki (a w ślad za tym także architektury): *sztukę tekstylną, ceramiczną, tektoniczną* (ciesielską) i *stereotomiczną* (wywiedzioną z budulca kamiennego). Sztukę tekstylną opisał jako pierwszą, widząc w niej szczególne aspekty celowości (celu), jako że jej wytwory służyły *łączeniu, wiązaniu, pokrywaniu, ochronie i zawieraniu*²⁹. Pozostałości pierwotnej dominacji sztuki tekstylnej upatrywał między innymi w ornamentyce architektonicznej, tkaninach stosowanych w wystroju wnętrz, tradycjach kształtowania przestrzeni przypodłogowej w budynkach (w tym we wzorach dywanów i mozaikach posadzkowych)³⁰.

Semper nie był pierwszym, który w plecionkach zdawał się widzieć istotę formy architektonicznej, bo przynajmniej ślady podobnych zapatrywań widzieliśmy już w sto lat wcześniejszej pracy Jamesa Halla, tym niemniej właśnie Gottfried Semper jako pierwszy uwzględnił je w spójnej teorii ontogenezy architektury na tle początków sztuki. Z powyższego wynika wniosek o istotności plecionek jako niezbywalnej części dziedzictwa cywilizacyjnego. Stąd zaś już tylko krok do ich ponownej recepcji w architekturze.

3.2. Wpływ Sempera na rosyjską architekturę i sztukę land-art ostatniej dekady

Rosyjscy architekci Aleksiej Kozyr' i Ilia Babak odwoływali się do poglądów Sempera, uzasadniając swój projekt domu jednorodzinnego o formie prostopadłościanu pokrytego ze wszystkich stron plecionką z drewnianych listew. Dom ten wzniesiono w latach

2005-2012 w podmoskiewskim miasteczku Tiszkowo nad Zalewem Piestowskim. Wzmianki o związkach owego budynku z semperowską teorią sztuki nadal krążą w rosyjskiej popularnej prasie artystycznej, trudno jednak ocenić, czy ich źródłem są sami twórcy czy publicyści oraz czy tezy o semperowskich inspiracjach tego projektu są prawdziwe, czy też powstały *post factum* jako komentarz do dzieła³¹. Tym niemniej do poglądów Sempera nawiązują dziś także inni rosyjscy komentatorzy i kuratorzy przedsięwzięć artystycznych, podczas których powstają wielkokubaturowe formy przestrzenne z wikliny, jak też sami ich twórcy. Chodzi tu zwłaszcza o twórczość artysty plastyka Nikołaja Polisskiego, który do 2000 roku zajmował się malarstwem pejzażowym, natomiast później zaczął projektować i wykonywać instalacje *land-art*, niekiedy o gigantycznej skali i najczęściej wykonane z wiklinowej plecionki. Na przykład na wystawie *Art-Maneż* w 2002 roku wykonał instalację *Wieża sienna*, stanowiącą przestrzenną interpretację w wiklinowym tworzywie jednego z jego wcześniejszych obrazów; rok później na moskiewskim festiwalu artystycznym *Art Kliażma* (wówczas jednym z największych i najbardziej prestiżowych w Rosji) zaprezentował monumentalną instalację *Bazar sztuki*, również wykonaną całkowicie z wikliny. Obecnie liczba jego ogromnych plecionych dzieł sięga kilkudziesięciu (część z nich znajduje się w położonej 200 km na południowy zachód od Moskwy wsi Nikoła-Leniwiec, w której Nikołaj Polisskij osiadł w 1994 roku i gdzie od 2006 roku odbywa się organizowany przez niego festiwal *land-artu* i architektury *Archstojanije*). Niektóre plecione obiekty *land-art*, jak *Beaubourg* wykonany na festiwalu architektonicznym *Archstojanije' 2013* czy *Wulkan* z 2009 roku, mają po kilkadziesiąt metrów wysokości, długości i szerokości.

