

ISSN 2080-9638

Architecturae et Artibus

Quarterly
volume 9
2017

no.



Białystok University of Technology, Faculty of Architecture

Architecturae et Artibus, 2/2017

Spis treści/Contents

1. **Karol Badyna**
Przejawy troski o polską sztukę sakralną od roku 1911 do chwili obecnej
Expressions of concern over the state of Polish sacral art from 1911 up to present day..... 5
2. **Michał Golański**
Zastosowanie drewna klejonego w konstrukcji na przykładach pawilonów narodowych Chile i Francji na wystawie światowej Expo 2015 w Mediolanie
Glued laminated timber as structural components of Chile and France national pavilions at the world exhibition Expo 2015 in Milan..... 10
3. **Kazimierz M. Łyszcz**
Projekty Lothara Schreyera jako przejaw sakralizacji formy plastycznej w Bauhausie okresu weimarskiego
The projects of Lothar Schreyer as a sign of sacralisation plastic form in Bauhaus in Weimar period..... 20
4. **Katarzyna Radecka**
Polska sztuka komemoratywna w miejscach pamięci związanych z II wojną światową.
Funkcja a piękno – signum temporis
Polish commemorative art at memorial sites related to World War II.
Function and beauty – signum temporis..... 29
5. **Natalia Szostak**
Współczesna praktyka artystyczna jako droga do doświadczania sacrum na wybranych przykładach z własnej twórczości
Contemporary art practice as a means to experiencing the sacred based on selected examples of own work..... 35
6. **Jerzy Tokajuk**
Delimitacja granic miasta i strefy podmiejskiej Białegostoku
Delimitation of borders of the city and suburban area of Białystok 46
7. **Sławomir Wojtkiewicz**
Piera della Francesca „Biczowanie Chrystusa” – malarskie doświadczenie sacrum.
Między sztuką a nauką
Piero della Francesca «The flagellation of Christ» – painting experience of sacrum.
Among art and science 58

PRZEJAWY TROSKI O POLSKĄ SZTUKĘ SAKRALNĄ OD ROKU 1911 DO CHWILI OBECNEJ

Karol Badyňa

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Pl. Matejki 13, 31-157 Kraków
pforma@poczta.onet.pl

EXPRESSIONS OF CONCERN OVER THE STATE OF POLISH SACRAL ART FROM 1911 UP TO PRESENT DAY

Abstract

The importance of a church interior design in considering the beauty of a sacred place is beyond any dispute. Although it is, to a great degree, conditioned by architecture. The core of this text I would like to concentrate solely on the sacrosphere within a church and on some of the aspects of the sacred in public space. Throughout its turbulent history Polish national identity has heavily drawn from its religious sources. This intensity, however, doesn't mean the concern for the matching an artistic level. Also, contemporary art still carries the burden of the 20th century barbarities. A page has been turned. The sacred is being reinstated, yet new dilemmas arise. How to address the innermost values of the sacred? How to cultivate the concern for the sacral character of present-day Catholic shrines? What form did it use to have and how is it expressed nowadays? Despite the fact that its primary issues had been defined long time ago, due to various outside factors Polish sacral art is still going through a lot of soul-searching. Bearing in mind extensive investment into new temples, this should not be the case. Sacral art does not thrive on absolute freedom and isolated subjectiveness. Art is born out of internal experience, but it needs external support as well. Delving into cultural heritage becomes "the here and now" of the sacral art that leads towards prophetic faith.

Streszczenie

O znaczeniu wystroju wnętrza kościelnego w rozważaniach nad pięknem w przestrzeni sakralnej nie trzeba nikogo przekonywać. Jest ono uwarunkowane architekturą i w znacznej mierze od niej zależy, niemniej jednak całe rozważanie poświęcono sacrosferze wnętrza i niektórym aspektom sakralności w przestrzeni publicznej. Polska przechodziła różne przemiany historyczne i zawsze swoją tożsamość narodową budowała na wartościach religijnych, ale to nie znaczy, że jednocześnie dbano o wysoki poziom sztuki sakralnej. Sztuka współczesna ciągle jeszcze niesie balast okrucieństw XX wieku. Oto opadły wszelkie kurtyny. Sacrum powraca na swoje miejsce, ale pojawiają się nowe dylematy. Jak sprostać czystym wartościom sacrum? Jak się uczyć troskliwości o sakralny charakter współczesnych katolickich świątyń? Jak ta troska wyglądała kiedyś i czym się ona wyraża dzisiaj? Pomimo tego, że podstawowe problemy sztuki sakralnej zostały zdefiniowane już dawno, to pod wpływem wielu czynników zewnętrznych wciąż polska sztuka sakralna nie może znaleźć swojego miejsca, a biorąc pod uwagę skalę realizacji sakralnych, na to by zasługiwała. W sztuce sakralnej nie może istnieć całkowita dowolność i izolowany subiektywizm. Sztuka wypływa z wewnętrznego doświadczenia, ale potrzebuje oparcia. Odkrywane dziedzictwo kulturowe może stać się „tu i teraz” sztuki sakralnej prowadzącej do wiary widzącej.

Keywords: sacrosphere; public space; art education; sacral art; sacral interior design; biblical gardens; sacral art exhibition

Słowa kluczowe: sacrosfera; przestrzeń publiczna; edukacja artystyczna; sztuka sakralna; wystrój wnętrz sakralnych; ogrody biblijne; wystawa sztuki sakralnej

O znaczeniu wystroju wnętrza kościelnego w rozważaniach nad pięknem w przestrzeni sakralnej nie trzeba nikogo przekonywać. Jest ono uwarunko- wane architekturą i w znacznej mierze od niej zależy, niemniej jednak całe rozważanie chciałbym poświęcić sacrosferze wnętrza i niektórym aspektom sakralności

w przestrzeni publicznej. Nie będę podejmował wątków architektury sakralnej, która doczekała się wielu opracowań. W tym miejscu trzeba przywołać wielotorową działalność prof. Konrada Kuczy-Kuczyńskiego na polu rozwijania polskiej architektury sakralnej. Polska przechodziła różne przemiany historyczne i zawsze swoją tożsamość narodową budowała na wartościach religijnych, ale to nie znaczy, że jednocześnie dbano o wysoki poziom sztuki sakralnej. Sztuka współczesna ciągle jeszcze niesie balast okrucieństw XX wieku. Ogólnie rzecz ujmując, sztuka, kultura i religia są w pewnym kryzysie, ale trzeba zauważyć także ich osiągnięcia, które wynikają z naszych specyficznych warunków.

„*Nadeszły czasy troskliwego pochylania się nad wartościami sacrum*” [J. Tischner 1993]. Te słowa ks. Józefa Tischnera brzmią jak wyzwanie. Oto opadły wszelkie kurtyny. Sacrum powraca na swoje miejsce, należne mu miejsce, ale pojawiają się nowe dylematy. Jak sprostać czystym wartościom sacrum? Jak się uczyć troskliwości o sakralny charakter współczesnych katolickich świątyń? Jak ta troska wyglądała kiedyś i w czym się ona wyraża dzisiaj?

Nie sposób opisać współczesnej sztuki sakralnej, nie umieszczając jej na szerszym tle. Moja refleksja obejmie czas od roku 1911, gdy 7 grudnia otwarto pierwszą wystawę współczesnej polskiej sztuki kościelnej pod protektoratem episkopatu polskiego. Wystawa odbyła się w Pałacu Sztuki Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. W radzie programowej uczestniczyli m. in. Piotr Stachiewicz, Feliks Koper, Konstanty Laszczka, Jan Szczepkowski, Jan Bukowski i Franciszek Mączyński. Uzupełnieniem wystawy były odczyty w Collegium Novum: ks. Władysława Górczyńskiego i ks. G. Kowalskiego O.Cist. *O zadaniach współczesnej architektury kościelnej*. Ks. Kowalski wyraził pogląd, że „*punkt ciężkości architektonicznych usiłowań przy projektowaniu kościołów należy przenieść z zewnątrz do wnętrza*” [Katalog 1911]. Konferencję zakończono spotkaniem w Starym Teatrze „*celem wzajemnej wymiany myśli wystawców i miłośników sztuki kościelnej*”.¹

Dwudziestolecie międzywojenne było ważnym okresem w rozwoju sztuki religijnej w Polsce. Koncentrując się na sferze sacrum, budowano troskliwie tożsamość narodową. Po kilkunastu latach od odzyskania niepodległości Związek Artystów Śląskich zorganizował wystawę sztuki religijnej w Katowicach. Pokazano 956 prac największych artystów współczesnych. Trwała ona od 30 kwietnia 1931 roku do lipca tegoż roku i była niewątpliwie wielkim wydarzeniem artystycznym.

Śmiem twierdzić, że była to największa wystawa sztuki religijnej współczesnych artystów do dzisiaj. A jakie to były nazwiska: Axentowicz, Wyspiański, Mehoffer, Stachiewicz, Żeleński, Bunsch, Michalak, Matejko, Hukan, Dunikowski, Langman, Laszczka, Ligoń, Raszka, Kunzek, Szczepkowski, Kalfas, Grottger, Chmielowski, Madejski, Malczewski, Stasiak, Krudowski, Tetmajer, Makarewicz, Unierzyski, Bukowski, Sichulski, Rygier, Hofman, Skoczylas. Wystawa miała wydźwięk ogólnopolski, ale nie doceniono należycie jej doniosłości. Wystawę odwiedził Prezydent RP Ignacy Mościcki oraz Prymas Polski ks. Kardynał August Hlond. Wstęp do katalogu napisał Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego Ks. Konstanty Michalski. Mieczysław Gładysz w katalogu sporządzonym w roku 1932 po wystawie polskiej sztuki religijnej napisał: „*Czas więc jest przypomnieć, że w tych przełomowych chwilach, tak ludowi, jak i naszym kościołom, należy dać dzieła wielkich artystów, a usuwać co rychlej wszelką tandetę, czyniącą strasliwą jałowiznę w duszach ludzkich, a gdy zważymy i to, że całą istotę ludzką wypełnia jednak pragnienie piękna, to wtedy przyznamy, że nie tylko przedmiot służący kultowi, ale i każdy szczegół zdobniczy w kościele powinien być głęboko przemyślany, co wpłynie niewątpliwie na niedopuszczanie wszelkiego blichtru do świątyni*” [J. Langman (red.) 1932, s. 196]. Chcę zwrócić uwagę na dwa słowa zagrażające sztuce sakralnej, aktualne także dzisiaj, a mianowicie: jałowość i blichtr.

Śledząc artystów tego czasu, trafiłem na manifest epoki, którego autorem był Zenon Przesmycki „*Miriam*” - pisał w roku 1900 w artykule *Walka ze sztuką w pierwszym tomie „Chimery”*: „*Schyłek wieku ubiegłego, nie ustępujący innym epokom (...) był widownią zupełnego chaosu duchowego, rozbicia wszystkich pojęć na drzazgi empiryczne, gwałtownego opadu ducha, rosnącej nieustannie, i pod koniec wprost zastraszająco, nienawiści do wszystkich rzeczy wiekiustych, nie mieszczących się w granicach zmysłowego ziemskiego poznania i życia*” [Z. Przesmycki „*Miriam*” 1901, s. 314]. „*Nikt dziś prawie nie żyje, nie czuje, nie myśli dla siebie, dla zgłębienia, rozszerzenia i podniesienia własnej duszy. Wszystko mówi się i robi na pokaz, dla zdobycia bądź zysku bezpośredniego, bądź kariery, bądź popularności taniej*” [Z. Przesmycki „*Miriam*” 1901, s. 314]. Zastanawiające jest to, jak aktualne są te słowa po z górą 100 latach.

Od roku 1989 minęło już ponad ćwierć wieku, należałoby więc zrobić bilans. W Polsce bardzo dużo się budowało obiektów sakralnych i nadal się je buduje. Czy tym ambitnym zadaniom towarzyszy choćby

¹ Zaproszenie do wystawy: *Pierwsza wystawa współczesnej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi*, Kraków 1911.

najmniejsza refleksja? Czy istnieje jakaś płaszczyzna prezentacji i wymiany doświadczeń w obrębie sztuki sakralnej dotyczącej architektury, a zwłaszcza wystroju wnętrz sakralnych? Nie znajdziemy twierdzącej odpowiedzi na to pytanie. Jakie czynniki miałyby to robić? Od czasu do czasu, z racji wielkich jubileuszy, pojawiają się teoretyczne opracowania krytyczne w periodykach. Ostatnio taką okazję dał rok 2000. Trzeba było czekać 16 lat na następny rok jubileuszowy 1050 lat Chrztu Polski. Niektóre ośrodki akademickie podejmują systematyczne działania w tym zakresie. Na uwagę zasługuje Centrum Dokumentacji Współczesnej Sztuki Sakralnej na Uniwersytecie Rzeszowskim wydające rocznik „Sacrum et Decorum”. Bardzo ważnym wydarzeniem była konferencja zorganizowana przez Sekcję Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego w Rogoźnie w 1984 roku. Materiały z tej sesji ukazały się w 1989 roku i zostały opatrzone bibliografią polską za lata 1945 - 1986 „Kościół a sztuka współczesna”. W konferencji brali udział znani artyści, teoretycy, filozofowie i historycy. Poruszono niemal wszystkie istotne zagadnienia dotyczące sztuki sakralnej w Polsce, nie wyłączając kwestii czysto praktycznych. Omówiono przykłady sztuki sakralnej powstającej za granicą. Postawiono także wiele pytań, na które nikt nie potrafił odpowiedzieć wtedy w roku 1984 i jak mi się wydaje, nikt nie potrafi na nie odpowiedzieć także w roku 2016. Oto kilka z nich. „Czym wytłumaczyć obojętność estetyczną, a także niezwykłą wprost zachowawczość w dziedzinie gustów plastycznych dużej części naszego duchowieństwa? Dlaczego wciąż nie docenia się skutków duszpasterskich i społecznych odpowiedniej polityki kulturalnej Kościoła? Dlaczego tak niewiele robi się dla inwentaryzacji współczesnej sztuki kościelnej? Dlaczego wreszcie tak wielu artystów podchodzi do sztuki religijnej komercyjnie? Dlaczego nie ma periodyków poświęconych zagadnieniom współczesnej sztuki i architektury sakralnej?” Na to ostatnie pytanie da się częściowo odpowiedzieć. Istniał kwartalnik „Sztuka Sakralna” przez kilka lat od roku 2002. Na temat architektury sakralnej możemy znaleźć kilka opracowań wywodzących się z różnych ośrodków politechnicznych, ale problemem wystroju wnętrza sakralnego niemal nikt się nie zajmuje. Żyjemy obecnie w trochę innej rzeczywistości. Samo pokazanie analogii pomiędzy sytuacją sztuki sakralnej sprzed 30 lat a dzisiejszą sytuacją nie jest wystarczające. Świat się zmienia, a w ostatnim czasie odnosimy wrażenie, że zmienia się coraz szybciej. Zmienia się otoczenie i zmienia się przestrzeń publiczna wokół nas. Można powiedzieć, że zmienia się także przestrzeń sakralna. Ostatnie ćwierćwiecze przynosi nam nowe zjawiska w otwartej przestrzeni publicznej, która zmienia swój charakter. Ogólnie rzecz

ujmując, staje się ona bardziej przyjazna, ludzka i kameralna. Współczesne place miejskie są pozbawione propagandowego patosu.

Ważną datą we współczesnej polskiej kulturze jest rok 2004, kiedy Polska wstąpiła do Unii Europejskiej. Zaczynają się pojawiać nowe zjawiska kulturowe w obrębie otwartej przestrzeni publicznej, która staje się bardziej różnorodna i w której może znaleźć swoje miejsce także sacrum. Pojęcie przestrzeni publicznej wymaga redefinicji. Nie myślimy o jakiejś anonimowej przestrzeni. Przestrzeń to miejsce z indywidualną pamięcią. Dostrzegamy oczywisty związek pomiędzy na nowo odkrytą przestrzenią publiczną i dziedzictwem kulturowym tworzącym nowe narracje. Polityka kulturalna Unii Europejskiej, osłabiająca pierwiastki narodowe na rzecz regionalności, premiuje działania łączące ludzi w ich odkrywaniu wspólnym dziedzictwie kulturowym, którego ważną częścią jest religia. Wymownym tego przykładem mogą być powstające w Polsce od 2008 roku ogrody biblijne dofinansowywane z Unii Europejskiej. Przykładowo, budowa Ogrodu Biblijnego w Myczkowcach realizowana była ze środków Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego Program Współpracy Transgranicznej. Podobnie było z Ogrodem Biblijnym w Starej Wsi przy Kolegium Jezuickim finansowanym także z UE. Ogrody biblijne są nowym zjawiskiem w przestrzeni publicznej. Cieszą się bardzo dużym zainteresowaniem. Prócz tego, że wizualizują karty Pisma Świętego oraz naukę Kościoła, są także świetnym narzędziem ekumenicznym. Są chętnie odwiedzane przez grupy rekolekcyjne, także innych wyznań. Pierwszy ogród powstał w roku 2008 w Proszowicach w ośrodku Caritas diecezji kieleckiej na 10 arowej działce. Autorem projektu tego ogrodu oraz dwóch innych Ogródów Biblijnych, w Myczkowcach i Muszynie, jest Pani dr hab. Zofia Włodarczyk z Uniwersytetu Rolniczego w Krakowie, która z wykształcenia jest jednocześnie ogrodnikiem i teologiem. Wszystkie te trzy ogrody powstały na wydzielonych działkach. Ogród w Myczkowcach powstał w 2010 roku na powierzchni 80 arów. Największy z nich, Ogród Biblijny w Muszynie, powstał w 2015 roku na powierzchni 1,3 ha i jest podzielony na pięć ogrodów tematycznych. Pierwszy z nich opowiada historię zbawienia poprzez wydarzenia biblijne ułożone w narrację od stworzenia świata aż do wydarzeń zawartych w Apokalipsie św. Jana. Drugi, Ogród Krajobrazów Biblijnych, przedstawia geografię Ziemi Świętej z jej charakterystycznymi krajobrazami oraz elementami gospodarki rolnej z czasów biblijnych. Kolejny ogród eksponuje wybrane zagadnienia z nauk proroków biblijnych. Urządzono także zakątek dla dzieci. Ostatni ogród, nazwany Ogrodem Zakochanych, poświęcony jest młodzieży, a jego aran-

żacja ma sprzyjać tak miłemu spędzaniu czasu, jak i edukacji biblijnej. Ogrody biblijne mają także ogromne znaczenie terapeutyczne. Dwa z nich, w Proszowicach i Myczkowcach powstały przy ośrodkach Caritas i są przystosowane dla osób niepełnosprawnych.