Twórczość *land-art* Nikołaja Polisskiego powraca więc do domniemyanych korzeni, to jest do plecionki jako tworzywa najwzszzechstronniejszego i najpierwotniejszego, znajdując uzasadnienie w semperowskiej teorii sztuki. Zaś śladem charyzmatycznego rosyjskiego artysty podążają kolejni artyści i architekci.

3.3. Poglądy Kazimierza Mokłowskiego

U nas poglądy bliskie poglądom Sempera, bo obejmujące zarówno jego teorię sztuki, jak też jego metody wnioskowania (z uwzględnieniem leksyki języków świata), prezentował przed stuleciem Kazimierz

²⁸ *Ibidem*, s. 107.

²⁹ *Ibidem*, s. 113.

³⁰ *Ibidem*, s. 113-166.

³¹ Faktycznie na Gottfrieda Sempera powołała się najpierw Natalia Tatumashvili, komentując w jednym ze swych artykułów projekt owej willi, aczkolwiek Aleksiej Kozyr' i Ilia Babak zamieścili później na swym portalu internetowym (<http://archikozyr.ru>) ów artykuł, potwierdzając semperowskie korzenie projektu.

Mokłowski, który w wydanej w 1903 roku książce *Sztuka ludowa w Polsce* oparł swe wywody o początkach architektury na analizie uniwersalnej roli plecionek w pierwszych okresach powstawania cywilizacji. Mokłowski twierdził, że najstarszymi formami mieszkań były te tekstylne, a następnie – jako kolejny etap rozwoju – plecione. Pisał: „*Jeśli o twórczości artystycznej ‘palowców’³² twierdzić można, że oparła się ona o kosz, plecionkę i tkaninę, to w nieporównanie wydatniejszy sposób mówić to należy o ‘namiotowcach’. Tam tkani- na jest wszystkim; do tkaniny odnoszą się w ostatnim odwołaniu najoderwańsze pojęcia, najdalej odbiegłe brzmienia; ze splątanej we wszelaki sposób skóry i wełny wychodzi cała dzisiejsza ozdobność sztuki wschodniej dywanowej, mauretańskiej, tureckiej i perskiej, która przecież niegdyś w ornamentyce celtycko-normańskiej, otwierającej historię stylów nowoczesnych, miała pełny oddźwięk w Europie*”³³.

Uzasadniając przypisanie plecionkom tak doniosłej roli, Mokłowski dodawał: „*W iluminowanych kodeksach klasztorów, zaludnianych irlandzkimi mnichami, plecionka tak silnie przeważa w wyobraźni, że nawet postacie ludzkie, święci i sam Chrystus na krzyżu mają na przemian poplątane ręce i nogi na wzór plecionek skórzanych*”³⁴. Ponadto, podobnie jak Semper, Mokłowski próbował dostrzec echa kulturowego oddziaływania plecionek w śladach językowych, w różnorodnych wytworach ludowej kultury materialnej oraz w dziełach sztuki ślady, jakie pozostawiły pierwsze etapy rozwoju cywilizacji, oparte na plecionych materiałach, plecionej sztuce i plecionej architekturze.

Podsumujmy. Poglądy Sempera i Mokłowskiego stanowią dodatkową przesłankę uzasadniającą tezę o silnej inspiratywnej roli plecionek w architekturze, gdyż zgodnie z tymi poglądami:

- plecionki mają siłę archetypu, bo jako kategoria wytworów kultury materialnej są wytworem zamierzczym, uniwersalnym, towarzyszącym człowiekowi od kolebki, a ludzkości od jej zarania;
- plecionki odcisnęły swe piętno na sztuce i kulturze materialnej różnych narodów i społeczności we wszystkich epokach;
- wyplatanie jest jedną z czterech podstawowych kategorii kształtowania przestrzeni (co pociąga za

sobą podział sztuki jako takiej na sztukę *tekstylną, ceramiczną, tektoniczną i stereotomiczną*);

- plecionki stanowią też podstawę alfabetu ornamentyki architektonicznej.

3.4. Inne czynniki

Ewolucja współczesnych trendów w architekturze jest dziś bardzo skomplikowana i wielokierunkowa, a jej podstawy teoretyczne obejmują również rozważania architektów i teoretyków nad estetyką materii (czym zajmuje się między innymi wspomniany wcześniej Kengo Kuma), badanie powiązań architektury z innymi zmysłami (w tym jej haptyczności, dotykowości), semantykę form i ornamentyki, i tak dalej. Nowe pola badań tworzą sprzyjający klimat dla twórczych eksperymentów z budulcem o bogatej wewnętrznej strukturze i zewnętrznej fakturze, w tym z plecionkami. Inaczej mówiąc, niektóre tendencje ewolucyjne w dzisiejszej architekturze wydają się dodatkowo uzasadniać nawrót do plecionek jako tworzywa architektonicznego.

W kontekście podjętego tu tematu szczególnie istotny wydaje się też aspekt zmiany warsztatu projektanta spowodowany cyfrowymi narzędziami projektowania. Narzędzia do cyfrowego zapisu i obróbki informacji, w tym oprogramowanie do modelowania 3D oraz aplikacje CAD, ułatwiają projektowanie form o dowolnych kształtach, nie tylko prostokreślnych, lecz także dowolnych krzywoliniowych, co z kolei pozwala kreować architekturę o coraz bardziej skomplikowanych formach, konstrukcjach i teksturach. Modele matematyczne parametryzujące zapis kształtów przestrzennych (w tym ich zapis oparty na powierzchniach matematycznych i krzywych: *splajnach, krzywych NURBS, wymiernych krzywych Béziera* itp.) pozwala na generowanie i porównywanie nieograniczonej liczby wariantów wirtualnych brył ograniczonych krzywymi. Zaś renderery (aplikacje do wizualizacji projektów) ułatwiają wstępną weryfikację rezultatów projektowych, a przy okazji pozwalają na szybkie eksperymenty twórcze z teksturami elewacyjnymi (także plecionymi). Wszystko to pomaga architektowi posłużyć się plecionką zarówno jako ogólnym wzorcem formy (tektoniki, czyli gry brył³⁵), jak też jako ornamentem³⁶ lub tłem fakturalnym³⁷, a nawet jako elementem konstrukcji³⁸.

³² *Palowcy, namiotowcy* to zastosowane przez Mokłowskiego nazwy domniemanych historycznych cywilizacji (czy etapów rozwoju cywilizacji), dla których charakterystyczne było zamieszkiwanie odpowiednio w nadwodnych domostwach wzniesionych na palach (*palowcy*) oraz w namiotach (*namiotowcy*). Ta druga kategoria odpowiadała po prostu nomadom.

³³ K. Mokłowski, *op. cit.*, s. 43.

³⁴ *Op. cit.*, s. 104.

³⁵ Przykładem może być wspomniany niezrealizowany projekt Muzeum Sztuki Współczesnej w Warszawie (arch. Kuma, Ingarden, Urbanowicz, Ewý), niektóre dzieła Shigeru Bana czy Dingli Sculpture Art Museum (proj. ATR Atelier).

³⁶ Na przykład tokijski biurowiec Keiun (arch. Kensuke Aisaka) czy tak zwany Clearing House w Salzburgu (arch. Michael Strobl i Klaus Fasching).

³⁷ Przykłady to omówione wcześniej polski pawilon w Aichi, hiszpański w Szanghaju czy Temporary Visitors Centre w Abu Dhabi.

4. PRÓBA INTERPRETACJI ZJAWISKA

Zarówno historyczna rola plecionki w początkach i dawnym rozwoju architektury, jak również obserwowane od dekady (2005-2015) jej gwałtownie rosnące znaczenie jako nowoczesnego budulca uzasadniają hipotezę, że poprzez zastosowanie plecionych form architektura w pewnym sensie powraca do swych korzeni. Tę hipotezę pośrednio zdają się potwierdzać również dawne prace wzmiankowanych już teoretyków historii architektury i sztuki: Gottfrieda Sempere, a u nas Kazimierza Mokłowskiego, uważających plecionki za podstawowe tworzywo budowlane używane w architekturze już od zarania cywilizacji.