Przestrzeń publiczna to przestrzeń społecznej identyfikacji. To jest nasza przestrzeń, ludzi młodych i starych, zdrowych i niepełnosprawnych. Przestrzeń otwarta i przyjazna. Równoważąca i dostrzegająca wszelkie potrzeby ludzi i zwierząt. Przestrzeń publiczna to pierwszy przejaw naszej kultury. Jeśli chodzi o działania Kościoła w otwartej przestrzeni publicznej, to w ostatnich 27 latach sporo się działo także za przyczyną czynników samorządowych. Najwymowniejszym przykładem sakralizacji przestrzeni publicznej są Pola Lednickie, rozwijające się szlaki pątnicze, powstające sanktuaria z wielkimi zapleczeniami, tak liczne w Polsce pomniki kanonizowanych świętych ozdabiające miejskie place. Przestrzeń sacrum nabiera nowego znaczenia także za sprawą duszpasterzy Kościoła. Hasło „Kościoł naszym domem” stwarza nową przestrzeń mentalną. Światowe Dni Młodzieży organizowane w Krakowie to ogromne wydarzenie budujące jakąś megaprzestrzeń - żywą świątynię pod otwartym niebem. Z tego krótkiego wywodu widać, jak pojęcie przestrzeni w szerokim rozumieniu tego słowa staje się ważnym czynnikiem rozwoju naszej kultury.

Jak wygląda nasza troska o sacrum? Problem wystroju świątyni tkwi w harmonijnym budowaniu określonego klimatu wnętrza w zgodzie z zewnętrznymi i wewnętrznymi uwarunkowaniami. Jak je rozumieć? Zewnętrzne uwarunkowania to dziedzictwo kulturowe wyrażające się określoną postawą twórczą, a wewnętrzne uwarunkowania wynikają z wymogów liturgicznych. Jest jeszcze jedno uwarunkowanie, być może najważniejsze, które wiązałbym z potrzebami duchowymi, a raczej z zanikiem potrzeb duchowych zbyt często zastępowanych substytutami.

Zwróćmy uwagę na fakt, że przeżywamy dzisiaj nie tylko kryzys sztuki sakralnej, ale także kryzys sztuki w ogóle. XX wiek dotknął kryzys człowieczeństwa w wymiarze wcześniej nieznanym. „W chwili największego rozwoju technicznego i materialnego popadliśmy w swoją ślepotę” [J. Ratzinger, 2002, s. 118]. Cytowane słowa Kardynała Josepha Ratzingera z roku 2000 są znakomitą diagnozą naszych czasów. W dalszej części książki „Duch liturgii” Ratzinger pisze bardzo bolesne dla twórców słowa: „(...) nasz świat obrazów nie przekracza tego, co ujawnia się zmysłowo, a natłok obrazów, które nas otaczają, oznacza równocześnie koniec obrazu: prócz tego, co można sfotografować, nie widać już nic. W takiej sytuacji nie tylko sztuka ikony, sztuka sakralna polegająca na spojrzeniu sięgającym

poza materię, staje się niemożliwa, lecz także sztuka w ogóle, (...) staje się bezprzedmiotowa. Staje się eksperymentowaniem ze stworzonymi przez człowieka światami, pustą kreatywnością, która nie dostrzega już *Creator Spiritus* - stwórczego Ducha. Próbuje ona zająć Jego miejsce, produkując już tylko to, co przygodne i puste, uświadamiając człowiekowi absurdalność jego twórczości” [J. Ratzinger 2002, s. 118-119].

Sztukę religijną chciałbym pojmować jako specyficzną sferę sacrum wchodzącą w ponadczasowy obszar metafizyki. Ta perspektywa jest istotna w pojmowaniu bardzo specyficznej sztuki poświęconej poszukiwaniu sacrum, która w pewnym sensie „nie chce być posłuszna świeżym i nowoczesnym nurtom sztuki aktualnej” [J. Ratzinger 2002, s. 121]. W tym miejscu dotykamy bardzo zasadniczego problemu. Jakie ma mieć cechy sztuka sakralna? Najczęściej ma cechy akademickie i historyczne, co jest często krytykowane jako bezwiedne naśladownictwo. Spójrzmy jednak na zjawisko tradycji i historii od strony dziedzictwa. To właśnie dziedzictwo wciąga przeszłość w naszą teraźniejszość i staje się naszym tu i teraz. „Pamięć jest zawsze bieżąca, aktualna, teraźniejsza i łączy teraźniejszość z tym, co trwałe i niezmienne” [K. Kowalski 2013, s. 52]. Co więcej, staje się naszym sprzymierzeńcem na drodze zakorzenienia w ponadczasowej sferze wartości sacrum, bardziej niż płytko rozumiana nowoczesność, która odrzuca sakralną naturę pamięci.

Niezmiernie trudno asymilują się wszelkie eksperymenty sztuki nowoczesnej w Polsce. W zachodniej Europie pod tym względem jest inaczej. Być może brakuje nam refleksji teoretycznej. Kardynał Ratzinger formułuje kilka podstawowych definicji sztuki związanych z liturgią. Oto niektóre z nich:

1. „Sztuka sakralna polega na obudzeniu wewnętrznych, duchowych zmysłów i nauczaniu nowego spojrzenia, które w widzialnym dostrzega niewidzialne. Obraz służy liturgii: modlitwa i spojrzenie, w którym formują się obrazy, musi być zatem współmodleniem się i współpatrzeniem wraz z widzącą wiarą Kościoła.
2. W sztuce sakralnej nie może istnieć całkowita dowolność. Formy sztuki, które zaprzeczają obecności Logosu w rzeczach, a człowieka ograniczają do ujawniającej się zmysłowości, nie dają się pogodzić ze znaczeniem obrazu w Kościele. Z izolowanej subiektywności nie powstanie żadna sztuka sakralna, albowiem ta zakłada raczej podmiot uformowany wewnątrz przez Kościół i otwarty na MY” [J. Ratzinger 2002, s. 121].

Postulat Kardynała Ratzingera, by dążyć do wiary widzącej, w dzisiejszej kulturze chrześcijańskiej,

pomimo wielu trudności i ogólnej ślepoty, koncentruje się jednak na obrazie, który musi być przede wszystkim współpatrzeniem (nowym spojrzeniem), czego nie można pogodzić z izolowaną subiektywnością, tak często spotykaną dzisiaj. Wiara, która nie wytworzy kultury, nie zostanie w pełni przyjęta.

PODSUMOWANIE

Powstało w Polsce wiele ciekawych i wartościowych realizacji sakralnych. Dlaczego nie potrafimy tych dobrych wzorów propagować, a nawet pokazywać za granicą? Przykładem mogą być Węgry, które swoją architekturę sakralną już kilkanaście lat temu pokazywały na Biennale Architektury w Wenecji. W 2007 roku biskupi węgierscy uznali, iż trzeba pokazać światu bogactwo wiary jako część nowej ewangelizacji. Pierwszy raz zorganizowano Tydzień Sztuki Sakralnej, a jego kuratorki Marta Dragonits, Ildiko Kolek, Ilona Toroczka dotarły do mieszkańców Budapesztu o różnych przekonaniach religijnych i światopoglądach. Od tego czasu, corocznie w czasie trwania Dni Europejskiego Dziedzictwa, organizowany jest Festiwal Ars-Sacra. Wywodząca się z Budapesztu inicjatywa nabrała ogólnokrajowego charakteru, a później wyszła poza granice. Festiwal wzbudza i wzmacnia zapotrzebowanie na prawdziwe wartości: piękno, dobro i prawdę. Poprzez sztukę prezentuje wartości tradycji żydowsko-chrześcijańskiej. Historia Festiwalu na Węgrzech jest owocem inicjatywy Misji Miast Jana Pawła II. W roku 2007 w Budapeszcie Festiwal miał 4 000 widzów, za to w roku 2013 już w 87 miejscowościach wzięło udział w sumie 57 000 widzów. Ze wszech miar namawiam nie tylko do udziału w tym Festiwalu, ale wręcz do przeniesienia na nasz grunt węgierskich doświadczeń w dialogu międzykulturowym. Podam jeszcze jeden wymowny przykład, otóż po przemianach ustrojowych na Ukra-

inie, w 1995 roku, powstała Katedra Sztuki Sakralnej we Lwowskiej Narodowej Akademii Sztuki jako miejsce studiów teoretyków i twórców różnych wyznań. Żadna polska uczelnia do tej pory nie otworzyła takiego kierunku kształcenia. Czy nie mamy własnych doświadczeń w tym zakresie? Zobaczmy, jak to wyglądało w okresie II Rzeczypospolitej? W pawilonie polskim na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 roku kapliczka Jana Szczepkowskiego „Boże Narodzenie” została nagrodzona Grand Prix. Na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Religijnej w Padwie w 1931 roku obraz Antoniego Michalaka otrzymał pierwszą nagrodę. Te przykłady sukcesu polskiej sztuki sakralnej nie były przypadkowe. Władze odrodzonej II Rzeczypospolitej Polskiej widziały szansę w rodzimej sztuce na budowanie tożsamości narodowej.

LITERATURA

1. **Cieślińska N. (opr.) (1989)**, *Sacrum i sztuka*, Wyd. ZNAK, Kraków.
2. **Kowalski K. (2013)**, *O istocie dziedzictwa europejskiego - rozważania*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków.
3. **Langman J. (red.) (1932)**, *O polskiej sztuce religijnej*, nakładem Związku Artystów Śląskich, Katowice.
4. *Pierwsza wystawa współczesnej sztuki kościelnej im. Piotra Skargi*, katalog, Kraków 1911.
5. **Przesmycki Z. „Miriam” (1901)**, *Walka ze sztuką*, „Chimera” z. 2, t. I, Kraków.
6. **Ratzinger J. (2002)**, *Duch liturgii*, Christianitas, Poznań.
7. **Skrodzki W. (1989)**, *Polska sztuka religijna 1900-1945*, Oficyna Wydawnicza INTERIM, Warszawa.
8. **Tischner J. (1993)**, *Nieszczęsny dar wolności*, Wyd. ZNAK, Kraków.

Artykuł powstał dzięki wsparciu Narodowego Centrum Kultury w Warszawie.

ZASTOSOWANIE DREWNA KLEJONEGO W KONSTRUKCJI NA PRZYKŁADACH PAWILONÓW NARODOWYCH CHILE I FRANCJI NA WYSTAWIE ŚWIATOWEJ EXPO 2015 W MEDIOLANIE

Michał Golański

Uniwersytet Zielonogórski, Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska, ul. Prof. Z. Szafrana 1, 65-417 Zielona Góra
E-mail: m.golanski@aiu.uz.zgora.pl

GLUED LAMINATED TIMBER AS STRUCTURAL COMPONENTS OF CHILE AND FRANCE NATIONAL PAVILIONS AT THE WORLD EXHIBITION EXPO 2015 IN MILAN

Abstract

Expo is space for the expression of ambition and the individuality of countries manifested by architecture of national pavilions and accompanying exhibitions. Temporality of pavilions translates into a need for highly innovative and cost effective solutions in architecture and construction. This article presents national pavilions of Chile and France as the most innovative and spectacular examples of structural use of glued laminated timber on Expo 2015 World Exhibition in Milan. Visual for the article has been collected during the conference of Polish universities and study trip under the title "Feeding the Planet. Energy for Life. Milan"¹. The event was organized under the auspices of the Committee of Architecture and Urban Planning of Polish Academy of Sciences, Faculty of Civil Engineering and Architecture of the West Pomeranian University of Technology in Szczecin and Faculty of Civil Engineering, Architecture and Environmental Engineering of the University of Zielona Góra.

Streszczenie

Wystawy Expo są przestrzenią dla wyrażenia ambicji i indywidualnej wartości poszczególnych krajów manifestowanych przez architekturę pawilonów narodowych oraz towarzyszących im ekspozycji. Tymczasowość pawilonów przekłada się na konieczność zastosowania do ich budowy możliwie innowacyjnych i mieszczących się w zaplanowanych z góry kosztach efektywnych rozwiązań architektonicznych i budowlanych. Niniejszy artykuł przedstawia pawilony narodowe Chile i Francji jako najbardziej innowacyjne i spektakularne przykłady zastosowania konstrukcji z drewna klejonego na wystawie światowej Expo 2015 w Mediolanie. Materiał zdjęciowy do artykułu został zebrany w trakcie ogólnopolskiej konferencji oraz wyjazdu naukowo-studialnego pod wspólnym tytułem „Feeding the Planet. Energy for Life. Mediolan”¹. Wydarzenie zostało zorganizowane pod auspicjami Komitetu Architektury i Urbanistyki PAN, Wydziału Budownictwa i Architektury ZUT w Szczecinie oraz Katedry AIU WBAIS UZ.

Keywords: technology; pavilion; glued laminated timber; Expo

Słowa kluczowe: technika; pawilon; drewno klejone; Expo

WPROWADZENIE

Wystawy światowe są lustrem, w którym ludzkość przegląda się z podziwem, i jednocześnie zwiastunem kolejnych rewolucji technologicznych, teorii estetycznych i ideologicznych. Już u swego zarania służyły prezentacji dóbr oraz osiągnięć poszczegól-

nych narodów i świadczyły tym samym o poziomie rozwoju w wymiarze globalnym. Niezależna od aktualnej sytuacji politycznej przyjazna atmosfera sprawiała, że ewentualna mocarstwowa rywalizacja lub antagonizmy poszczególnych krajów przeniosły się na sferę suge-

stywnej architektury pawilonów, innowacyjności zastosowanych do ich budowy rozwiązań technologicznych oraz ekspozycji świadczącej o tożsamości cywilizacyjno-kulturowej kraju. Pierwszym wydarzeniem mającym w pełni międzynarodowy charakter była Wielka Wystawa w Londynie w 1851 roku. Zaprojektowany na jej potrzeby przez Josepha Paxtona Pałac Kryształowy był cudem XIX-wiecznej architektury. Do jego budowy wykorzystano najnowocześniejsze osiągnięcia ówczesnej techniki. Pawilon wystawowy o powierzchni 70000 m² został wybudowany w zaledwie 4 miesiące [S. Giedion, 1968; s. 175-204]. Było to możliwe dzięki rewolucyjnemu wykorzystaniu prefabrykowanych elementów konstrukcyjnych: słupów i dźwigarów z żelaza i ciągliwego żeliwa oraz wypełniających szkieletową konstrukcję jednolitych cienkościennych szklanych płyt dostarczanych na plac budowy w formie gotowej do montażu. Wystawa Expo stworzyła nową przestrzeń dla wyrażenia ambicji i indywidualnej wartości poszczególnych krajów. Expo stało się areną współzawodnictwa zrozumiałym w pojęciu międzynarodowym, kulturowym przekazem w celu wyniesienia własnej narodowej indywidualności ponad inne. Cywilizowana forma rywalizacji, pozbawiona brutalności wojen i porywających emocji sportowych, wskazywała kierunki rozwoju i przyczyniła się do wielu istotnych osiągnięć na polu architektury, sztuki i technologii budownictwa. Wystawy światowe, z założenia tymczasowe, często pozostawiały po sobie trwałe symbole, do których należą chociażby wieża Eiffla - najbardziej znany obiekt architektoniczny Paryża oraz symbol Francji, zbudowana przy okazji wystawy światowej w 1889 roku, Atomium – monumentalny model kryształu żelaza powstały przy okazji wystawy światowej w Brukseli w 1958 roku jako symbol ówczesnych naukowych oraz technicznych osiągnięć „wieku atomu”, czy też Habitat 67 – kompleks mieszkalny w Montrealu autorstwa architekta Moshe Safdiego wzniesiony na wystawę światową w 1967 roku, gdzie pełnił rolę jednego z pawilonów.

1. PAWILONY NARODOWE NA WYSTAWACH EXPO

Fenomenem wystaw światowych są pawilony narodowe, które stanowią skrajny przykład zastosowania architektury jako symbolu politycznego, instrumentu promocji osiągnięć narodu oraz wyznacznika trendów w architekturze. Dla odwiedzających narodowe pawilony gości to przede wszystkim wizytówka

wystawiających je krajów. Rola architektury, na podstawie której definiowane są przypisywane skojarzenia i budowany wizerunek kraju, jest w takim przypadku nie do przecenienia. Tymczasowość przekładająca się na konieczność zastosowania do ich budowy możliwie innowacyjnych i mieszczących się w zaplanowanych z góry kosztach efektywnych rozwiązań architektonicznych i budowlanych idzie w parze z wysokimi oczekiwaniami opinii publicznej danego kraju odnośnie do prestiżu i estetycznego wyrazu pawilonu. W takich okolicznościach powstają obiekty, które stają się ikonami architektonicznymi i niezapomnianymi symbolami. Architektura pawilonów Expo staje się oczywistym świadectwem technologicznej innowacji i możliwości współczesnego budownictwa zawartym w doskonałej i wysublimowanej estetycznie formie.

2. ZRÓWNOWAŻONE ROZWIĄZANIA BUDOWLANE NA WYSTAWIE EXPO 2015 W MEDIOLANIE

W trosce o zminimalizowanie śladu ekologicznego organizatorzy wystawy światowej w Mediolanie w specjalnie zadedykowanym temu problemowi wydawnictwie² przedstawili projektantom pawilonów sugerowane strategie projektowe oraz wybór rozwiązań i materiałów budowlanych. W pierwszym rozdziale poświęconym fazie projektowej poruszone zostały tematy efektywności energetycznej, wybór rozwiązań konstrukcyjnych i materiałowych, problemy gospodarki wodą, jakości powietrza wewnątrz budynku oraz ograniczenie rozpatrywanego wieloaspektowo negatywnego wpływu na otoczenie (m.in. poprzez ograniczenie robót fundamentowych, wykorzystanie wody opadowej, ograniczenie erozji gleby, efektu wyspy ciepła oraz zanieczyszczenia światłem i hałasem). Rozdział drugi poświęcony fazie budowy zwracał uwagę na redukcję emisji gazów cieplarnianych i pyłów przez urządzenia i pojazdy budowlane, ograniczenie ilości odpadów budowlanych oraz zagospodarowanie ziemi z wykopów fundamentowych. Faza rozbiórki i ponownego wykorzystania poruszona została w trzecim rozdziale publikacji, gdzie wskazane rozwiązania bezpośrednio wynikały ze strategii 3R – Reduce, Reuse, Recycle.

Jakkolwiek w konstrukcji nośnej pawilonów dominowała stal, w większości pawilonów drewno wykorzystywano do budowy ścian samonośnych (m. in. Japonia, Polska i Rumunia) lub jako materiał wykończeniowy (m. in. Azerbejdżan, Estonia, Niemcy, Słowacja, Słowenia, Urugwaj i Rosja). Wiele pawilonów wykorzy-

¹ Zob. <http://www.aiu.uz.zgora.pl/index.php?dzial=o-katedrze&sub=aktualnosci-kaiu&art=112&sel=10>.

² Zob. *Guidelines - Sustainable Solutions - Design, Construction, Dismantling and Reuse* (2015), Expo Mediolan.

stywało do konstrukcji elementy z drewna klejonego: m.in. Belgia, Chiny, Hiszpania, Irlandia, Malezja, Tajlandia i Węgry. Niniejszy artykuł zaprezentuje pawilony narodowe Chile i Francji jako najbardziej innowacyjne i spektakularne przykłady zastosowania konstrukcji z drewna klejonego na wystawie światowej Expo 2015 w Mediolanie.