Kolejność wydarzeń (to jest okres powstawania dzieł architektonicznych wykorzystujących plecione formy i materiały) wskazywałaby na oddziaływanie polskiego pawilonu w Aichi jako realizacji przełomowej, może nawet inicjującej modę na plecioną architekturę. Jednak hipotetyczna inspiratywna siła polskiego pawilonu jest trudna do obiektywnej oceny, zaś inne wymienione wyżej czynniki – choć równie trudne do oceny – zapewne współtworzyły klimat intelektualno-artystyczny sprzyjający nawrotowi do plecionek. W każdym razie cezurą czasową, od której obserwuje się szybki wzrost liczby nowo powstających budynków³⁹ o plecionych formach, jest rok 2005, czyli rok oddania do użytku polskiego pawilonu w Aichi, zaś najwięcej przykładów „plecionej architektury” zostało zaprojektowanych przez architektów z Japonii, czyli kraju będącego gospodarzem wystawy Expo 2005.

4.1. Wątpliwości

Powyższe stwierdzenia stanowią próbę interpretacji zaobserwowanego zjawiska na polu rozwoju architektury, zatem można im przypisać jedynie rangę hipotezy niepozbawionej słabych punktów. Wątpliwości mogą dotyczyć między innymi:

- definicji samego zjawiska, w szczególności zaś wyodrębnienia *współczesnej plecionej architektury* jako szczególnego fenomenu na tle innych projektowych eksperymentów z fakturą i strukturą (wzmiankowany propagator plecionej architektury, jej twórca, lecz zarazem teoretyk, Kengo Kuma, eksperymentował i pisał również o innych unikalnych materiałach nadających architekturze nową jakość estetyczną, zaś niektórzy twórcy znanych plecionych budynków, jak Krzysztof In-

garden, Jacek Ewý, Benedetta Tagliabue czy projektanci z Austin-Smith, stosowali plecione formy lub faktury tylko okazjonalnie);

- oceny spójności tego zjawiska (czy rzeczywiście pleciony *land-art* Polisskiego jest przejawem tego samego fenomenu co pleciona tektonika w pracach japońskich architektów lub pleciona faktura w pawilonach na Expo?);
- przełomowej roli polskiego pawilonu w Aichi (istnieje bowiem możliwość, że ów obiekt był nie tyle „sprawcą” plecionej architektury, lecz raczej jego pierwszym przejawem, zaś czynników sprawczych należałoby upatrywać gdzie indziej – choćby w rozwoju technik komputerowego wspomaganie projektowania);
- przypisania znaczenia sprawczego dawnym teoriom estetycznym Gottfrieda Sempere (ich oddziaływanie na współczesną architekturę nie wydaje się bowiem większe niż w przypadku innych dawnych teoretyków; zresztą w teorii Sempere oprócz sztuki tekstylnej wyodrębniano także stereotomiczną, ceramiczną i tektoniczną) i Kazimierza Mokłowskiego (bo któż z polskich architektów odwołuje się doń w jakikolwiek sposób?);
- niedoszacowania doraźnych okoliczności i przyczyn powstawania plecionych budynków (w przypadku wzmiankowanych już pawilonów w Aichi, Saragossie i Szanghaju oraz budynku Temporary Visitors Centre twórcy odwoływali się do inspiracji narodowymi lub lokalnymi tradycjami rzemieślniczymi, w tym koszykarskimi).

4.2. Argumenty

Podstawowym argumentem uzasadniającym traktowanie obiektów architektonicznych powstających od 2005 roku i inspirowanych plecionkami lub je zawierających jako przejawu spójnego zjawiska (szerszego trendu w architekturze) jest skala tegoż zjawiska. Oto bowiem w ciągu dekady powstało kilkadziesiąt dzieł plecionej architektury, często znakomitych (tab. 1 i 2). Natomiast obiekty tego typu powstałe przed tą datą należą do rzadkości⁴⁰.

Inną przesłanką uzasadniającą hipotezę o inspiratywnym wpływie polskiego pawilonu na Expo 2005 w Aichi jest fakt, że to właśnie pawilony na Expo (powstałe po tej dacie) są najliczniej reprezentowane jako przykłady plecionej architektury. Były to między innymi

³⁸ Na przykład Haesley Nine Bridges Golf Club House czy filia Centrum Pompidou w Metz (oba zaprojektował Shigeru Ban).

³⁹ Wyjątkiem od tej cezury są jedynie wspomniane już podmoskiewskie realizacje *land-art* Nikolaja Polisskiego oraz biurowiec firmy Longaberger w Newark.

⁴⁰ Właściwie można tu przywołać tylko jeden przykład, mianowicie biurowiec firmy Longaberger w Newark w stanie Ohio w USA, wzniesiony w 1997 roku, zaprojektowany w kształcie koszyka będącego reklamą koszykarskich wyrobów tej firmy.

BUDYNEK UTKANY, CZYLI O PLECIONCE JAKO TWORZYWIE ARCHITEKTURY

Tab. 1. Wykaz najbardziej znanych budynków inspirowanych plecionkami lub je zawierających (bez projektów niezrealizowanych)
Tab. 1. The list of the best known examples of wattle (or wattle-inspired) architecture (existing buildings only)

Lp.	Rok re-alizacji	Projektant (architekt lub biuro projektowe)	Obiekt	Kraj	Rola plecionki (t-tektonika, k-konstrukcja, f-faktura, o-ornament, s-symbolika, i-inne)
1	1997	brak informacji	biurowiec firmy Longaberger w Newark	USA	s, i
2	2005	Ingarden & Ewý	pawilon Polski na Expo 2005 w Aichi	Japonia / Polska	f, s
3	2005	Aleksiej Kozyr' i Ilia Babak	willa w Tiszkwie pod Moskwą	Rosja	-
4	2007	Heatherwick Studio	Guy's Hospital w Londynie	Wielka Brytania	f, i
5	2008	Daniel Olano	pawilon Aragonii na Expo 2008 w Saragossie	Hiszpania	f, s, i
6	2010	Benedetta Tagliabue	pawilon Hiszpanii na Expo 2010 w Szanghaju	Chiny / Włochy	f, s
7	2010	Shigeru Ban i Jean de Gastines	filia Centrum Pompidou w Metz	Francja	k
8	2010	Shigeru Ban	Haesley Nine Bridges Golf Club House, Yeosu	Korea Pd.	k
9	2010	Shigeru Ban, Yasunori Harano	Villa Vista w Weligama	Sri Lanka	f, s, i
10	2011	Shigeru Ban	"Hermes + Shigeru Ban Pavilion" w Tokio	Japonia	f, i
11	2012	Michael Strobl, Klaus Fasching	Clearing House w Salzburgu	Niemcy	f, o
12	2013	Shigeru Ban	„papierowe domy” na Filipinach, m.in. w Cebu	Filipiny	f
13	2013	Austin-Smith: Lord Architects	Temporary Visitors Centre przy Qasr Al Hosn	ZEA	f, s
14	2013	ATR Atelier	Dingli Sculpture Art Museum koło Quanzhou	Chiny	t, i
15	2013	SUEP (H. i Y. Suemitsu)	biurowiec firmy wikliniarskiej w Fukuoka	Japonia	f, s, i
16	2014	Shigeru Ban	Muzeum Sztuki w Aspen	USA	f
17	2014	Kensuke Aisaka	biurowiec Keiun w Tokio	Japonia	f, o
18	2015	brak danych	pawilon Kataru na Expo 2015 w Mediolanie	Włochy / Katar	s
19	2015	Link-Arc	pawilon Chin na Expo 2015 w Mediolanie	Włochy / Chiny	f, i
20	2015	Gumayana, Hermawan, Roesli	pawilon Indonezji na Expo 2015 w Mediolanie	Włochy / Indonezja	f, i
21	2015	Acute i Gaudimundo	pawilon Angoli na Expo 2015 w Mediolanie	Włochy / Angola	o, i
22	2015	Arthur Casas i Marko Brajovic	pawilon Brazylii na Expo 2015 w Mediolanie	Włochy / Brazylia	i
23	2015	Vo Trong Nghia Architects	pawilon Wietnamu na Expo 2015	Włochy / Wietnam	f, k, i