2.1. Naturalny materiał budowlany - drewno

Drewno to uznany surowiec ekologiczny - łatwo dostępny, posiadający wiele zastosowań oraz odnawialny. W przeciwieństwie do innych bogactw naturalnych, takich jak ropa, węgiel czy inne kopaliny, zasoby drewna nie ulegają wyczerpaniu przy prawidłowej gospodarce leśnej. Wymienione wyżej zalety sprawiły, że drewno było jednym z najpopularniejszych materiałów budowlanych na wystawie w Mediolanie. Drewno zajęło poczesne miejsce w historii architektury, także w czasach współczesnych w wielu regionach świata wciąż zachowuje pozycję podstawowego materiału budowlanego. Drewno jest trwałe i długo opiera się procesom starzenia, w sprzyjających warunkach potrafi przetrwać wieki. Łatwo poddaje się procesowi przystosowania do warunków wilgotnościowych otoczenia. Potraktowane współczesnymi preparatami, staje się niepalne. Jest lekkie (choć różne gatunki cechuje różny ciężar właściwy), elastyczne i wytrzymałe. Jego porowata struktura sprawia, że cechuje je niski współczynnik przewodzenia ciepła, jest więc znakomitym materiałem izolacyjnym. Cechą, której nie ma żadne inne tworzywo konstrukcyjne poza drewnem, jest jego odnawialność – zasoby drewna dadzą się odbudować w relatywnie szybkim procesie, który praktycznie, w odniesieniu do przynajmniej niektórych gatunków, można mierzyć czasem życia człowieka. I jeszcze jedna szczególna cecha: surowiec ten powstaje w wyniku naturalnego procesu biologicznego – fotosyntezy i nie wymaga żadnych nakładów energii obciążających środowisko. Od zarania dziejów drewno w postaci naturalnej (pociętych pni, gałęzi) jest surowcem energetycznym, pozostaje nim również obecnie. Współcześnie ważnym aspektem ekologicznym jest to, że spalanie drewna w nikłym stopniu narusza bilans dwutlenku węgla w naturalnym obiegu tego gazu – można przyjąć, że ilość CO₂ wydzielanego w czasie spalania drewna jest równa ilości gazu przyswojonego w procesie wzrostu rośliny. Rozwój przemysłu przeróbki drewna nie przyczynia się do wzrostu masy powstających odpadów. W dzisiejszych czasach określenie „odpad” w odniesieniu do drewna zupełnie nie odpowiada prawdzie – trociny, wióry i zrębki stały się pełnowartościowym surowcem energetycznym. Znajdują także zastosowanie przy produkcji kompozytowych materiałów budowlanych. Współcześnie drewno

jest jednym z podstawowych materiałów w nurcie zrównoważonego budownictwa.

2.2. Drewno klejone

Wynalezienie drewna klejonego było przełomowe dla współczesnej architektury drewnianej. Za najstarszą znaną konstrukcję z drewna klejonego literatura uznaje łukowe więźby dachowe nad salą zgromadzeń King Edward College w Southampton z 1860 roku oraz salą szkoły niedzielnej zboru Rusholme Road w Chorlton-on-Medlock niedaleko Manchesteru z 1864 roku, która uległa rozbiórce w 1962 roku [L.G. Booth 1994]. Za ojca technologii drewna klejonego, choć nie za wynalazcę uznawany jest Otto Hetzer, którego praca dotycząca problemów optymalizacji przekrojów w zależności od obciążenia przyczyniła się do rozwoju konstrukcji z drewna klejonego. Opatentowana przez niego w 1903 roku metoda łączenia lameli za pomocą kleju kazeinowego stanowiła efektywny sposób zapobiegający skręcaniu i pękaniu cienkich przekrojów drewnianych. Współcześnie do sklejanania lameli w produkcji drewna klejonego warstwowo używa się klejów fenolowo-rezorcynowo-formaldehadowych lub klejów z żywic melaminowych. Żywice te stosowane do klejenia na zimno (30-100°C) i na gorąco (powyżej 100°C) odznaczają się dużą wytrzymałością doraźną i dużą trwałością, są również odporne na działanie wysokiej temperatury, dużej wilgotności (zimnej i gorącej) i niepalne [A. Lyons, 2004]. Zastosowanie drewna klejonego zapewnia jednorodność materiału, a co za tym idzie, zmniejszenie zużycia surowca, a także osiągnięcie większych nośności i sztywności. Drewno klejone posiada wiele cech, które czynią je idealnym materiałem do budowy najróżniejszych typów konstrukcji. Elementy z drewna klejonego warstwowo są ogniodopusne, wytrzymałe, lekkie i trwałe oraz mogą być łatwo kształtowane dokładnie w takich wymiarach, jakich wymaga dana konstrukcja. Konstrukcje drewniane o wysokim stopniu przygotowania łatwo można dostosować do dużych budynków, zapewniając szybki montaż przy pomocy lekkich dźwigów oraz silne, bezpieczne i trwałe połączenia przy zastosowaniu ręcznych narzędzi.

Podstawowym zagadnieniem przy modelowaniu i wytwarzaniu elementów konstrukcyjnych z drewna klejonego jest uwzględnienie ograniczeń w zakresie kształtowania przekrojów i form, przede wszystkim w nadawaniu krzywizn. Produkcja elementów zakrzywionych w dwóch lub więcej płaszczyznach jest technicznie możliwa, ale jest to proces skomplikowany technicznie i drogi. Uzyskiwane są one poprzez sklejenie wyprodukowanych wcześniej zakrzywionych jednopłaszczyznowo elementów o mniejszych przekro-

jach. Rozwój i udoskonalenie technologii drewna klejonego pozwalają obecnie na kształtowanie konstrukcji drewnianych o rozpiętościach ponad 150 m. Materiał ten, oprócz swych wartości konstrukcyjnych, posiada także niepowtarzalne walory sensoryczne. Ten wysoce przetworzony materiał powstaje poprzez sklejenie kilku warstw cienkich desek z drewna, dzięki czemu człowiek postrzega je podobnie jak materiał naturalny. Stwarza komfort psychiczny i jest tak samo przyjazne, ciepłe i oryginalne jak surowe drewno. Przemysłowo prefabrykowane drewno klejone zastosowane w pawilonach omawianych w niniejszym artykule zapewnia ponadto stałą jakość i odpowiednią kontrolę techniczną.

3. PAWILON CHILE

Pawilon chilijski zaprojektowany przez Cristiána Undurraga został wybrany spośród 21 projektów zgłoszonych w konkursie publicznym przeprowadzonym przez Kolegium Architektów i Chilijskiego Stowarzyszenia Architektów (AOA) w 2013 roku. Pawilon kontynuuje nurt narodowej architektury tworzonej na potrzeby wystaw światowych. Pawilon chilijski na Expo w Sewilli w 1992 roku autorstwa duetu architektów Germán del Sol y José Cruz mieścił w swym wnętrzu antarktyczną

górną lodową, natomiast pawilon na wystawie w Szanghaju w 2010 roku autorstwa biura Sabbagh Arquitectos był laureatem złotego medalu. Zadaniem pawilonu i ekspozycji na wystawie Expo w Mediolanie było ugruntowanie pozycji Chile jako ważnego producenta żywności przez podkreślenie jakości potraw i rozległości światowych rynków, do których dociera chilijski eksport.

Cechą wyróżniającą pawilon chilijski na tle stojących obok pawilonów Austrii i Iranu była masywna kratownica przestrzenna z klejonego drewna sosnowego. Skrywająca kubiczne formy masywna i ażurowa siatka trójkątów to synteza pawilonu, który natychmiast zapadał w pamięć odwiedzającego. Szkieletowa konstrukcja budynku górująca ponad uwolnionym parterem miała w sobie unikalność i szlachetną prostotę zapewniającą mu niebywałą ekspresję. Pawilon w całości widziany z dystansu był monumentalny. Z bliska ażurowa konstrukcja odbierana była fragmentarycznie, co zapewniało jej ludzką skalę. Szkieletowa kratownica przestrzenna była nie tylko poprawna pod względem technicznym, ale miała także rzadką w obecnych czasach autentyczność - forma i konstrukcja były tu absolutnie tożsame.

Główna konstrukcja nośna została zaprojektowana do wielokrotnego użytku. Zaprojektowany w du-

Ryc. 1. Pawilon Chile; fot. autor
Fig. 1. Chile pavillion; photo by the author





Ryc. 2. Wnętrze pawilonu Chile; fot. autor
Fig. 2. Chile pavillion interior; photo by the author

chu zrównoważonego rozwoju chilijski pawilon miał racjonalną modułową konstrukcję, pozwalającą na szybki montaż i demontaż. Dzięki tej architektonicznej innowacji budynek miał wrócić do Chile, gdzie miał być użytkowany po zakończeniu wystawy światowej. Wymiary i cechy charakterystyczne struktury umożliwiają dokonywanie zmian w układzie przestrzennym ścian działowych.

Założeniem ideowym pawilonu było wykorzystanie jego architektury do zbudowania przyjaznej i gościnnej atmosfery. Dostępny był on z poziomu pasażu wystawy Expo. Przestrzeń na poziomie parteru miała wolny plan i zapewniała odwiedzającym dużo cienia, natomiast tematyczne wystawy znajdowały się na kondygnacji powyżej. Ekspozycja wewnątrz pawilonu uzupełniona była przez urządzenia audiowizualne. Zwiedzanie kończyło się na parterze pawilonu, gdzie przy długim drewnianym stole odwiedzający mogli posmakować i kupić chilijskie produkty spożywcze.

3.1. Idea projektu

Pawilon chilijski możemy odczytać również na poziomie warstwy znaczeniowej. Jak pisze Jacek Krenz w *Architekturze znaczeń* [J. Krenz, 1997]: „*Artyzm architektury najpełniej bodaj wyraża się w sposo-*

bie, w jaki odzwierciedla ona złożone treści kultury, z jej bogactwem znaczeń, symboli i archetypów. Owa warstwa znaczeniowa jest nieodzownym elementem formy architektonicznej wszędzie tam, gdzie przejawia się ona jako wartość estetyczna. Sztuka, czy to malarstwo, literatura czy architektura, jest zmysłowym wyobrażeniem myśli, jej krystalizacją. Projektowanie i budowanie to przekładanie myśli i idei na formy architektoniczne. Z kolei interpretacja każdej formy nieuchronnie prowadzi do pytania o jej ukryty wymiar, czyli znaczenie.

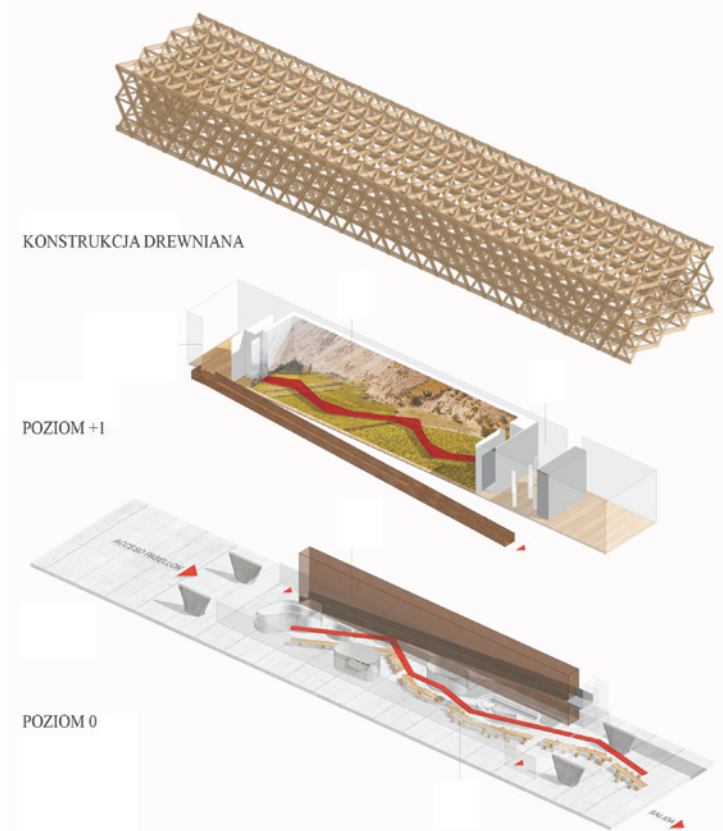
Na warstwę znaczeniową składają się znaki i symbole. Każda przestrzeń niesie w sobie znak, komunikat, pełniący funkcję narracyjną, która umożliwia człowiekowi percepcję. Znak to coś postrzeganego zmysłami, co stoi zamiast czegoś innego.”

W zamierzeniu architekta Cristiana Undurragi pawilon Chile miał przedstawić całą różnorodność produkcji spożywczej kraju. W jego słowach pawilon jest koszykiem, w którym znaleźć można najlepsze przysmaki. Przywoływany jest również obraz dużego pojemnika-kontenera, który pozwala ekspozycji poruszać się po świecie. Inna interpretacja to pole uprawne zawieszane pomiędzy przeszłymi jak most. Ten ostatni symbolizuje wiele rzeczy: łączenie ludzi, miejsc, czy też różnych rzeczywistości. Na szczęście wielowarstwowo-

wa i pogłębiona symbolika nie przysłaniały surowego przekazu struktury pawilonu, w którym architektura i treść są jednym. Uwidacznia się w tym miejscu bardzo silnie etyczny wymiar pojęcia prawdy. Wystawy światowe organizowane w przeróżnych miejscach przyzwyczyły nas do ekstrawaganckich pawilonów, w których uczestniczące państwa często eksponują pretensjonalne artefakty, tworząc widowisko atrakcyjne, lecz niereprezentatywne. Chilijski projekt bardzo wyraźnie odzwierciedlał zbiorowe uczucia i starał się pokazać mieszkańców kraju zasadniczo takimi, jakimi są naprawdę. Ujawnia się tu także koncepcja równości, uważana za jedną z wartości, jakiej współczesne społeczeństwo chilijskie od czasów demokratycznego przełomu kończącego dyktaturę generała Pinocheta domaga się dzisiaj. Budynek pomyślany był jako odzwierciedlenie Chile. Z jednej strony pawilon był bardzo bezpośredni, o ostrych kształtach i czytelnej geometrii, wybudowany z rodzimej sosny, miedzi i stalowych detali. Z drugiej, to budynek powściągliwy, który ma zwracać uwagę nie ekstrawagancją, lecz opanowaniem, trzeźwością i siłą prostoty, w którym odwiedzający doznawać będą „nie efektów, lecz afektów”. Zdaniem architekta również zastosowanie do budowy chilijskiego drewna było świadomym i koniecznym gestem, aby symbolicznie „zasadzić je w europejskiej glebie”. Drewno zapewniło nie tylko solidną konstrukcję i niebywałą ekspresję, umożliwiło również prefabrykację, późniejszą rozbiórkę w celu przeniesienia go z powrotem do Chile, co sprawiło że budynek nie jest w ten sposób jednorazowy.

3.2. Zastosowanie drewna

Chile jest krajem nie tylko zasobnym w lasy, przemysł drzewny zajmuje ważne miejsce w gospodarce narodowej. Nic zatem dziwnego, że materiał ten wybrano jako wizytówkę kraju. Należy do tego dodać niezwykłą, bo sięgającą XVIII wieku tradycję budownictwa drewnianego związaną z imigracją ludności niemieckiej. W Chile do tej pory zachowały się piękne przykłady drewnianej architektury sakralnej, a współcześnie powstaje wiele ciekawej architektury mieszkaniowej wykorzystującej ten materiał. Drewno cieszy się w Chile dużym prestiżem, a wzrastające od wielu lat zalesienie kraju kontrastuje z odwrotną tendencją w skali globalnej. Zastosowanie pochodzącego z Chile drewna pozwoliło pokazać jego walory oraz wszechstronność, a także zaprezentować krajową produkcję wysokiej jakości drewna i postęp technologiczny na arenie międzynarodowej. Do budowy pawilonu zastosowano drewno klejone z sosny kalifornijskiej (radiata) oraz płyty drewniane Melamina Vesto. Drewno sosnowe pozyskane z zarządzanych w sposób zrównowa-



Ryc. 3. Pawilon Chile – schemat ideowy;
 źródło: <http://www.plataformaarquitectura.cl/>
Fig. 3. Chile pavillion – ideogram;
 source: <http://www.plataformaarquitectura.cl/>

żony lasów zostało wysłane drogą morską do Włoch, gdzie z zapewnieniem wysokich standardów technologicznych wykonano elementy drewna klejonego. Melamina Vesto to z kolei innowacyjna płyta wiórowa będąca kompozytem drewna, miedzi i aminoplastów, która zapewnia zwiększoną odporność na zawilgocenie i posiada właściwości antybakteryjne. Produkt ten, opracowany wspólnie przez chilijskie firmy Arauco i Codelco, wykorzystuje i promuje kolejny flagowy surowiec eksportowy tego kraju – miedź.

4. PAWILON FRANCJI

Podobnie jak w przypadku Chile, zadaniem pawilonu francuskiego było pokazanie zarówno narodowej kultury kulinarnej, jak i zaprezentowanie innowacji w budownictwie drewnianym. Do budowy pawilonu zaprojektowanego przez biuro architektoniczne XTU (Anouk Legendre & Nicola Desmaziere) na wystawę światową EXPO 2015 w Mediolanie wykorzystano wykonane w technologii CNC zakrzywione elementy konstrukcyjne. Francuski pawilon charakteryzuje się ażurową formą, stworzoną z umieszczonych podłużnie i poprzecznie dźwigarów z drewna klejonego.

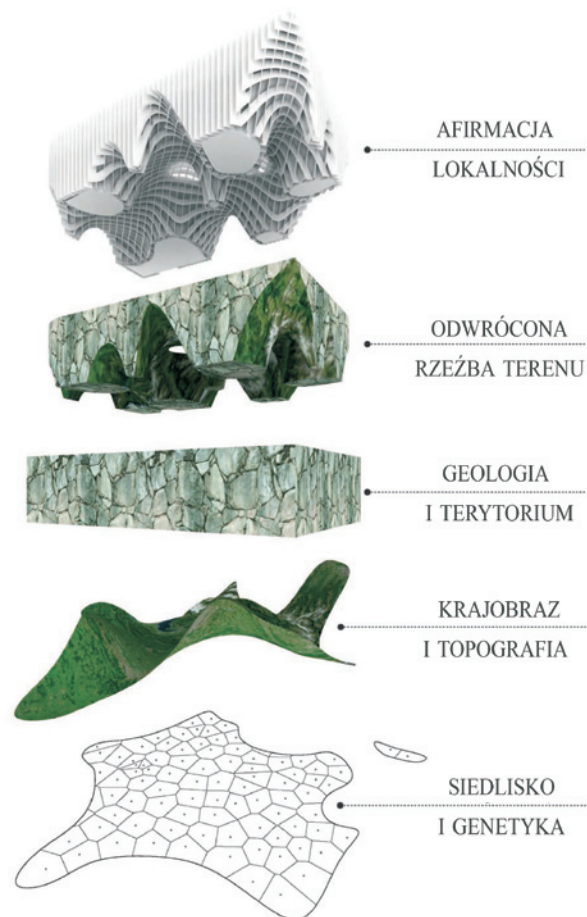


Ryc. 4. Pawilon Francji; fot. autor
Fig. 4. Pavillion of France; photo by the author

Zaprojektowany za pomocą parametrycznych narzędzi obiekt wyróżnia się estetyką spotykaną w prototypowych designerskich meblach i projektach wnętrz. Zamysł konstrukcyjny może przywołać na myśl drewniane pawilony projektowane przez Davida Adjaye oraz eksperymentalne pawilony zaprojektowane i budowane przez studentów szkoły Architectural Association, w szczególności pawilony Swoosh i [C]space z 2008 roku [C. Schittich, 2010]. Obiekty te miały jednak dużo mniejszą skalę, ich program funkcjonalny ograniczał się do zapewnienia przekrycia, zaś pawilon francuski był trójkondygnacyjnym obiektem o powierzchni użytkowej przekraczającej 2000 m².

4.1. Idea projektu

Pracę nad projektem architekci zaczęli od rozmowy z ekspertami rolnictwa i socjologami, którzy narysowali im wizerunek kuchni francuskiej, będący rezultatem niebywalej różnorodności geograficznej i kulturowej kraju. Falujący sufit ze swymi szczytami i dolinami



Ryc. 5. Pawilon Francji – schemat ideowy; źródło: www.x-tu.com
Fig. 5. Pavillion of France – ideogram; source: www.x-tu.com

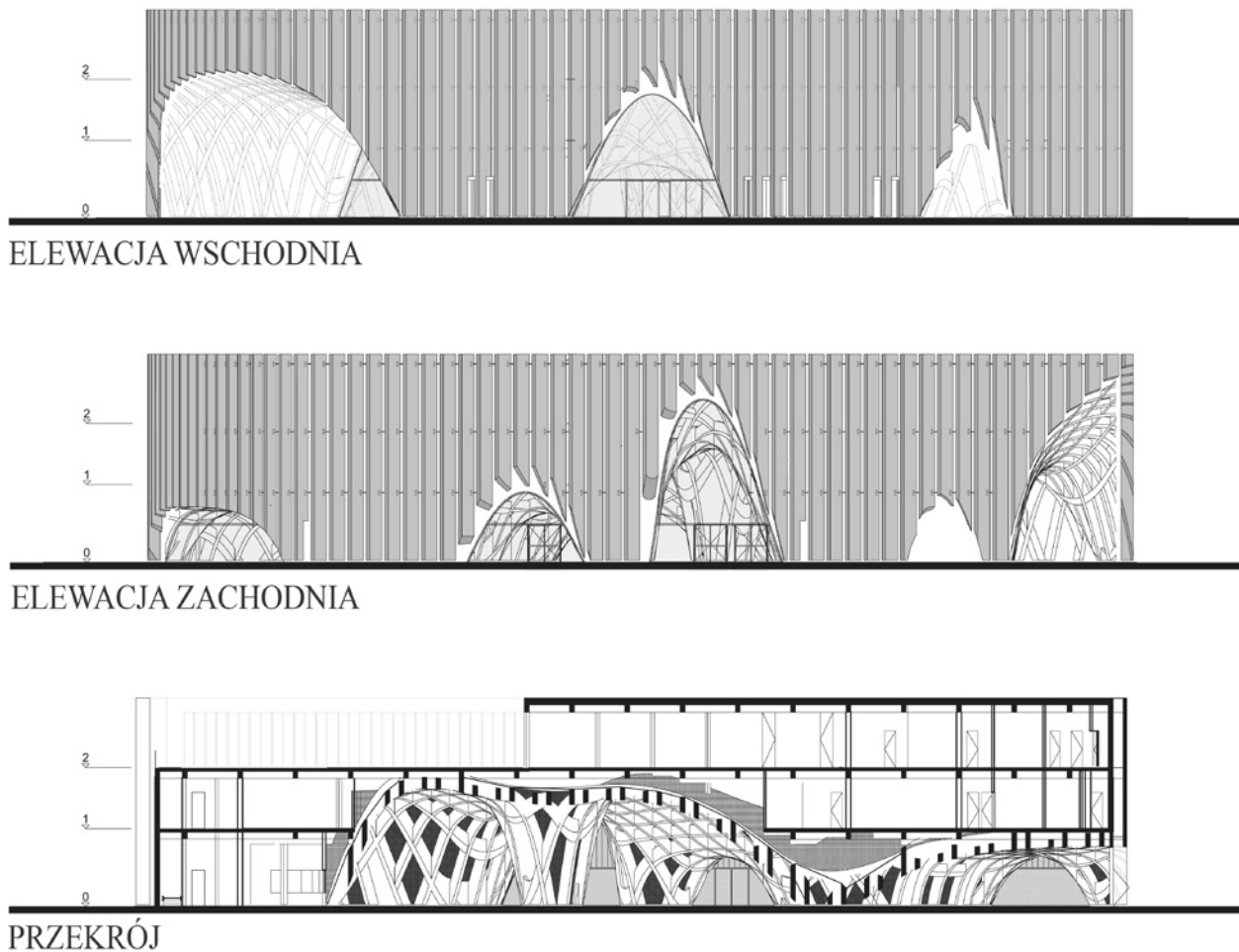
symbolizuje owo zróżnicowanie topograficzne i klimatyczne kraju, rozmaite sposoby gospodarowania i produkcji żywności oraz mozaikę kulturową, która w rezultacie tworzy doskonałą kuchnię. Projektanci podążyli również innym tropem. Specyfikacja konkursu architektonicznego, w którym wyłoniony został projekt pawilonu, wskazywała na słynne paryskie Hale Baltarda jako na ponadczasowy symbol produkcji spożywczej i konsumpcji. Dzieło Wiktora Baltarda - kompleks hal targowych zbudowany w latach 1852-1872 w dzielnicy Hal, odwiecznej handlowej dzielnicy Paryża – zostało w powieści Emila Zoli nazwane „brzuchem Paryża” [E. Zola, 1957], bo zaopatrywało się tu w żywność całe miasto. Zespół pawilonów ze szkła i stali był klejnotem XIX-wiecznej architektury i na owe czasy manifestacją nowoczesności.

Forma pawilonu w postaci wydrążonego od spodu ażurowego prostopadłościanu o dwóch zaokrąglonych narożnikach interpretuje wzorzec Hal Baltarda jako swoiste skrzyżowanie, na którym spotykają się wszystkie produkty spożywcze. Architekci z biura XTU sięgnęli do archetypu rynku - wolnej przestrzeni pod

jednym ogromnym dachem, na którym prowadzona jest uprawa ziół i warzyw. Otwartość budynku manifestowana jest przez liczne wejścia, do których docieramy, pokonując ogród warzywno-ziolowy. Zwabieni do środka goście zanurzali się w świat odwrócony do góry nogami. Dwukrzyżownicowa powierzchnia drewnianej struktury sufitu była w zamyśle projektantów odwróconym modelem hipsometrycznym, ukazującym zróżnicowanie ukształtowania terenu kraju. Efektowna drewniana konstrukcja została pomyślana jako trejaż dla rosnących na zewnątrz jadalnych roślin pnących. Od wewnątrz puste pola pomiędzy ustawionymi prostopadle dźwigarami wykorzystane zostały do prezentacji podwieszonych do falującego sufitu produktów spożywczych i przyrządów kuchennych. Odwiedzający pawilon goście od dołu oglądali 'francuskie menu', przyprawiającą o zawrót głowy szaloną ekspozycję produktów, specjałów i przyborów kuchennych. Antresola pawilonu mieściła biura, sale projekcyjne, zaś na najwyższym poziomie znajdowała się restauracja, w której potrawy przyrządzane były z uprawianych na miejscu przy użyciu procesów hydroponicznych warzyw i aromatycznych ziół.



Ryc. 6. Wnętrze pawilonu Francji; fot. autor
Fig. 6. Pavillion of France, interior; photo by the author



Ryc. 7. Pawilon Francji – elewacje i przekrój; źródło: www.x-tu.com
Fig. 7. Pavillion of France – elevations and section; source: ww.x-tu.com

4.2. Drewniana konstrukcja pawilonu

Francuski pawilon wykorzystywał innowacyjną konstrukcję w postaci kratownicy z drewna klejonego na ortogonalnej siatce 1,5 m. Konstrukcja w kierunku podłużnym, jak i poprzecznym składała się z krzywoliniowych dźwigarów z drewna klejonego, pełniących również funkcję podpór pawilonu. Do jej zaprojektowania architekci wykorzystali narzędzia modelowania parametrycznego, dzięki czemu osiągnięto wysoką efektywność pod względem statyki i wydajności materiałowej. Wszystkie drewniane elementy o zmiennej wysokości przekroju i strzałce ugięcia wykonane zostały za pomocą robotów CNC przez francuską firmę Simonin. Staranne wykonanie węzłów drewnianej kratownicy zapewniło bardzo stabilne połączenia. Swobodnie falująca powierzchnia spodu konstrukcji tworząca układ kwadratowych kasetonów zapewniła szczególną ekspresję wnętrza pawilonu, świadczącą

o szerokich możliwościach kształtowania drewna metodami przemysłowymi i stanowiącą wizytówkę innowacji we francuskiej architekturze.

Projektanci pawilonu francuskiego przyjęli podejście *low-tech* - cały budynek mógł być bez większych trudności i wysiłku zdemontowany i ponownie zmontowany w nowym miejscu. Dzięki licznym otworom i zlokalizowanym w centralnym punkcie obiektu clerestorium przeznaczonym do usuwania nadmiaru ciepłego powietrza wewnątrz pawilonu było w sposób naturalny wentylowane i chłodzone, co przekładało się na niski pobór energii.

PODSUMOWANIE

Wystawy światowe od 1851 roku (Londyn) są okazją do współzawodnictwa we wszystkich dziedzi-

nach produkcji oraz techniki i technologii. Przykładowo zbudowana na paryską wystawę światową w roku 1889 wieża Eiffla miała zademonstrować poziom wiedzy inżynierskiej i możliwości techniczne epoki. „Szukamy w architekturze odbicia postępu, jakiego nasz okres dokonał na drodze uświadomienia sobie swoich cech — swych specjalnych ograniczeń i możliwości, potrzeb i celów. Architektura umożliwia wgląd w ten proces, będąc tak bardzo związana z życiem okresu jako całością. W architekturze wszystko odzwierciedla warunki charakteryzujące wiek, w którym się ona rozwija — począwszy od upodobań do pewnych form, aż do sposobów rozwiązywania specyficznych zagadnień budownictwa, uznanych za najbardziej naturalne. Jest ona produktem wszelkiego rodzaju czynników — społecznych, ekonomicznych, naukowych, technicznych, etnologicznych” [S. Giedion, 1968; s. 43]. Organizatorzy kolejnych wystaw dążą do prześcignięcia poprzednich, m.in. w dziedzinie rozwiązań technicznych i architektonicznych czy rozmachu uroczystości oficjalnych. Pawilony EXPO, jako grupa realizacji, stanowią jeden z najbarwniejszych przykładów „gier i zabaw” architektury współczesnej. Architektury tymczasowej, tworzonej niejako „na niby”, za to z potężnym przekazem medialnym, wizerunkowym i komercyjnym.

Wątki rozwoju technologicznego, tendencje ekologiczne, czy tak jak w przypadku wystawy w Mediolanie problem wyżywienia świata naturalnie nadal są na pierwszym planie. Kiedy o sukcesie pawilonów narodowych decyduje często ich teatralny wizerunek, przebojowość i marketingowa chwytliwość, tym bardziej należy docenić pawilony wykorzystujące najnowsze osiągnięcia technologiczne budownictwa. Zastosowanie drewna klejonego w tak odmiennych ideowo i formalnie pawilonach Chile i Francji jest przykładem zrównoważonego projektowania i innowacyjnego rozwoju współczesnej architektury drewnianej i jednocześnie wpisuje się w strategię dotyczące wymogów środowiskowych. Obydwa pawilony zwracają uwagę ścisłą integracją funkcji, formy i konstrukcji, w których jak echo pobrzmiewają składowe witruwiańskiej koncepcji: utilitas, venustas, firmitas. Budynki te zapadają w pamięć odwiedzających Wystawę Światową bez potrzeby angażowania dodatkowych środków lub specjalnych efektów charakterystycznych dla pawilonów innych krajów. Bez wątplenia w obydwu przypadkach mamy do czynienia z uwypukleniem drewnianej konstrukcji jako zabiegiem formalnym i marketingowym, którego celem jest zmanifestowanie możliwości budownictwa drewnianego oraz reklama krajowego przemysłu drzewnego. Pawilon francuski tworzą elementy wielkogabarytowe, natomiast pawilon Chile to kratownica przestrzenna składająca się z wielu krzyżulców. Ponadto obydwaj

pawilony wyróżnia prostota instalacji konstrukcji, która umożliwia jej rozbiórkę i budowę w nowej lokalizacji. Wzrastające zainteresowanie niskoenergetycznymi, wysokosprawnymi i ekologicznymi rozwiązaniami budowlanymi w dalszym ciągu stymulować będzie wzrost zainteresowania drewnem, którego naturalne pochodzenie wyróżnia je na tle innych materiałów, których produkcja oparta jest na tradycyjnej ekstrakcji surowców i ich procesach. Nowoczesna technologia produkcji jest w stanie wydobyć z naturalnych materiałów ich najlepsze cechy, zapewniając jednocześnie wytrzymałość, trwałość, odporność na czynniki atmosferyczne i korozję biologiczną oraz niskie nakłady związane z utrzymaniem. Rynek materiałów budowlanych oferuje szeroką gamę produktów, gdzie zastosowanie znajdują produkty i odpady rolnictwa, leśnictwa oraz przemysłu drzewnego. Wykwalifikowani projektanci i wykonawcy rozumiejący unikatowe własności i uwarunkowania tej grupy produktów mogą istotnie wpłynąć na obniżenie energochłonności w pierwszej fazie cyklu życia obiektu budowlanego. Produkty z drewna klejonego sprzyjają innowacyjnym zastosowaniom w budynkach, które pozwalają tchnąć świeżą energię w ich architekturę. Spełniają one wszystkie warunki niezbędne dla powstania dobrej architektury: ekonomiczność, funkcjonalność, estetykę i bezpieczeństwo, zaś swoboda kształtowania elementów dostępna dzięki nowoczesnej technologii porusza emocje i pozwala kreować przestrzeń o niepowtarzalnym charakterze.

LITERATURA

1. **Berge B. (2001)**, *The Ecology of Building Materials*, Oxford Architectural Press, Oxford.
2. **Booth L.G. (1994)**, *Henry Fuller's Glued Laminated Timber Roof for Rusholme Road congregational Sunday School and other early Timber Roofs*, "Construction History Society", 1994 (vol. 10).
3. **Giedion S. (1968)**, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, PWN, Warszawa.
4. **Górzyński J. (2004)**, *Obciążenia środowiska w produkcji wyrobów budowlanych*. Prace naukowe ITB, Warszawa.
5. **Krenz J. (1997)**, *Architektura znaczeń*, Wydawnictwo Politechniki Gdańskiej, Gdańsk.
6. **Kysiak M. (1998)**, *Architektura pawilonów wystawowych: funkcja, forma, konstrukcja*. Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa.
7. **Lyons A. (2004)**, *Materials for Architects and Builders*. Elsevier Butterworth-Heinemann, Amsterdam.
8. **Schittich C. (2010)**, *In Detail Small Structures: Compact Dwellings Temporary Structures Room Modules*, Birkhauser.
9. **Zola E. (1957)**, *Brzuch Paryża*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

PROJEKTY LOTHARA SCHREYERA JAKO PRZEJAW SAKRALIZACJI FORMY PLASTYCZNEJ W BAUHAUSIE OKRESU WEIMARSKIEGO

Kazimierz M. Łyszcz

Uniwersytet Technologiczno-Humanistyczny im. K. Pułaskiego, Wydział Sztuki, ul. J. Malczewskiego 22, 26-600 Radom
E-mail: k.lyszcz@uthrad.pl

THE PROJECTS OF LOTHAR SCHREYER AS A SIGN OF SACRALISATION PLASTIC FORM IN BAUHAUS IN WEIMAR PERIOD

Abstract

The creation and program of Bauhaus was leant on necessities of searching new forms to give one's assent to artistic and shut of education of new designers. Those experiments were usually appeal to expression of metaphysical feelings which make possible, with help of suitable mistrial practice, achievement and crossing the border to recognise the individual. That demonstrate the strongest in first stage of school exist in Weimar where there were compete with themselves various beliefs, creative concepts to aim connection different artistic disciplines in *Gesamtkunstwerk* cause. One of the artist which was creating that initially conception of Bauhaus operation was Lothar Schreyer, who had been working in school on the stage, theatre and practised creative output. He was engaged in literature, architecture and law as well. In last founded projects show up very strongly exposed esoteric and religious issues, in which geometrical searching of universal and absolute forms is the key. In this paper were presentwd and analysed full of the mystic Schreyer's paintings, which are realising the desire to achieve *sacrum*, captured as a pieces of his teaching work and artistic-aesthetic program of current. For this aim was applied method of iconographic analysis for an insightful interpretation of the content in these projects symbolic and allegorical elements. The restoration of the knowledge about them makes us the awareness a strong presence in the Bauhaus irrational aesthetic ideology, which verifies the rooted conviction of its reasonableness and pragmatism.

Streszczenie

Powstanie i program Bauhausu były oparte na potrzebie poszukiwania nowych form wyrazu artystycznego i zamyśle kształcenia nowoczesnych projektantów. Eksperymenty te często odwoływały się do ekspresji odczuć metafizycznych, umożliwiających, przy pomocy odpowiednich praktyk misteryjnych, osiągnięcie i przekroczenie granic poznania jednostki. Uwidoczniło się to najsilniej w pierwszej fazie istnienia szkoły w Weimarze, gdzie konkurowały ze sobą rozmaite poglądy, pomysły, koncepcje twórcze zmierzające do łączenia różnych dyscyplin artystycznych w ideę *Gesamtkunstwerk*. Jednym z artystów współtworzących tę wczesną koncepcję działania Bauhausu był Lothar Schreyer, który w szkole zajmował się sceną i teatrem, uprawiał twórczość plastyczną, a oprócz tego parł się literaturą, architekturą i prawem. W odnalezionych w ostatnich latach jego projektach z lat dwudziestych ujawniają się silnie eksponowane wątki religijno-ezoteryczne, w których kluczową rolę odgrywa oparte na geometrii poszukiwanie form uniwersalnych. W tekście zostały przedstawione i zanalizowane przepelnione mistyką obrazy Schreyera, realizujące pragnienie osiągnięcia *sacrum*, ujęte w kontekście jego pracy dydaktycznej oraz programu artystyczno-estetycznego szkoły. Do tego celu wykorzystano metodę analizy ikonograficznej umożliwiającą wnikliwą interpretację zawartych w tych projektach elementów symbolicznych i alegorycznych. Przywrócenie wiedzy na ich temat uświadamia nam silną obecność nurtu irracjonalnego w ideologii estetycznej Bauhausu, co weryfikuje zakorzenione przekonanie o jego racjonalności i pragmatyzmie.