Źródło: opr. własne
 Source: by the author

Tab. 2. Wykaz najbardziej znanych, lecz niebędących budynkami przykładów architektonicznego zastosowania plecionek – mianowicie plecionej sztuki land-art (tylko przykłady wielkogabarytowe) oraz plecionych wnętrz

Tab. 2. The list of the best known examples of large-scale „wattle land-art” and wattle-inspired interiors

Lp.	Rok realizacji	Projektant (architekt lub biuro projektowe)	Obiekt	Kraj	Rola plecionki (t-tekonika, k-konstrukcja, f-faktura, o-ornament, s-symbolika, i-inne)
1	2002	Nikołaj Polisskij	Wieża Sienna na wystawie Art-Maneż	Rosja	k, f, s, i
2	2003	Nikołaj Polisskij	instalacja Bazar Sztuki na Art Kłiaźma	Rosja	k, f, s, i
3	2009	Nikołaj Polisskij	instalacja Wulkan na festiwalu Archstojanije	Rosja	k, f, s, i
4	2010	Andrea von Chrismar Castro	instalacja artystyczna Membranas de Mimbre	Chile	k, f
5	2010	Andrea von Chrismar Castro	instalacja urbanistyczna Mimbrales	Chile / USA	k, f, i
6	2010	Atelier Feichang Jianzhu	wnętrze restauracji Pałac Tang w Hangzhou	Chiny	f, i
7	2011	Shigeru Ban	wnętrze restauracji Kobe Kushinoya w Osace	Japonia	f
8	2012	Churtichaga + Quadra-Salcedo	wnętrze kina w budynku dawnej rzeźni w Madrycie	Hiszpania	f, i
9	2012	Nikołaj Polisskij	instalacja Wszzechrozum	Rosja	k, f, s, i
10	2013	Kengo Kuma z zespołem	instalacja na Gwangju Design Biennale	Korea Pd.	f, o, i
11	2013	Nikołaj Polisskij	instalacja Beaubourg (Archstojanije'2013)	Rosja	k, f, s, i

Źródło: opr. własne
Source: by the author

– oprócz pawilonu polskiego – wspomniane już pawilon Aragonii na Expo 2008, pawilon Hiszpanii na Expo 2010 oraz co najmniej sześć pawilonów na Expo 2015 (i ta sama sytuacja prawdopodobnie powtórzy się na Expo 2017 w Astanie).

WNIOSKI

Jeśli uwzględnić uwagę Sempere, iż plecionki wniosły do architektury podstawowe wartości kojarzone z ich pierwotnym celem: *łączeniem, wiązaniem, pokrywaniem, ochroną i zawieraniem*, oraz jeśli także uwzględnić tezy Mokłowskiego o plecionych początkach ceramiki, tezy Halla o plecionkach jako początku gotyku – wówczas otrzymujemy dość spójny zasób argumentów i przesłanek służących tezie o substancjalnym, podstawowym, archetypowym znaczeniu plecionek w historii architektury.

Jeśli uwzględnić niezwykle liczne zastosowania plecionej sztuki w kulturze materialnej, w tym także w ludowym budownictwie i architekturze z przeszłości, wówczas plecionki jawią się jako tworzywo uni-

wersalne, pierwotne, towarzyszące ludziom od zarania cywilizacji.

Jeśli uwzględnić przykłady architektury po 2005 roku, dostrzegamy powrót zainteresowania najwybitniejszych architektów plecionym budulcem. Architektura niewątpliwie powraca więc do archetypów *łączenia, wiązania, pokrywania, ochrony i zawierania*. Powraca do swych korzeni.