Keywords: *sacrum*; expression of artistic form; mystic of images; modern art education; modern design

Słowa kluczowe: *sacrum*; ekspresja formy plastycznej; mistyka obrazu; nowoczesne kształcenie artystyczne; modernistyczne wzornictwo

WPROWADZENIE

W artykule zostanie zaprezentowane, przez pryzmat projektów Lothara Schreyera, uaktualnione spojrzenie na początki Bauhausu – uczelni, której program estetyczny i praktyka artystyczna miały istotny wpływ na zmianę paradygmatów designerskich i architektonicznych XX wieku. Istotną rolę w uformowaniu tych założeń odegrały postawy estetyczne i działalność poszczególnych artystów związanych ze szkołą. Statliches Bauhaus zmienił oblicze współczesnego wzornictwa poprzez zastosowanie oszczędnej materiałowo, dopasowanej do właściwości tworzywa zgeometryzowanej formy, uwalniając przedmioty użytkowe i architekturę od zbędnej dekoracji i historyczności, postulując w zamian ich racjonalność i ergonomię. Dzięki temu powstała stylistyka projektowania pozbawiona cech indywidualistycznych – pozaczasowa i ponadnarodowa. Dzisiaj wiemy, że działalność szkoły nie była wcale tak trzeźwa i pragmatyczna, jak to utrzymywała później jej apologia, lecz w dużej mierze została określona przez postawy pozaracjonalne, nastawione na poszukiwanie idei metafizycznych w sztuce – to one w dużym stopniu kształtowały jej cele i program działania. Ich dominacja, zwłaszcza w pierwszej fazie działania szkoły w Weimarze, w burzliwych powojennych latach 1919-1923, naznaczona była licznymi próbami poszukiwania duchowych aspektów twórczego działania, często zaprawionych ekspresjonizmem, aurą tajemniczości i mistycyzmem [Johannes Itten..., 2005].

1. LOTHAR SCHREYER W BAUHAUSIE

Odnaleziony nieoczekiwanie przed kilku laty projekt polichromowanego wieka trumny zrealizowany przez Lothara Schreyera (ur. w 1886) *Totenhaus der Frau* (*Sarkofag kobiety*) jest dobrym pretekstem do ponownego rozpatrzenia początkowego etapu istnienia szkoły i towarzyszących jej ideowych konceptów i manifestów¹. Jeśli popatrzymy nań z punktu widzenia dominującej perspektywy interpretacyjnej, doszukującej się w działaniach Bauhausu *sensu largo* podejścia racjonalistycznego i utylitarne, dzieło Schreyera wydawać się może dziwaczne i irytujące, niezgodne z generalną linią stylistyczną szkoły, eksponującą dążenie do konkretności i realności rozwiązywanych problemów.

Bauhaus, w swoim programie przebudowy świadomości estetycznej nowoczesnego społeczeństwa, nastawiony był na zmianę istniejącej rzeczywistości, a nie na rozważania eschatologiczne i ekscytację bytami pozazmysłowymi².

Projekt *Sarkofagu kobiety*, naniesiony temperą na sztywny papier, o formacie zbliżonym do naturalnych wymiarów ciała człowieka, opracowany został przy pomocy elementów geometrycznych, układających się w cokolwiek niejasny i jednocześnie niepokojący motyw. Zgeometryzowane kształty wypełniają szczerbnie całą sylwetkę namalowanej postaci, będąc jakby całunem okrywającym ciało konkretnej osoby, dla której obiekt był przeznaczony – żony Schreyera – wraz z którą autor rozważał perspektywę wspólnego pochówku. Trzeba bowiem pamiętać, że *Sarkofag kobiety* jest komplementarną wersją do drugiej, znanej jedynie z zachowanej czarnobiałej reprodukcji fotograficznej realizacji – projektu wieka *Sarkofagu męzyczny* (*Totenhaus des Mannes*), który był przeznaczony dla pokrycia ciała samego autora. Obydwie trumny miały posłużyć do przeprowadzenia małżeńskiej ceremonii pogrzebowej, której planowaniem zaprzętnięty był w tym czasie umysł Schreyera. Zafascynowany aktualnymi odkryciami grobowymi w Egipcie starał się poznać egipskie rytuały i ceremonie pogrzebowe oraz wykorzystać je w swoich dziełach. Na formę i założenia ideowe obydwu *Sarkofagów* wielki wpływ miało również to, że w tamtym czasie autor intensywnie analizował motyw śmierci dziecka [L. di Blazi 2009, s. 60]. Być może temat rodzicielskiej traumy był głównym powodem sepulkralnych inklinacji autora, które ujawniały się także w innych obszarach jego działalności – zwłaszcza w teatrze i literaturze. Późniejsza ewolucja zainteresowań twórczych Schreyera, wykorzystanie gotowych sarkofagów do pochówku rodziców artysty w piramidokształtnym grobowcu, współpraca z instytucjami III Rzeszy³ oraz jego śmierć blisko pół wieku potem spowodowały, że projekty te zaginęły bądź pozostały w zapomnieniu tak długo.

Lothar Schreyer miał za sobą wieloletni etap nauki i wędrówki po europejskich uczelniach, zanim został zatrudniony przez założyciela i pierwszego dyrektora szkoły Waltera Gropiusa jako kierownik sceny Bauhausu (*Meister der Bühne*). Predestynowały go do

¹ Projekt *Sarkofagu kobiety* odnaleziono w 2006 roku [L. di Blazi, 2009; s. 60].

² Być może ten fakt był powodem niemal zupełnego pomijania lub marginalizowania Lothara Schreyera w wielu publikacjach na temat Bauhausu. Na przykład w najpopularniejszej książce o tej niemieckiej szkole, przetłumaczonej na język polski, jego nazwisko jest wymieniane jedynie dwukrotnie. Zob. G. Naylor, *Bauhaus*, tłum. E. M. Biegańska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988.

³ Schreyer podpisał pod presją w październiku 1933 deklarację „Gelöbnis treuester Gefolgschaft” („Przysięgę najwierniejszych orędowników”), lecz w swoich działaniach nie realizował ideologii narodowosocjalistycznej. Mimo akcesu do zwolenników reżimu jego obrazy zostały włączone do wystawy „Sztuka zdegenerowana”, która była prezentowana w 1937 roku w Niemczech. https://en.wikipedia.org/wiki/lothar_schreyer [dostęp 30.05.2016, godz. 21.32].

tej funkcji wcześniejsze doświadczenia wynikające ze współpracy z eksperymentalnymi niemieckimi scenami – Sturm-Bühne (teatr z Berlina, założony przez Herwartha Waldena) oraz Kampf-Bühne (teatr z Hamburga) [G. Brühl 1986, s. 119-125], a także z berlińską Novembergruppe, gdzie prawdopodobnie po raz pierwszy spotkał Gropiusa. W Bauhausie realizował projekty teatralne, które miały stać się środkiem ekspresji, emocji i odczuć, wykraczające poza sztywno i konwencjonalnie rozumianą działalność artystyczną. W swoich pomysłach inscenizacyjnych inspirował się specyficznie przez siebie interpretowanymi religijnymi misteriami oraz przedstawieniami bożonarodzeniowymi (*Weihspiele*), a jako ich główny cel i sens starał się akcentować zbiorowe przeżycia mistyczne [M. Leyko 2010, s. 14]. W eksponowaniu katarctycznych doświadczeń i wywoływaniu emocji widowni Schreyer dopatrywał się panaceum na dokonanie reformy teatru, przechodzącego w latach powojennych gwałtowny kryzys tożsamości i stopniowo tracącego wpływ na sferę duchowości widza. W ramach eksperymentalnej koncepcji teatru Schreyera widownia i aktorzy mieli tworzyć jedno wspólne performatywne widowisko, w którym dekoracje i całopostaciowe maski aktorskie odgrywałyby ważną rolę w integracji i ekspresji uczuć, zaś sfera tekstualna miała się sprowadzać do artykulacji ekspresyjnych dźwięków i głosek [M. Leyko 2010].

2. BAUHAUS A IDEA GESAMTKUNSTWERK

Schreyer swoje projekty plastyczne i inscenizacje tamtego czasu dedykował i odnosił do realizowanej w ramach Bauhausu koncepcji sceny teatralnej, wpisującej się w ideę *Gesamtkunstwerku*, urzeczywistnianej w codziennej szkolnej działalności, która nastawiona była na przekraczanie i niwelowanie granic pomiędzy poszczególnymi dyscyplinami artystycznymi. Program realizacji *Gesamtkunstwerku* miał oczywiście różne transkrypcje i odsłony, jednak dopiero w powojennych Niemczech natrafił na podatny grunt, nakłaniający twórców do eksperymentów i dążenia do syntezy sztuk [G. Świtek 2008, s. 47]. Bauhaus był projektem całkowitej przebudowy myślenia o plastyce i pomysłem na reorganizację sposobu studiowania sztuk wizualnych, odwołującym się do doświadczeń średniowiecznych cechów. W myśl tych założeń, dzięki wspólnej realizacji pracy, zanikałyby różnice indywidualne pomiędzy

poszczególnymi wykonawcami dzieła oraz sztywny podział na mistrzów, czeladników i uczniów. Scenie teatralnej Bauhausu w osiągnięciu tej wizji Walter Gropius przypisywał znaczącą rolę, bowiem oprócz zadań kreacyjnych miała pełnić również funkcję integrującą środowisko studiujących i nauczycieli, dokonywaną poprzez osłabianie społecznych dystynkcji i budowanie pozaformalnych więzów towarzyskich. Odrzucenie konwencjonalnej struktury nauczania opartej na kreowaniu indywidualności było niezbędne dla realizacji całościowego programu kształcenia, którego osią ideową miało się stać doskonale zorganizowane dzieło architektoniczne – Budowla. „*Kompletna budowla – deklarował Gropius w swoim rozestłanym w kwietniu 1919 roku manifestie – jest ostatecznym celem sztuk plastycznych. Niegdyś ich podstawowym celem była dekoracja budynku, dziś istnieją w izolacji, z której mogą być wyzwolone świadomym, wspólnym wysiłkiem wszystkich rzemieślników. Architekci, rzeźbiarze i malarze muszą na nowo odkryć złożony charakter budowli jako rzeczy realnie istniejącej (...). Artysta jest natchnionym rzemieślnikiem. W rzadkich przypadkach natchnienie i dar nieba, które uykają kontroli woli, sprawiają, że wytwór staje się dziełem sztuki*”⁴. Dzieło architektoniczne miało tutaj być tłem i uzupełnieniem także dla działań scenicznych – różnych aktów performatywnych, umożliwiających wytworzenie głębszych i bardziej emocjonalnych więzi społecznych, łączących użytkowników i mieszkańców Budowli. Podniosły ton *Manifestu* podkreślała umieszczona na stronie tytułowej reprodukcja drzeworytu Lyonela Feiningera *Katedra*, która dodawała deklaracjom Gropiusa mistycznego zabarwienia i uniwersalistycznej wymowy⁵.

Umieszczona na niej pozbawiona religijnych atrybutów trójnawowa konstrukcja architektoniczna kojarzy się ze średniowieczną świątynią, ze szczytów swoich wież emituje promienie światła wypełniające cały kadr i przekształcające jego przestrzeń w rytmiczną i dynamiczną kompozycję, mającą symbolizować tryumf nadchodzącej nowoczesności. Obejmuje ona wszystkie elementy rzeczywistości w krystaliczną strukturę, sugerującą całkowitą ich jedność i harmoniczną koegzystencję. Manifest programowy Bauhausu kończył się wyznaniem wiary w przyszłość rodzaju ludzkiego, która miała się ziścić w pozbawionej ograniczeń potędze egalitarnostycznej Budowli, zastępującej dawną, indywidualistycznie przeżywaną kulturę i reli-

⁴ W. Gropius, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, w: H.M. Wingler, *Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2005, s. 38-39.

⁵ Lyonel Feininger był pierwszym nauczycielem zatrudnionym przez Gropiusa w Bauhausie. Reprezentował nurt ekspresjonistyczny bardzo silnie powiązany z działalnością Novembergruppe. Jego obecność stała się pretekstem do konfliktów i utarczek z konserwatystami i tradycyjnymi niechętnymi szkole.

gię: „Wspólnie projektujemy i tworzymy nową budowlę przyszłości, która obejmie w jedną całość architekturę, rzeźbę i malarstwo, i którą pewnego dnia ręce robotników wzniosą ku niebu jako kryształowy symbol nowej wiary” [W. Gropius 2005, s. 39]. W ten sposób odwieczne tęsknoty do panowania nad rzeczywistością miały zyskać swoje natchnione estetyczną doskonałością spełnienie. Omnipotencja Budowli stać się miała religią nowoczesnego świata dążącą do realizacji progresywnej utopii.

Plany i dążenia Gropiusa nie były odosobnione, współbrzmiały z częstymi wówczas wśród artystów poszukiwaniami nowej duchowości, dzięki której można by odnaleźć jakiś nadrzędny cel dla egzystencji człowieka. Pozwalały na zasypywanie metafizycznej pustki wywołanej wojennym koszmarem. Znalazły rezonans w poglądach tych, którzy zdecydowali się związać współpracą ze szkołą. O pragnieniu osiągnięcia duchowej doskonałości jeszcze przed wybuchem wojny pisał w swojej książce Wassily Kandinsky, który później został jednym z najważniejszych mistrzów w Bauhausie. Sztuka w jego przekonaniu miała być przede wszystkim działalnością metafizyczną, prowadzącą do osiągnięcia bramy transcendencji, której przekroczenie umożliwiałoby pogłębione rozumienie rzeczywistości⁶. Podobne przekonania wyrażał w swoich zapiskach Paul Klee, dla którego twórczość stawała się energią wyzwalamą umysł, pozwalającą na odrzucenie marnej skorupy ziemskości, by „na moment poczuć się Bogiem” i uzyskać stan duchowej jedności, a następnie osiągnąć za jej pomocą najwyższy krąg duchowości⁷. Również Oskar Schlemmer – następca Schreyera w roli kierownika sceny Bauhausu – wielokrotnie podkreślał potrzebę osiągnięcia mistycznej jedności i pragnienie zespolenia różnych elementów i form życia w sztuce celebrowanej na kształt religijnego misterium⁸.

Ważną rolę w doświadczaniu stanów mistycznych, prowadzących do uaktywnienia podświadomej części osobowości artysty, podkreślała Gertuda Grunow, która prowadziła w Bauhausie lekcje tańca i muzyki [H.M. Wingler 2005, s. 267]. Studiujący na jej zajęciach uczyli się właściwej koncentracji duchowej, panowania nad ciałem i oddechem, co było niezbędne w działaniach prowadzonych w ramach kursu wstępnego i warsztacie tkackim. Stąd wynikała jej współpraca z Johannesem Ittenem, który w Weimarze był



Ryc. 1. Lyonel Feininger, *Katedra*, strona tytułowa manifestu Bauhausu, 1919, drzeworyt na szaro-zielonym papierze, 34x19.8 cm, Bauhaus-Archiv Berlin; źródło: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/kathedrale>

Fig. 1. Lyonel Feininger, *Cathedral*, title page of the Bauhaus Manifesto, 1919, woodcut on grayish-green paper, 34x19.8 cm, Bauhaus-Archiv Berlin; source: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/kathedrale>

niekwestionowanym liderem w stosowaniu ćwiczeń starających się łączyć mistycyzm treści z realizmem formy plastycznej. Itten (podobnie jak Schreyer) zdążył przed 1914 rokiem odbyć peregrynację po wielu uniwersytetach i szkołach artystycznych, w wyniku której otrzymał iście renesansowe wykształcenie. W latach wojny prowadził własną szkołę w Wiedniu, gdzie realizował zajęcia w modnym wówczas duchu „uczenia się

⁶ Zob. W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996. W jego poglądach przebłyskują poglądy Heleny Bławatskiej i Rudolfa Steinera, do których artysta się w tym tekście *implicite* i *explicitie* odwołuje.

⁷ P. Klee, *Wyznanie twórcy*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969, s. 277.

⁸ Zob. O. Schlemmer, *Elementy sceniczne*, w: *Oskar Schlemmer. Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism, op.cit.*, s. 90 i nast. Schlemmer był zatrudniony w Bauhausie początkowo w warsztacie rzeźby i dopiero po odejściu Schreyera został szefem sceny teatralnej w szkole.



Ryc. 2. Johannes Itten, *Wieża ognia (Turm des Feures)* 1920, drewno, szkło, materiały różne; rekonstrukcja w latach 1995-1996 Michael Siebenbrodt, 403x133.5x133.5 cm, Klasik Stiftung Weimar; źródło: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/turm-des-feuers>

Fig. 2. Johannes Itten, *Tower of Fire (Turm des Feures)* 1920, wood, pewter, lead glass, and other materials. Reconstruction in 1995-1996 by Michael Siebenbrodt, 403x133.5x133.5 cm, Klasik Stiftung Weimar; source: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/turm-des-feuers>

poprzez pracę”, co zaowocowało stosowaniem przez niego oryginalnych metod dydaktycznych [K.M. Łyszcz 2004, s. 63-69]. Rezultaty nauczania Ittena tak bardzo wpłynęły na Gropiusa, że zdecydował się na zaangażowanie go w roli nauczyciela i przejście jego uczniów do Bauhausu. Ten przestrzegający ścisłej diety i wyglądający jak mnich wyznawca mazdaizmu starał się w swojej działalności dydaktycznej i artystycznej dążyć do ponownego zjednoczenia ciała i duszy, które zostały rozdzielone poprzez negatywny wpływ nowoczesnej cywilizacji. Tylko powtórnie odrodzona w duchu boskości istota ludzka może odzyskać jedność i dokonać niepowtarzalnych rzeczy, zwłaszcza w obszarze działań twórczych. Z tego powodu Itten zachęcał swoich uczniów do uprawiania ćwiczeń fizycznych, medytacji, stosowania postów i modłów. W jego przekonaniu pomagają one radykalnie rozszerzyć percepcję rzeczywistości i zrozumieć na przykład specyfikę różnych tworzyw i materiałów oraz dostrzec występujące pomiędzy nimi zależności, co jest niezbędne w pracy artystycznej. Nic dziwnego, że wśród wymizerowanych latami wojny studentów Bauhausu znalazł wielu zwolenników i wiernych naśladowców. Jeden z nich, Helmut von Erffa, w swoich wspomnieniach bez ogródek nazywa Ittena prawdziwym przywódcą szkoły i jej duchowym mistrzem [G. Naylor 1988, s. 57]. Mistyczne i ezoteryczne inklinacje Johanna Ittena przełożyły się na jego ówczesne projekty i realizacje plastyczne, które, jak na przykład instalacja *Turm des Feuers (Kolumna Ognia)*, odwoływały się *explicite* do kultów solarnych i zoroastrizmu, w którym jedną z kluczowych form religijnej aktywności jest dążenie do oczyszczenia duszy i ciała osiągnięte przez rytuał przejścia przez ogień⁹.

3. LOTHAR SCHREYER I MISTYCZNOŚĆ OBRAZU

Z dokonaniem dydaktyczno-artystycznymi Ittena pośrednio związany był Schreyer, który w swojej działalności również odwoływał się do doświadczania bardzo silnych odczuć religijno-metafizycznych. Ujawniało się to w ramach współpracy sceny teatralnej z prowadzonym przez Ittena kursem wstępnym. Jednak na charakter ideowy i ukształtowanie formy plastycznej jego projektów decydujący wpływ miały inspiracje chrześcijańskie, chociaż i on interesował się modnymi wówczas teozoficznymi nowinkami oraz – jak już była o tym mowa – egipskimi rytuałami pogrzebowymi. Te zróżnicowane genealogie sprawiły, że w pra-

⁹ *Kolumna Ognia*, nazywana też *Wieżą Świata*, obiekt o wysokości ponad 4 metry, była inkarnacją mistycznych upodobań autora. Zniszczona w czasach III Rzeszy została zrekonstruowana w Weimarze w latach 1995-1996. Zob. M. Siebenbrodt, *A Sculptural Worldview in Color, Light and Sound Johannes Itten's Tower of Fire*, w: *Bauhaus: A Conceptual Model*, op.cit., s. 65.

¹⁰ <http://bauhaus-online.de/atlas/personen/lothar-schreyer> [dostęp 31.05.2016, godz. 18.16].

cach plastycznych Schreyera motywy chrześcijańskie wymieszane zostały z elementami o obcej chrześcijaństwu proveniencji i modernistycznym rodowodzie, osłabiając duchową wymowę tych dzieł. Ich tematyka i sposób ukształtowania elementów formalnych wywołują nieuniknione pytania o istotę *sacrum* i sens jego realizacji w obszarze sztuk plastycznych. Projekty *Sarkofagów* mogą budzić ambiwalentne odczucia – z jednej strony ujawnia się zawarta w nich tematyka śmierci i zagadka eschatologii człowieka, z drugiej – potęguje się modernistyczna orkiestracja form oraz pojawiają się elementy synkretyczne i dekoracyjne. W dużej mierze ta dwoistość jest zgodna z istotą *sacrum* w rozumieniu Rogera Caillois, zakładającego dualistyczną naturę tego zjawiska. Jego zdaniem, przedmiot obdarzony *sacrum* posiada w sobie potężną moc, która wzbudza cześć i uznanie, lecz równocześnie w osobie mającej z nim kontakt wytwarza obawę, niepokój i dystans. Dialektyka ta generuje antagonistyczne odczucia, oscylujące pomiędzy pragnieniem zachowania podziwu i respektu, chęcią kontaktu a przymusem odrzucenia [R. Caillois 2009, s. 39].

Dominującym motywem obydwu projektów *Sarkofagów* Lothara Schreyera jest pokrywająca każdy z nich wydłużoną trapezową formą sylweta postaci, będąca plastyczną reprezentacją *alter ego* realnego ciała umieszczonego w znajdującej się pod spodem malatury trumnie.

Wyróżniającym się elementem plastycznym występującym w żeńskiej wersji jest kształt krzyża łacińskiego, rozciągający się od złączonych na wysokości piersi dłoni, przebiegający przez jej wydłużony korpus i nikiący pomiędzy nieproporcjonalnie zminiaturyzowanymi udami. Znak ten, z racji swojej intensywnej czarnej barwy, jest najważniejszym atrybutem strukturalnym wytyczającym osie symetrii całej kompozycji. Jego poprzeczne ramię przecina wzdłużną oś na wysokości łona postaci, przywodząc na myśl precyzyjnie wytyczony cel – będący tutaj symbolem bramy prowadzącej do wnętrza ciała i matriarchalnego zjednoczenia. Układ krzyża względem zarysu postaci kobiety może być nawiązaniem do krzyża św. Piotra lub satanistyczną parodią odwracającą pierwotny charakter i sens Ukrzyżowania. Zważywszy jednak na późniejszą biografię Schreyera (w latach trzydziestych zmienił wyznanie i stał się praktykującym katolikiem)¹⁰, należy jednak potraktować go raczej jako eksperyment formalny, wynikający z logiki plastycznej kompozycji i pragnienia wyeksponowania wspomnianych inspiracji religijnych. Poprzeczna belka krzyża jest spointowana równoległe do niej ułożoną formą, znajdującą się na wysokości brzucha (co może być potraktowane jako nawiązanie do podwójnego krzyża – symbolu Zmartwychwstania



Ryc. 3. Lothar Schreyer, *Projekt grobowca kobiety (Totenhaus der Frau)*, około 1920, tempera na papierze, 198.3x63 cm, Bauhaus-Archiv Berlin; źródło: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/totenhaus-der-frau>

Fig. 3. Lothar Schreyer, *Draft Version of Woman's House of Death (Totenhaus der Frau)*, ca. 1920, tempera on paper, 198.3x63 cm, Bauhaus-Archiv Berlin; source: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/totenhaus-der-frau>



Ryc. 4. Lothar Schreyer, *Projekt grobowca mężczyzny (Totenhaus des Mannes)*, malowane drewno, fotografia, około 1920; źródło: Wingler H.M., *Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2005

Fig. 4. Lothar Schreyer, *Man's House of Death (Totenhaus des Mannes)*, painted wood, photography, ca. 1920; source: Wingler H.M., *Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln 2005

i ponownego przyjścia Chrystusa na Ziemię). Kontrapunktem dla osi podłużnej jest sylwetka miniaturowego w stosunku do głównej postaci mężczyzny, ujętego również w formie wyprostowanego ciała o silnie uproszczonym kształcie i zgeometryzowanym zarysie. Podobnie jak w przypadku kobiety – pramatki albo kochanki – możliwe jest dwojake odczytanie przesłania tego obrazu – jego prostokątna twarz posiada oczy pozbawione źrenic, martwo wpatrujące się w dal, przed siebie. Jednak postać kobieca jest potraktowana bardziej szczegółowo i dekoracyjnie niż jej malutki partner, a jej względna symetria zakłócona jedynie niewielkimi odchyleniami w partii dolnej. Wyraz twarzy kobiety przyjmuje ekstatyczny lub wyzywający charakter, w zależności od tego, w jaki sposób będziemy interpretować ten dwuznaczny obraz; podobnie figurka mężczyzny – może być pojmowana jako jej dziecko lub miniaturowy kochanek [L. Di Blasi 2009, s. 60].

Projekt żeńskiej wersji pokrywy *Sarkofagu* jawi się jako bardziej syntetyczny i uporządkowany, a najczęściej powtarzającymi się motywami geometrycznymi są kształty koła i owalu, uzupełnione liniami falistymi. Kojarzą się one nieodłącznie z pierwiastkiem kobiecości i organicznością sił natury. Natomiast wieko trumny przygotowanej dla samego siebie Schreyer wypełnił dużą ilością rozdrobnionych i konkurujących ze sobą elementów geometrycznych, wśród których dominują linie łamane, zygzaki i trójkąty, co miało być zapewne dekodowaniem męskiej siły i energii.

W wymiarze estetycznym wytworzyło to jednak wrażenie nadmiaru i wyraźnej niespójności. Występujący także tutaj motyw krzyża sprawia wrażenie raczej dekoracyjne niż eschatologiczne, a trzymana w ręku wydłużona forma jawi się jako berło lub miecz – to atrybuty ziemskiej władzy fizycznej i symbolicznej. Zbyt duża ilość nadmiernie skomplikowanych kształtów i form wytwarza poczucie zakłócenia wewnętrznej logiki układu i oderwania wizerunku od funkcji sepulkralnej, jaką miał spełniać. Najbardziej w tej sylwetce intryguje i niepokoi trójkątny kształt umieszczony na czubku głowy, z półkami przypominającymi puste oczodoły, otoczony nieukończonym okręgiem. Sprawia wrażenie niepełnej aureoli lub znaku rogów, sugerując niepełną świętość przedstawionej postaci lub jej moralny upadek...

Ujawniające się w projektach *Sarkofagów* elementy ezoteryczne korespondują z innymi projektami i grafikami Schreyera powstałymi w tym czasie. Część z nich była ilustracjami postaci występujących w spektaklach. Wyróżnia się spośród nich kolorowana litografia *Maria am Mond (Maryja na Księżycu)*. Przedstawia ona postać kobiecą opierającą swoje stopy na kolistej formie. O tym, że jest to osoba Maryi, świadczy zastosowana kolorystyka oraz hieratyczność ujęcia



Ryc. 5. Lothar Schreyer, *Maryja na Księżycu (Maria im Mond)*, około 1923, kolorowana litografia, 39.8x29.8 cm, Bauhaus-Archiv Berlin; źródło: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/maria-im-mond>

Fig. 5. Lothar Schreyer, *St. Mary in the Moon (Maria im Mond)*, ca. 1923, colored lithograph, 39.8x29.8 cm, Bauhaus-Archiv Berlin; source: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/maria-im-mond>

sylwetki – przyjmująca pozę *dignitas*. Jej ciało spowite w płaszcz dzieli oś, która na wysokości twarzy przekształca się w znak łacińskiego krzyża, wyzbywającego postać osobistych rysów.

Podobnie jak w *Sarkofagu kobiety* dominują w tym obrazie półokręgi, wycinki kół i kształty migdałowe, tworząc syntetyczny charakter formy plastycznej. Wizerunek „księżycowej Maryi” łączy w sobie elementy kojarzące się z jej świętością – błękitny płaszcz, nimb dokoła głowy i kolistą mandorlę otaczającą całe ciało zestawione z formami półkolistymi i zakrzywionymi, wytwarzając poczucie ruchu i niestabilności. Intrygującym motywem, osłabiającym poczucie świętości jest niepokojąca forma migdałowego oka, umieszczona nad głową Maryi w obrębie nimbu, kojarząca się

z uproszczoną wersją oka Horusa lub *vesica piscis*, które współcześnie wykorzystywane są raczej w obszarze ezoteryki czy okultyzmu niż stosowane w ortodoksyjnej chrześcijańskiej ikonografii. Motyw księżycy i związanych z nim mocy żeńskich jest bardzo głęboko zakorzeniony w cywilizacji europejskiej i sięga czasów przedhistorycznych, ujawniając głęboko skrywane matriarchalne archetypy i wyobrażenia, co czyni ewokowany obraz jeszcze bardziej wątpliwym wizerunkiem świętości. Schreyer wydaje się tutaj dosyć swobodnie żonglować znakami i symbolami, nie dbając o konsekwencje ideowe czy ikonograficzne, a raczej bawi się elementami formy. Brak rysów twarzy daje niezamierzony efekt surrealistyczny, kojarzący się z malarstwem Giorgio Chirico czy Carlo Carrà, którzy także starali się odindywidualizować przedstawiane postacie.

PODSUMOWANIE

Koncepcja sztuki metafizycznej, ujmującej graniczne przeżycia duchowe, realizowana przez część pedagogów, musiała prędzej czy później popaść w konflikt z utylitarnymi koncepcjami postulowanymi w Bauhausie. W 1923 roku odbyła się duża wystawa dorobku szkoły, która zdobyła międzynarodowy rezonans i uznanie, pozwoliła też na zrewidowanie jej dotychczasowych osiągnięć. Na zmianę jej programu wpłynęli przebywający w tym czasie w Weimarze z cyklem wykładów Theo van Doesburg, który bardzo kąśliwie wypowiadał się o „ultrabarokowości” projektów wykonywanych w szkole [P. Overy, 1978; s. 130] oraz przybyły z Węgier László Moholy-Nagy. Reprezentował on wszechstronne zainteresowania i dyscypliny artystyczne, w ramach których realizował oparte na racjonalnych przesłankach formy konstruktywistyczne. Zastąpił on Ittena po jego odejściu z Bauhausu w wyniku konfliktu z Gropiusem. W tym czasie ze współpracy ze szkołą zrezygnowali także Schreyer i Grunow. Schreyer podał się do dymisji po negatywnie przyjętej przez studentów inscenizacji jego dramatu *Mondspiel (Sztuka księżycowa)*. Po przeprowadzce w 1925 roku do przemysłowego miasta Dessau w Saksonii-Anhalt, otrzymaniu nowego budynku i skierowaniu działalności szkoły na tory współpracy z rynkiem i firmami zewnętrznymi, w następnych latach Bauhaus wykształcił swój charakterystyczny styl, w którym to konstruktywizm i utylitaryzm, a nie ekspresjonizm i mistycyzm determinowały formę plastyczną. Nie było w nim już miejsca na dylematy egzystencjalne i metafizyczne uniesienia – i taki jego wizerunek w popularnym ujęciu pozostaje do dzisiaj¹¹.

¹¹ Na przykład w wydanym niedawno kompendium o historii wzornictwa: *Design. The Whole Story*, red. E. Wilhide, Thames & Hudson Ltd, London 2016, s. 126-133.

LITERATURA

1. **Bauhaus (2009):** *A Conceptual Model*, praca zbiorowa, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern.
2. **Brühl G. (1986)**, *Herwarth Walden und der „Sturm“*, Leipzig.
3. **Caillois R. (2009)**, *Człowiek i sacrum*, tłum. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Oficyna Wydawnicza VOLUMEN, Warszawa.
4. *Design. The Whole Story*, red. E. Wilhide (2016), Thames & Hudson Ltd, London.
5. **Grabska E., Morawska H.** (red.) (1969), *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, PWN, Warszawa.
6. *Johannes Itten – Wassily Kandinsky – Paul Klee: Das Bauhaus und die Esoterik*, katalog wystawy (2005), Gustav-Lübcke-Museum Hamm, Hamm.
7. **Kandinsky W. (1996)**, *O duchowości w sztuce*, tłum. S. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź.
8. **Łyszcz K.M. (2004)**, *Johannes Itten i metody nauczania w Bauhausie w okresie weimarskim*, Rocznik Wydziału Sztuki Politechniki Radomskiej „Arteria” nr 2/2004.
9. **Naylor G. (1988)**, *Bauhaus*, tłum. E. M. Biegańska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
10. **Oskar Schlemmer. Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism** (2010), tłum. M. Leyko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
11. **Overy P. (1978)**, *De Stijl*, tłum. T. Lechowska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
12. **Świtek G. (2008)**, *Transkrypcje Gesamtkunstwerku*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” nr 3-4.
13. **Wingler H.M. (2005)**, *Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, DuMont Literatur und Kunst Verlag, Köln.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. <http://bauhaus-online.de/atlas/personen/lotharschreyer> [dostęp: 31.05.2016, godz. 18.16]
2. https://en.wikipedia.org/wiki/Lothar_Schreyer [dostęp: 30.05.2016, godz. 21.32]
3. <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/kathedrale> - ryc. 1. [dostęp: 1.06.2016, godz. 16.50]
4. <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/turm-des-feuers> - ryc. 2. [dostęp: 1.06.2016, godz. 17.05]
5. <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/totenhause-der-frau> - ryc. 3. [dostęp: 1.06.2016, godz. 17.23]
6. <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/maria-immond> - ryc. 5. [dostęp: 1.06.2016, godz. 17.52]

POLSKA SZTUKA KOMEMORATYWNA W MIEJSCACH PAMIĘCI ZWIĄZANYCH Z II WOJNĄ ŚWIATOWĄ. FUNKCJA A PIĘKNO – *SIGNUM TEMPORIS*

Katarzyna Radecka

Akademia Sztuki, Wydział Sztuk Wizualnych, 70-562 Szczecin
E-mail: katarzyna_radecka@op.pl

POLISH COMMEMORATIVE ART AT MEMORIAL SITES RELATED TO WORLD WAR II.
FUNCTION AND BEAUTY – *SIGNUM TEMPORIS*

Abstract

Sacrum understood as a place of execution and the rest of the victims, thanks to the preserved artifacts which testimony, sometimes just a space of tragic events, is subject to various actions - activists, artists, usurpers formal expression in the historical and spatial context. They affect the perception and understanding of the importance of the Places - Sacrum and its history. Shape of the Place as the material aspect of the sacrum is also affected by non-human factors. Its "beauty" understood in terms of aesthetic feeling is subjective, varying with time. The essence of beauty lies in the role that living attach Place and how to commune with him. In preparing this article I used the materials collected over the last few years of research, literature related to the subject matter discussed, as well as the experience gained in the implementation of commemorative art projects.

Streszczenie

Sacrum rozumiane jako Miejsce kaźni i spoczynku ofiar, dzięki zachowanym artefaktom będące świadectwem, czasem tylko przestrzenią tragicznych wydarzeń, jest poddawane różnym działaniom (aktywistów, artystów, uzurpatorów do formalnej wypowiedzi w historyczno-przestrzennym kontekście) wpływającym na sposób postrzegania oraz rozumienia znaczenia samego Miejsca - Sacrum i jego historii. Na kształt Miejsca, jako materialnego aspektu Sacrum, mają wpływ również pozaludzkie czynniki. Jego „piękno” rozumiane w kategoriach estetycznych jest tu odczuciem subiektywnym, zmiennym w czasie. Istota piękna tkwi w funkcji, jaką żyjący przypisują Miejscu, oraz w sposobie obcowania z nim. W przygotowaniu artykułu korzystałam z materiałów zebranych w ciągu ostatnich kilku lat badań dotyczących sztuki komemoratywnej, pracy projektowej oraz literatury związanej z omawianą tematyką.

Keywords: commemorative art; sculpture; extermination camps; Westerplatte

Słowa kluczowe: komemoracja; rzeźba; obozy zagłady; Westerplatte

WPROWADZENIE

Pojęciu i problemowi „miejsca pamięci” poświęcono wiele prac badawczych z różnych dyscyplin, zatem nie będę skupiać się na wyjaśnianiu terminu i jego związków ze zbiorowością, polityką i instytucjami, w niniejszym artykule zajmuję się tym zagadnieniem w aspekcie przestrzenno-wizualnym. Przytaczane przeze mnie „miejsca pamięci” związa-

ne z II wojną światową to przestrzenie geograficzne, miejsca dramatycznych wydarzeń, których historię przechowuje się w zbiorowej pamięci w sposób instytucjonalizowany. Wśród tych naznaczonych krwią ofiar, chwałą bohaterstwa, o budującym przesłaniu niepokonanego ducha w walce dobra ze złem są miejsca traumatyczne [Z. Wóycicka 2009, s. 276], niepoddające się

próbom nadania jakiegokolwiek afirmatywnego sensu. To dawne obozy koncentracyjne, miejsca męczeństwa i zagłady. W pracy poddano w wątpliwość tworzenie rzeźbiarsko-architektonicznych form upamiętnień dla takich miejsc ze względu na ich nietrwałość, hermetyczność, nieadekwatność, dominację oraz predylekcje do prowokowania aktów dewastacji i profanacji.