LITERATURA

1. **Aedo W. C., Olmos A. R. (2003):** *Wattle & Daub. Anti-seismic construction handbook*. Editions CRATerre, Villafontaine Cedex, według kopii cyfrowej dostępnej online w internetowym portalu stowarzyszenia MISEREOR: www.misereor.org/fileadmin/redaktion/Wattledaub%20handbook%20anti-seismic%20construction.pdf, dostęp 0.07.2014.
2. **Britton J. (1826),** *The Architectural Antiquities of Great Britain, represented and illustrated in a series of views, elevations, plans, sections and details of various English edifices, with historical and descriptive accounts of each*, t. 5, Longman

- et al., London, według kopii cyfrowej dostępnej *online* w: Google Books: http://books.google.pl/books?id=DXs_AAAAcAAJ, dostęp 12.05.2014.
3. **Broadbent G. (2008)**, *The ecology of the mudhif*, „WIT Transactions on Ecology and the Environment: Eco-Architecture II”, vol 113, WIT Press, 15-26: dokument cyfrowy, doi:10.2495/ARC080021, dostępny *online* w Cyfrowej Bibliotece Wydawnictwa WIT Press: <http://www.witpress.com/elibrary/wit-transactions-on-ecology-and-the-environment/113/19193>, dostęp 12.04.2016.
 4. **Chapman J. (1999)**, *Burning the ancestors: deliberate housefiring in Balkan Prehistory*, [w:] A. Gustafsson, H. Karlsson, J. Nordbladh: Glyfer och arkeologiska rum: en vänbok till Jarl Nordbladh. GOTARC Series A/3. Göteborg University – Department of Archaeology, Göteborg 1999, 113–116, według kopii cyfrowej dostępnej *online* w Bibliotece Cyfrowej Uniwersytetu w Durham: <http://dro.dur.ac.uk/5987/1/5987.pdf-format=PDF-series=GOTARC>, dostęp 10.05.2015.
 5. **Chełmiński M. (1843)**, *Wspomnienia gospodarskie pięćdziesięciodniowej podróży po kraju tutejszym, odbytej w roku 1842*, „Biblioteka Warszawska – Pismo poświęcone naukom, sztukom i przemysłowi” t. 4, Drukarnia Juliana Kaczkowskiego, Warszawa, 225-285 i 599-652, według kopii cyfrowej dostępnej *online* w Google Books: <https://books.google.pl/books?id=hbwDAAAAYAAJ>, dostęp 20.07.2016.
 6. **Ekielski W. (red.; 1915)**: *Odbudowa polskiej wsi: Projekty chat i zagród włościańskich opracowane przez grono architektów polskich*, Wydawnictwo Obywatelskiego Komitetu Odbudowy Wsi i Miast, Kraków, według kopii cyfrowej dostępnej *online* w Dolnośląskiej Bibliotece Cyfrowej: www.dbc.wroc.pl, dostęp 10.10.2012.
 7. **Eyston C. (i inni?; 1722)**, *The history and antiquities of Glastonbury*, Thomas Hearne, Oxford, według kopii cyfrowej dostępnej *online* w Google Books: <http://books.google.pl/books?id=ZDZbAAAAQAAJ>, dostęp 02.10.2012.
 8. **Hall J. (1798)**, *On the origin and principles of Gothic architecture*, „Transactions of the Royal Society of Edinburgh: Papers of the Literary Class” t. 4, T. Cadell & W. Davies, Edinburgh, 3-28, według kopii cyfrowej dostępnej *online* w Google Books: <http://books.google.pl/books?id=5TEeAQAAAMAAJ>, dostęp 10.05.2014.
 9. **Hall J. (1813)**, *Essay on the origin, history, and principles of Gothic architecture*, J. Murray, J. Taylor & W. Blackwood, London, według kopii cyfrowej dostępnej *online* w Google Books: <http://books.google.pl/books?id=BOVZAAAAYAAJ>, dostęp 10.11.2013.
 10. **Ingarden K. (2005)**, *Pawilon polski na Expo 2005 – założenia autorskie*, „Architektura – Murator” nr 7, Warszawa.