1. UPAMIĘTNIE NIE OFIAR OBOZÓW ZAGŁADY

W pierwszych powojennych latach pojawiały się rozsądne opinie na temat sposobu traktowania miejsc pamięci apelujące o „świętą powagę”, „realizm i dyskrecję”, gdyż „realizm faktów ma wymowę najsilniejszą. I tragicznego patosu faktów nie trzeba ani uzupełniać, ani wzmacniać przez wytwarzanie nastrojów drogą jakichś rozwiązań pomocniczych. Najbardziej skądinąd udane pomysły artystyczne mogą tylko osłabić i zakłócić wymowę nagich faktów”¹. Z drugiej zaś strony dochodziły głosy powątpiewania w ponadczasową zdolność relikwów do przekazu prawdy o minionych dramatycznych zdarzeniach. Postulowano wyburzenie wszelkich pozostałości z chwilą odejścia pokolenia bezpośrednich świadków i uczynienia z Tych Miejsc symbolicznego cmentarza, gdyż „muzeum wymaga konserwowania, a grozy nie da się konserwować”². „Tej grozy, z chwilą, gdy przestały tu dymić kominy krematoriów, nic już nie zdoła przedstawić tak, jak to było w istocie”³. Poza tym niemożliwe jest zachowanie „na zdrowym organizmie rany ropiejącej. Wcześniej czy później zagoi się”⁴. Utrzymywanie relikwów na terenach byłych obozów w nienagannym porządku, nie tylko ze względów sanitarnych, ale i historycznych (w czasie funkcjonowania obozu rygor porządku był przestrzegany), okazuje się, według opinii świadków-byłych więźniów, przeszkodą w wyobrażeniu sobie lęku i cierpienia, uczuć, jakie towarzyszyły więźniom na co dzień, tego ogromu okrucieństwa dokonującego się w Tym Miejsku, lecz w innym czasie.

Ruth Klüger, była więźniarka Theresienstadt i Auschwitz-Birkenau tak wypowiedziała się o swojej wizji w powojennym Dachau: „Wszystko było tam czyste i uporządkowane i wymagało to większej fantazji, niż posiada ją większość ludzi, żeby wyobrazić

sobie, co rozgrywało się tam czterdzieści lat temu. (...) drewno pachnie świeżą żywicą, nad rozległym placem wieje orzeźwiający wietrzyk, a baraki sprawiają niemal zachęcające wrażenie. Co może w takiej sytuacji przyjść człowiekowi do głowy? Kojarzy się to raczej z letniskiem niż umęczonym życiem” [Z. Wóycicka 2009, s. 277].

Muzea tworzone w miejscach obozów męczeństwa i zagłady miały przybliżać realia życia obozowego, by mobilizować do walki o zadośćuczynienie tym, co przeżyli, i wymierzenia sprawiedliwości oprawcom. Pojawiały się ryzykowne koncepcje odtwarzania scen kaźni przy pomocy figur woskowych: „kilkadziesiąt osób z wyrazem strachu w oczach, odzianych w pasiaste ubranie stoją [!] przed «gestapowcem» z batem w ręce, a obok niego pies rwący ciało jednego z niešťczęśników”; „«gestapowiec» wyrwający z objęć matki niemowlę”; „kilkadziesiąt osób leży w komorze gazowej, zatrutych «cyklonem»”⁵. Zaniechano jednak epatowania widzów okrucieństwem, korzystania ze środków, które poprzez „atrakcyjność” dla łowców sensacji mogłyby przyczynić się do profanacji miejsc spoczynku pomordowanych.

Realizacja upamiętnień przebiegała powoli. Władze zrujnowanego wojną państwa nie były w stanie objąć opieką wszystkich miejsc okupacyjnej martyrologii. Formą kontroli nad oddolnymi inicjatywami komemoracyjnymi miała być standaryzacja pomników podkreślająca „masowy charakter zbrodni i wspólnotę cierpień całego narodu”⁶. Przykładem zalecanego wzoru był drewniany krzyż opleciony drutem kolczastym w formie korony cierniowej symbolizującej męczeńską śmierć za wiarę i ojczyznę. Symbole religijne nie były kwestionowane przez ówczesne władze (wspomagały dejudeizację⁷), a krzyż stał się „ogólnoludzkim, najdosłowniejszym symbolem cierpienia bez względu na wyznanie”⁸. Sakralizacja kacetów dawała szansę uniknięcia niewłaściwych, profanujących upamiętnień. Była jednocześnie sposobem przywrócenia ofiarom ludzkiej godności przez nadanie śmierci transcendentnego sensu.

Idea ta nie utrzymała się długo, wraz z nastaniem okresu stalinizmu rozpoczęto walkę z „cierpiętnictwem” i „religianctwem”. Proponowane po 1950 roku formy

¹ Słowa Stanisława Stommy o ekspozycji oświęcimskiej (1947), [za:] Z. Wóycicka 2009, s. 283.

² Z artykułu Kazimierza Koźniewskiego [za:] Z. Wóycicka..., s. 285.

³ Głos Tadeusza Korczaka w polemice „Czy zburzyć i zaościć”, [za:] Z. Wóycicka..., s. 290.

⁴ Słowa byłego więźnia Jerzego Krygera przeciwko konserwacji oświęcimskich zabytków, [za:] Z. Wóycicka..., s. 287.

⁵ Plany Antoniego Ferskiego, pierwszego dyrektora Muzeum na Majdanku, [w:] Z. Wóycicka ..., s. 279-280.

⁶ Zbigniew Mazur o polityce komemoracyjnej: *Upamiętnienie w latach 1945-1948 ofiar niemieckiej okupacji*, „Przegląd Zachodni” 2004 nr 4, [za:] Z. Wóycicka..., s. 295.

⁷ Zgodnie z polityką ZSRR wobec ruchu syjonistycznego, po powstaniu państwa Izrael (1948) sympatyzującego z USA.

⁸ Zofia Żorecka, *Wiedza oświęcimska*, „Odra”, 29 VIII 1948, [za:] Z. Wóycicka..., s. 301.

upamiętnień miały już charakter świecki, dotyczyło to również martyrologii żydowskiej – jak tłumaczono, „chodzi o przynależność rasową, nie religijną”⁹. Pamięć zdominowała prostałiniowska polityka komunistycznych władz, eliminująca z niej wątki zagrażające ideologicznej dominacji.

Do priorytetów ówczesnej komemoracji, określanych przez Radę Ochrony Pomników Walki i Męczeństwa¹⁰, należało Westerplatte – miejsce pierwszej bitwy europejskiej podczas II wojny światowej.

2. WESTERPLATTE

W maju 1963 roku Stowarzyszenie Architektów Polskich – Zarząd Oddziału „Wybrzeże” w Gdańsku w porozumieniu z Zarządem Okręgu Związku Polskich Artystów Plastyków w Sopocie ogłosiło konkurs otwarty (ograniczony do członków SARP i ZPAP) na opracowanie architektoniczno-urbanistyczne oraz plastyczne terenu Westerplatte w Gdańsku. Miało ono „symbolizować obronę Westerplatte w roku 1939 i wyzwolenie Wybrzeża Gdańskiego w 1945 roku”, czyli upamiętnić nie tylko „bohaterską walkę Żołnierza Polskiego” w obronie półwyspu, ale też wyzwolenie, jak również walki polskich marynarzy na morzach świata w okresie II-giej wojny światowej¹¹. W opracowaniu należało uwzględnić istniejącą pamiątkową płytę, usytuowaną w miejscu spoczynku obrońców Westerplatte, oraz znajdujący się w bezpośrednim sąsiedztwie na cokole czołg, symbolizujący zwycięską walkę w 1945 roku. Zachowanie lub rozebranie istniejących ruin koszar pozostawiono do decyzji autorów projektów.

Wyróżnione prace nadesłane na konkurs miały charakter wertykalny, symboliczne w formie, o surowym wyrazie i dużym stopniu abstrakcji. Komitet konkursowy pod przewodnictwem prof. Jana Zachwatowicza zdecydował o wyborze, wskazując na pracę zespołu: Adam Haupt, Franciszek Duszeńko i Henryk Kitowski.

„Pokolenie, do którego z doc. Duszeńką należymy – wspominał Adam Haupt – pamięta rozpaczliwe dni Września i krótkie komunikaty radiowe o Wester-

platte. I kiedy w niedługi czas po wojnie ściągnęliśmy na Wybrzeże Gdańskie, każdy z nas szedł Tam, żeby w milczeniu patrząc na kikuty drzew i skromną mogiłę żołnierzy, pomyśleć o tym, co kryła w sobie treść krótkiego hasła Westerplatte”¹². Według oceny autorów lokalizacja pomnika była doskonała. Praca nad koncepcją o charakterze rysunkowej dyskusji nad wertykalnym elementem była wyraźnie zdominowana przez architekta Haupta, autora idei wyniesienia monumentu na bazie czworokątnej, zestopniowanej piramidy, a ostatecznie na okrągłym kopcu¹³. Finalna forma wieńcząca kopiec przyjęła postać dwóch prostych, przestrzennych brył geometrycznych nasuwających skojarzenia z gardą i bagnetem. Według autorów dół pomnika symbolizował obronę, zaś górna część wyzwolenie, co miało oznaczać, że „ofiara krwi w obronie ojczyzny stała się podwaliną, fundamentem późniejszego wyzwolenia”¹⁴. Według nieoficjalnej wersji miała to być aluzja do klęski Polski przedwojennej i triumfującego komunizmu. Uświadomieni oddawaliby część dolnej części pomnika¹⁵. Rysy postaci górnej, „zwycięskiej” części, przypominające charakterem pomniki „Wdzięczności” oraz „grobowy charakter”¹⁶ dolnej, z czasem zaczęły wywoływać głośne protesty postulujące całkowitą zmianę komemoracji. Dyskusje na temat powagi i rangi wyjątkowego miejsca, jakim jest Westerplatte, a w związku z tym Jego właściwego upamiętnienia, publikowano na łamach „Głosu Wybrzeża” jesienią 1974 roku. Wśród zgłaszanych propozycji pojawiały się takie, jak: wybudowanie twierdzy na wzór tej, która znajduje się w Kłodzku, wzniesienie fortyfikacji, łuku triumfalnego, usypania czynem społecznym drugiego kopca, umieszczenie tam gigantycznego malowidła na wzór Panoramy Raclawickiej itp.¹⁷

Na terenie Westerplatte znajduje się obecnie wiele rozbieżnych charakterem i estetyką obiektów. Spośród oryginalnych wojskowych pozostałości są ruiny budynku koszar oraz Wartownia nr 1 (przeniesiona w 1967 roku z nabrzeża w głąb łądu), w której w latach siedemdziesiątych urządzono niewielkie muzeum. Obiekty zaprojektowane przez twórców pomnika z czasem „wzbogacano” o nową identyfikację wizualną.

⁹ Scenariusz wystawy w oświęcimskim muzeum, 1950, [za:] Z. Wóycicka..., s. 305.

¹⁰ Utworzona na mocy ustawy sejmowej z 2 VII 1947 r., początkowo jako Rada Ochrony Pomników Męczeństwa, ustawą z 7 IV 1949 roku poszerzyła kompetencje i zmieniła nazwę jw.

¹¹ Biuletyn z informacją o konkursie wydany 7 kwietnia 1963 roku przez SARP o/Gdańsk.

¹² „Pomnik niezłomnego oręża”, SGT, 26 VII 1964, [w:] K. Radecka, *Muzeum Adama Haupta*, ASP Gdańsk, 2012.

¹³ Wspomnienia Henryka Kitowskiego w wywiadzie udzielonym autorce 16 VIII 2010 roku.

¹⁴ „Pomnik niezłomnego...”

¹⁵ Wspomnienia prof. Ryszarda Semki w wywiadzie udzielonym autorce 22 VII 2010 roku.

¹⁶ Protokół nr 45/65 z posiedzenia Rzecznawców Prezydium Miejskiej Rady Narodowej w Gdańsku [w:] K. Radecka, *Muzeum Adama Haupta*, ASP Gdańsk 2012.

¹⁷ I. Greczanik, L. Kosycarz, Westerplatte – nasza sprawa, „Głos Wybrzeża” nr 39 (8365), 15-16 II 1975 [w:] K. Radecka, *Muzeum ...*

Umieszczono dwie wystawy plenerowe, w 2009 roku - 20 dwustronnych tablic przedstawiających historię półwyspu, w 2011 roku - trzydziestotablicową ścieżkę edukacyjną. W 2010 r., na wniosek działającego na Wybrzeżu Stowarzyszenia „Godność”, Rada Ochrony Pomników i Miejsc Pamięci Narodowej sfinansowała przeniesienie krzyża na mogiły żołnierzy Westerplatte. Krzyż zbudowany z inicjatywy kpt. Franciszka Dąbrowskiego w 1946 roku został z mogił usunięty w 1962 roku, a w jego miejsce ustawiono radziecki czołg¹⁸. Czołg był dwukrotnie przestawiany, dziś została po nim tylko platforma. W ostatnich latach zrealizowano upamiętnienie obecności św. Jana Pawła II na Westerplatte w 1987 roku, w postaci wielkiej, granitowej klamry wbitej w kopiec. Uroczyste poświęcenie odbyło się 13 czerwca 2015 roku. Niebawem można spodziewać się likwidacji pomnika Duszeńki i Haupta. Prezes Stowarzyszenia Rekonstrukcji Historycznej Wojskowej Składnicy Tranzytowej jest zdania, iż pomnik „Obrótców Wybrzeża” należy zastąpić „czymś efektowniejszym”, np. wiernie przedstawionymi żołnierzami w akcji¹⁹. Stało się to jasne, że u współczesnego odbiorcy wrażenie realności wyzwała silniejsze emocje niż skomplikowana symbolika.

W 2010 roku, w 71 rocznicę wybuchu II wojny światowej, zorganizowano rekonstrukcję pierwszego epizodu wydarzeń kampanii wrześniowej. Inscenizację reżyserował znany dziennikarz i popularyzator historii, Bogusław Wołoszański.

W styczniu 2016 wiceminister kultury i dziedzictwa narodowego Jarosław Sellin zapowiedział otwarcie w 80 rocznicę wybuchu II wojny światowej, 1 września 2019 roku, pierwszej części wystawy głównej Muzeum Westerplatte i Wojny w 1939. Obiekt ma stanąć na miejscu przedwojennej Wojskowej Składnicy Tranzytowej. Bryła muzeum ma nawiązywać do stylizowanej rekonstrukcji istniejących tu niegdyś obiektów militarnych²⁰.

Westerplatte, jako miejsce pamięci, nie jest jedynym, wokół którego trwają dyskusje na temat zrealizowanej niegdyś formy upamiętnienia, jej estetyki, wymowy, potrzeby wprowadzenia nowych elementów. Z jednej strony jest to zjawisko pozytywne, dowodzące żywotności pamięci. Ciemną stroną sporów jest „szum”, którego materializacja odziera Miejsce z god-

nej dla Niego ciszy. Szum urastający do jarmarcznej wrzawy, pośród której priorytetem stają się potrzeby turystów.

3. POSZUKIWANIE WŁAŚCIWEJ FORMY

Pierwszą koncepcją nieingerującą w przestrzeń pełną artefaktów była „droga” - niezrealizowany projekt zespołu Oskara Hansena²¹ dotyczący zagospodarowania terenu po byłym obozie hitlerowskim w Oświęcimiu. Pomnik - Droga, jako szeroki na 70 m pas asfaltu, miał być jedynym śladem ludzkiej ingerencji w środowisku reliktywów nieludzkiego postępowania, które miało z czasem poddawać się kojącemu działaniu natury. Artyści, podobnie jak Hansen, którzy mierzyli się z upamiętnieniem miejsc tragicznych zdarzeń II wojny światowej, w latach pięćdziesiątych - sześćdziesiątych XX wieku, często sami doświadczeni okrucieństwem wojny, podkreślali w swych koncepcjach ideę przeżycia, potrzebę życia mimo wszystko i w pewnym sensie zapomnienia, które pozwala żyć dalej. Stąd ta wiara w zbawienną moc natury, której procesy zachodzące w przestrzeni upamiętnienia ujawniać będą przewagę życia nad śmiercią. Koncepcja Hansena nie spotkała się ze zrozumieniem ze strony środowiska żydowskiego, które oczekiwało rozwiązania o większej czytelności przestrzennej - szeroka, asfaltowa droga mogłaby po prostu zniknąć pod liśćmi, błotem, śniegiem i dziczejącą wokół zielenią.

Idea otwartej formy wydaje się najwłaściwsza dla Miejsc naznaczonych niemożliwym do wyobrażenia okrucieństwem. W pewnym stopniu udało się ją zrealizować twórcom upamiętnienia w Treblince²², które zostało w 1994 roku uznane przez nowojorskie The Jewish Museum za najbardziej poruszający monument poświęcony Holokaustowi. Ta nowatorska idea pojawiła się na kilka dekad przed osławionymi dziełami Libeskinda (Jüdisches Museum w Berlinie, 1999 wraz z „Shalechet”²³ - dziełem Menashe Kadishmana) i Eisenmana (Pomnik Pomordowanych Żydów Europy w Berlinie, 2005) [K. Radecka 2013].

Treblinka II to symbol „niezwykłej, wprost trudnej do pomyślenia koncentracji i kondensacji zła, barbarzyństwa i okrucieństwa”²⁴. Jak zatem przedsta-

¹⁸ Z korespondencji Stowarzyszenia „Godność” i Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego z marca 2014 roku wpolityce.pl/kultura.

¹⁹ <http://histmag.org/Pomnik-na-Westerplatte-moze-zniknac-1379>.

²⁰ <http://www.mkidn.gov.pl/pages/posts/powstaje-muzeum-westerplatte-i-wojny-1939-6001.php>.

²¹ Zespół w składzie: Oskar Hansen, Jerzy Jarnuszkiewicz i Julian Pałka przedstawił do konkursu na Pomnik Ofiar Oświęcimia projekt, którego zwycięstwo (1958) zostało zakwestionowane przez Międzynarodowy Komitet Oświęcimski.

²² Pomnik-Mauzoleum Martyrologii w Treblince odsłonięty w 1964 roku. Nad projektem i realizacją pracował zespół w składzie: Franciszek Strykiewicz (autor upamiętnienia w Treblince I, dawnym obozie przymusowej pracy w kamieniołomach), Franciszek Duszeńko i Adam Haupt (autorzy upamiętnienia w Treblince II, po byłym obozie zagłady).

²³ „Opadłe, martwe liście”, 1997.

wić coś, czego się nie doświadczyło, nie było nawet świadkiem, jak wyrazić to „niewyobrażalne”²⁵? Jakich środków użyć do materialnego przedstawienia, opowiedzenia o okrutnej prawdzie historycznej, która „*będzie ostrzeżeniem mobilizującym do bezwzględnej przeciwstawienia się wszelkim próbom odrodzenia faszyzmu*”²⁶, by zachować jednocześnie „*milczenie - to zasadnicze tworzywo i treść filozofii oraz sztuki po zagładzie*” [P. Śpiewak 2013]?