 11. **Ingarden K. (2013)**, *Architektoniczne przesłania. Pawilon Polski na światowej Wystawie EXPO 2005 Aichi w Japonii (Architectural Messages: Polish Pavilion at the World Exhibition EXPO 2005 Aichi, Japan)*. Nakładem autora + Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków.
 12. **Januszkiewicz K. (2010)** O projektowaniu w dobie narzędzi cyfrowych. *Stan aktualny i perspektywy rozwoju*, Oficyna Wyd. Politechniki Wrocławskiej, Wrocław.
 13. **Liske X. (1876)**, *Cudzoziemcy w Polsce*, nakładem Gubrynowicza i Schmidta, Lwów 1876, według kopii cyfrowej dostępnej *online* w Podlaskiej Bibliotece Cyfrowej: <http://pbc.biaman.pl>, dostęp 20.02.2013.
 14. **Marzec P. i in. (2016)**, *Tekstylija w domu wiejskim w gminie Michałowo*, Pracownia Filmu, Dźwięku i Fotografii w Michałowie, Michałowo.
 15. **Mokłowski K. (1903)**, *Sztuka ludowa w Polsce*, cz. I: *Dzieje mieszkań ludowych*, cz. II: *Zabytki sztuki ludowej*. Księgarnia H. Altenberga, Lwów, według kopii cyfrowej dostępnej *online* w Bibliotece Cyfrowej Uniwersytetu w Toronto: <https://archive.org/details/sztukaludowawpol00moko>, dostęp 20.03.2014, oraz w Rolniczej Bibliotece Cyfrowej: <http://delta.cbr.edu.pl>, dostęp 21.03.2014.
 16. **Moraczewski M. (1885)**, *O budowie zagród włościańskich*, „Wydawnictwo Macierzy Polskiej” (zeszyt nr 23), Lwów, według kopii cyfrowej dostępnej *online* w Wielkopolskiej Bibliotece Cyfrowej: www.wbc.poznan.pl, dostęp 20.02.2013.
 17. **Ochsenschlager E. (1998)**, *Life on the Edge of the Marsches*, „Expedition” nr 2, vol. 40, według kopii cyfrowej dostępnej *online* w internetowej kolekcji Penn Museum (University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology Museum) www.penn.museum/documents/publications/expedition/PDFs/40-2/Life.pdf, dostęp 02.04.2016.
 18. **Piaścik F. (1953)**, *Budownictwo wiejskie z materiałów miejscowych*, PWRiL, Warszawa.
 19. **Semper G. (2004)**, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*, Getty Publications, Los Angeles 2004.
 20. **Staniszewska Z. (1895)**, *Gródek Nadbużny*, „Wisła. Miesięcznik Geograficzno-Etnograficzny” t. 9, Warszawa, 127-129, według kopii cyfrowej dostępnej *online* w Wielkopolskiej Bibliotece Cyfrowej: www.wbc.poznan.pl, dostęp 03.12.2013. s.127-129.
 21. **Szewczyk J. (2015)**, *Nietypowe budulce w architekturze*, t. 2: *Plecionki*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, Białystok.
 22. **Śliwa J. (2014)**, *Krakowski architekt wśród Madanów: Bolesław Skrzybański u mieszkańców delty Eufratu i Tygrysu (1972)*, „Nowy Filomata” nr XVIII/2, według kopii cyfrowej dostępnej *online* w portalu Academia.edu: www.academia.edu/14185322/Krakowski_architekt_wsrod_Madanow, dostęp 15.04.2016.
 23. **Witruwiusz M. P. (1840)**, *Marka Witruwiusza Polliona o budownictwie ksiąg dziesięć, przekładu Edwarda hr. Raczyńskiego*, t. 1, Zygmunt Schletter, Wrocław, według kopii cyfrowej dostępnej *online* w Google Books: <http://books.google.pl/books?id=jqs9AAAACAAJ>, dostęp 10.07.2012.

Pracę wykonano w ramach realizacji badań statutowych Zakładu Urbanistyki i Planowania Przestrzennego WA PB, nt. Przekształcenia struktury i krajobrazu miast i wsi Polski Północno-Wschodniej (nr S/WA/1/12).