„*Pracowałem zawzięcie*” – wspominał Haupt – „*aż wreszcie w pewnym momencie utknąłem. Utknąłem przy koncepcji symbolu polowego krematorium. Był to jeden z bardzo, jak sądzę, ważnych składników całego założenia. Czuję, jak ma wyglądać. Czuję, a nie potrafiłem tego wyartykułować. Szukałem. Szukowałem. Robiłem modele w glinie, w gipsie, w ceramice. Dziesiątki modeli. Nie i nie. Czuję, że musi mieć pamięć ciała. Pamięć piekła? Jak to uzyskać? Język architektury to nie jest język słów. Język architektury jest językiem formy. Jak wyrazić abstrakcyjną formę to, co jest piekłem? Przyszedł mi z pomocą topiony bazalt*”²⁷. Ten skromny fragment mauzoleum – symboliczne krematorium – wywołuje najsilniejsze wzruszenia. Mimo iż nie jest opatrzony żadnym napisem, skojarzenia budzi jednoznaczne. Dla ochrony terenu przed profanacją ze strony aktywnych jeszcze przez wiele lat po wojnie poszukiwaczy kosztowności pokryto jego powierzchnię warstwą betonu, ze swobodnym podziałem dylatacyjnym niewprowadzającym sztucznej geometrii. W betonową skorupę wtopiono 17 tysięcy granitowych „okrzesaków”. Otoczenie wraz z centralnym monumentem miało przypominać nagrobne kamienie żydowskich cmentarzy²⁸. Dla architekta Adama Haupta skojarzenie było proste - magmowe megality i trylity w Stonehen-

ge, dzięki swej formie, skali oraz zabarwieniu (błękitnawe riolity miały posiadać moc uzdrawiania), poruszając od wieków przez swą niezwykłą aurę, są archetypem miejsca kultu religijnego, łączącego się również z pochówkiem. Odwołanie się do początków cywilizacji było równocześnie ze strony artystów manifestem potrzeby zweryfikowania kierunku ewolucji ludzkości w kontekście minionej wojny, której okrucieństwa sami doświadczyli²⁹. Po takich wydarzeniach, jakie miały miejsce w Treblince, upadku moralnym, zakwestionowaniu wszelkich wartości, należało wszystko tworzyć od początku, rewidując pojęcie „człowieczeństwa”³⁰.

Treblinka II była „Blitz Vernichtungslager” - obozem błyskawicznej zagłady. Niemcy, likwidując obóz, nie zostawili po nim wielu śladów urządzeń, pozostały po niedopalone ludzkie szczątki³¹ i kości³², rozsiane po całym terenie³³, którego powierzchnia pokryta była wgłębieniami i dziurami [C. Sturdy Colls 2013, s. 207]. Prowadzone w latach 2010-2012 badania³⁴ na terenach byłych obozów w Treblince (I- pracy, II – zagłady) wykazały liczne niezgodności w sytuowaniu upamiętnień. Dzisiejsi administratorzy Miejsca są rozdarci między pielęgnowaniem uznanego w świecie monumentu, który ma już własną historię, a dbaniem o rzetelny przekaz historii, podstawę edukacji w miejscach pamięci. Obecne elementy wprowadzone do istniejącej kompozycji zdeformują jej aurę bezpowrotnie. W *Raporcie o stanie zachowania Miejsca Pamięci w Treblince w roku 2013* [E. Kopówka, J. Zastona, 2013] można przeczytać o planach związanych ze zmianą granic, budową murów, na których wizytujący mogliby umieszczać zdjęcia bliskich [E. Kopówka, J. Zastona, 2013; s. 53], z tworzeniem tablic informacyjnych z laminatów na „mostostalowych” kratkach, sprowadzeniem wagonów towarowych, „naj-

²⁴ „Trybuna Ludu” nr 290 (4502), rok XIV, 22.10.1961, *Ku pamięci i przestrodze. Tam, gdzie nieprzerwanie palił się stos ludzi...*, A. Rutkowski, [w:] K. Radecka, *Treblinka. Materiały dotyczące realizacji Mauzoleum Ofiar Obozu Zagłady w Treblince*, 2011, ASP, 9/29 Prasa.

²⁵ Wg Didi-Hubermana (*Obrazy mimo wszystko*) celebrowanie „niewyobrażalności” prowadzi do zapomnienia.

²⁶ *Wytyczne do opracowania projektu, jako korekta założeń na skutek uwag Instancji Opiniujących*, [w:] K. Radecka, *Treblinka. Materiały dotyczące realizacji Mauzoleum Ofiar Obozu Zagłady w Treblince*, 2011, ASP Gdańsk, 35/78 Dokumenty. 25/78 Dokumenty.

²⁷ Rozmowa red. Wandy Staroniewicz z Adamem Hauptem dla „Kuriera Sopotkiego”, 20.12.2002.

²⁸ „Głos Wyrzeża” nr 36 (4454), sobota 11.02.1961, *Stacja końcowa: Śmierć*, [w:] K. Radecka, *Treblinka. Materiały dotyczące realizacji Mauzoleum Ofiar Obozu Zagłady w Treblince*, 2011, ASP, 6/29 Prasa.

²⁹ Franciszek Duszerko - więzień Gross Rosen, Adam Haupt - deportowany do przymusowej pracy przy budowie fortyfikacji, Franciszek Strynkiewicz przeżył trzy wojny - w tym polsko-bolszewicką.

³⁰ O formie i znaczeniu kamieni Treblinkii autorka mówiła podczas konferencji „Sztuka pamięci. Rzeźba pomnikowa w miejscach Zagłady w Polsce” w Bełżcu (03 VI 2014).

³¹ Wykopaliska i badania terenu prowadzone pod kierunkiem Łukaszczyka ujawniły istnienie na terenie licznych ludzkich szczątków, niektórych w stanie rozkładu. C. Sturdy Colls, *Ocena archeologiczna na terenie byłego obozu zagłady w Treblince* [za:] *Raport Głównego Komisji Badania Zbrodni Niemieckich w Polsce* (1946:97) [w:] *Co wiemy o Treblince. Stan badań*, Siedlce 2013, s. 208.

³² Całkowite zniszczenie kości w procesie palenia, wg ostatnich badań w kryminalnej kremacji, wymaga bardzo wysokich temperatur, niemożliwych do uzyskania w wypadku rusztu, jakiego używano do palenia zwłok w czasie funkcjonowania obozu. Dlatego na powierzchni gruntu i w splekaniach monumentu pojawiają się fragmenty palonych kości. C. Sturdy Colls, *op. cit.*, s. 214.

³³ *Wytyczne do opracowania projektu, jako korekta założeń na skutek uwag Instancji Opiniujących* [w:] K. Radecka, *Treblinka. Materiały dotyczące realizacji Mauzoleum Ofiar Obozu Zagłady w Treblince*, 2011, ASP Gdańsk, 35/78 Dokumenty.

³⁴ Badania nieinwazyjną metodą (zgodnie z Halachą) z zastosowaniem geofizycznych technik prowadziła doświadczona podczas badań masowych grobów w Bośni Caroline Sturdy Colls, wykładowca Badań Sądowych ze Staffordshire University (Wielka Brytania).

lepiej z okresu drugiej wojny światowej” [E. Kopówka, J. Zasłona 2013, s. 62], itp.

Jeśli nawarstwianie materii w czasie jest rzeczą naturalną, to może, by uniknąć ewolucji pierwotnej idei w kierunku własnej karykatury, należy przy szukaniu rozwiązań naprawczych myśleć niekonwencjonalnie, wystrzegać się schematyczności, działań stereotypowych i populistycznych. W omówionych tu miejscach pamięci środkiem formalnym wypowiedzi artystycznej winno być milczenie. Przede wszystkim rozdzielenie „sacrum” – clou miejsca pamięci od „profanum” – przestrzeni stwarzającej komfortowe warunki do spotkań i edukacji. Współczesne rozwiązania przestrzenne takich miejsc jak Bełżec (2004) czy Sobibór (projekt wyłoniony w drodze konkursu w 2013 roku) uwzględniają podział na przestrzeń muzealno-wystawienniczą i przestrzeń mistycznego doświadczenia. Jest jednak ono sztucznie kreowane w oparciu o głęboko symboliczne, wielkoformatowe dekoracje oraz rozbudowaną narrację określającą sposób przemieszczania się i doświadczania dzieła. Autorzy upamiętnienia w Sobiborze, tłumacząc swoją koncepcję, ocenili stan istniejący miejsca: „*Bukoliczny obraz polany, mimo umiejscowionego na niej Kopca Pamięci, nie uwiarygodnia informacji, że pod jej powierzchnią spoczywają szczątki setek tysięcy ludzi*”³⁵. Co zatem może to uczynić? Pomniki, których poruszające piękno pozycjonowane jest w światowych rankingach?

Tylko obraz zapisanej rzeczywistości, zdjęć, filmów-migawek z przeszłości, konfrontowanych z przestrzenią Miejsca, w dystansie właściwym dla godnego poszanowania ofiar. Obraz wg Georgesa Didi-Hubermana ma moc świadectwa: „*Prawda o Auschwitz jest tak samo niewyobrażalna jak niewypowiedziana. Skoro horror obrazów sprzeciwia się wyobraźni, jakże jest nam niezbędny każdy obraz wyrwany takiemu doświadczeniu!*” [G. Didi-Huberman 2008, s. 34]. Ślady dramatu nie mogą być skrywane przez archiwa, niegodne to wobec ofiar i tych, co z narażeniem życia okrutną rzeczywistość fotografowali. Z samego Auschwitz w archiwach Gestapo przetrwało ponad 40 tysięcy fotografii³⁶.

„Miejsce Pamięci” powinno zostać na zawsze zamknięte. Odgródzone murem od potoczności życia, może ujawniać tylko fragmenty „augmented reality”³⁷. Sztuczny, trójwymiarowy obiekt upamiętniający staje się tylko zastygłą intencją podatną na zobojętnienie. Prawdziwe „piękno” zawiera się nie w monumencie, lecz w żywej pamięci – edukacji i modlitwie.

LITERATURA

1. **Didi-Huberman G. (2008)**, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak, Ho Chi, Kraków.
2. **Gębczyńska-Janowicz A. (2010)**, *Polskie założenia pomnikowe. Rola architektury w tworzeniu miejsc pamięci od połowy XX wieku*, Warszawa.
3. **Grzesiuk-Olszewska I. (1995)**, *Polska rzeźba pomnikowa w latach 1945-1995*, Warszawa.
4. **Hansen O. (2005)**, *Zobaczyć Świat*, Warszawa.
5. **Kopówka E., Zasłona J. (2013)**, *Raport o stanie zachowania Miejsca Pamięci w Treblince w roku 2013*, Muzeum Walki i Męczeństwa w Treblince Oddział Muzeum Regionalnego w Siedlcach, Treblinka.
6. **Kotula A., Krakowski P. (1961)**, *O nowej rzeźbie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
7. **Maćkowiak A.**, *Antropologia obrazu według Didi-Hubermana: obrazy mimo wszystko czy obrazy – fetysze?*, www.obieg.pl/ksiazki/12838.
8. **Oseka A., Skrodzki W. (1977)**, *Współczesna rzeźba polska*, Arkady, Warszawa.
9. **Radecka K. (2012a)**, *Muzeum Adama Haupta*, ASP Gdańsk.
10. **Radecka K. (2011b)**, *Treblinka*, ASP Gdańsk.
11. **Radecka K. (2013)**, *Upamiętnienie zrealizowane w Treblince*, [w:] *Co wiemy o Treblince? Stan Badań*, Muzeum Regionalne w Siedlcach, Siedlce.
12. **Sturdy Colls C. (2013)**, *Ocena archeologiczna na terenie byłego obozu zagłady w Treblince*, [w:] *Co wiemy o Treblince. Stan badań*, Siedlce.
13. **Śpiewak P. (2013)**, *Teologia i filozofia żydowska wobec holocaustu*, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk.
14. **Wóycicka Z. (2009)**, *Przerwana żałoba. Polskie spory wokół pamięci nazistowskich obozów koncentracyjnych i zagłady 1944-1950*, Wydawnictwo TRIO.
15. **Zelmańska-Lipnicka i in. (2014)**, *Franciszek Duszeńko*, ASP Gdańsk.

³⁵ <http://sobibor.info.pl/wp-content/uploads/2014/04/PROJEKT-SOBIB%C3%93R-prezentacja.pdf>.

³⁶ [Za:] A. Maćkowiak, *Antropologia obrazu według Didi-Hubermana: obrazy mimo wszystko czy obrazy – fetysze?*, www.obieg.pl/ksiazki/12838.

³⁷ Rzeczywistość rozszerzona; autorka własną ideę upamiętnienia takich miejsc, jak Treblinka, Sobibór, Gross Rosen, opartą na nowych technologiach prezentowała podczas sympozjum „Back to the future”, Medea 2015, w Technologicznym Instytucie Edukacyjnym Wysp Jońskich, Zakintos (Grecja).

WSPÓŁCZESNA PRAKTYKA ARTYSTYCZNA JAKO DROGA DO DOŚWIADCZANIA SACRUM NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH Z WŁASNEJ TWÓRCZOŚCI

Natalia Szostak

Akademia Sztuki w Szczecinie, Wydział Sztuk Wizualnych, Pl. Orła Białego 2, 70-562 Szczecin
E-mail: nszostak@gmail.com

CONTEMPORARY ART PRACTICE AS A MEANS TO EXPERIENCING THE SACRED BASED ON SELECTED EXAMPLES OF OWN WORK

Abstract

On the basis of two examples of art in public space (urban and natural), I show how art – interfused with life (urban and natural) – can pertain to the sphere of the sacred. Both works were realized in non-religious environment (in nature and culture): „Holy!” (2012) is an art intervention in four different housing developments in Szczecin. „Umajenie” (2015) is an installation inside the Forest of Oliwa in Gdansk.

Both pieces draw their inspiration from and directly refer to religious iconography, simultaneously reinterpreting their traditional premises in order to construct a contemporary statement about the spiritual potential of art. I consciously formulate this statement in the current circumstance of crisis of religion in general, and in particular in the context of contemporary artistic discourse. These works result from a personal need to commune with the sphere of the sacred through art – and outside of weary traditional sacred space.

Scientific methods used in the process: experimental, intuitive, observation, case study, interview.

Streszczenie

Na przykładzie dwóch realizacji w przestrzeni publicznej (przestrzeń miejska i przestrzeń leśna) pokazano sposób, w jaki sztuka – przenikając się z życiem (miejskim i przyrodniczym) – może poruszać temat sacrum. Obie realizacje powstały w przestrzeni pozareligijnej (w naturze i kulturze): „Holy!” (2012) to akcja artystyczna w przestrzeni czterech szczecińskich ośrodków mieszkaniowych. „Umajenie” (2015) to instalacja na terenie Lasu Oliwskiego w Gdańsku Oliwie.

Obie prace czerpią swoje inspiracje i bezpośrednio odnoszą się do ikonografii religijnej, jednocześnie przeinterpretowując ich tradycyjne założenia w celu skonstruowania współczesnej wypowiedzi na temat duchowego potencjału sztuki. Wypowiedź świadomie sformułowana wobec panującego obecnie kryzysu religijności w ogóle, a w szczególności w kontekście dyskursu artystycznego. Prace te są efektem osobistej potrzeby obcowania ze sferą sacrum poprzez medium sztuki i poza zdającą się tkwić w impasie tradycyjną przestrzenią sakralną.

Zastosowane metody badawcze: eksperymentalna, obserwacyjna, intuicyjna, metoda indywidualnych przypadków, metoda wywiadu.

Keywords: non-religious spirituality; new spirituality; sacred in art; ritual arts; art as religion; art in public space; street art

Słowa kluczowe: duchowość pozareligijna; nowa duchowość; sacrum w sztuce; sztuka rytualna; sztuka jako religia; sztuka w przestrzeni publicznej; *street art*

WPROWADZENIE

Jako praktyk sztuk wizualnych badam oraz komunikuję się poprzez obraz. Sposób pracy, który zilustruję na dwóch przykładach z własnej twórczości, od-

zwierciedla moje myślenie o sztuce jako współczesnym odpowiedniku aktywności duchowo-poznawczej. Wynika to z wewnętrznego przekonania, że pewne zach-

wania artystyczne stwarzają warunki do kontemplacji, medytacji, czy nawet modlitwy, podczas których ujawniać się mogą treści transcendentne.

Z wykształcenia jestem malarką i grafiką, ale posługuję się różnymi technikami, zarówno tradycyjnymi, jak i nowymi. Obok realizacji klasycznych form malarstwo-rysunkowych podejmuję działania performatywne, korzystam z fotografii i wideo, tworzę obiekty i instalacje. Większość tych czynności odbywa się w odosobnieniu, a rezultaty w formie konkretnych dzieł zazwyczaj prezentowane są w standardowym otoczeniu galeryjnym. Choć ten schemat wciąż jeszcze znajduje swoje zastosowanie w wielu sytuacjach, z czasem powstaje potrzeba jego przełamania. W efekcie poszukiwań bardziej bezpośredniego kontaktu z odbiorcą wychodzę w przestrzeń pozainstytucjonalną oraz podejmuję działania społeczno-artystyczne. Przykłady, na których bazuję w niniejszym artykule, wpisują się w tę tendencję.

Obie cytowane realizacje przeprowadziłam w różnych latach w przestrzeni publicznej: miejskiej i leśnej. Obie na swój sposób ukazują, jak sztuka - przenikając się z życiem - może odwoływać się do sfery sacrum. Ich tło: pejzaż miejski i przyrodniczy okazują się wobec niej równie chłonne. Mimo że rozgrywają się w scenerii współcześnie nie kojarzonej z miejscami kultu - wewnątrz żywej tkanki miasta i na łonie natury - w treści i formie inspirowane są szeroko rozumianą kulturą obrzędową, wręcz religijną.

Łączenie z pozoru przeciwstawnych dziedzin i tożsamy ich wartości przyświeca całości autorskiej twórczości. Z fascynacją obserwuję sposób, w jaki sztuka religijna pełni określoną funkcję poznawczą i światopoglądową, korzystając z plastycznych środków wyrazu oraz aktywności obrzędowo-rytualnej. Wzorując się na jej formach, tworzę osobiste wypowiedzi w kwestiach, które mnie nurtują. W rezultacie przeinterpretowuję ich tradycyjne założenia celem skonstruowania współczesnej wypowiedzi na temat duchowego potencjału sztuki.

Rodzące się w wyniku tego procesu komunikaty wizualne przybierają postać już nie dogmatu, lecz hipotezy. Jako owoce z gruntu subiektywnych ćwiczeń z pogranicza przeczucia i intuicji wymykają się jednoznacznej interpretacji. Tak też uodparniają się na potencjalne próby kategoryzacji względem dzieł religijnych. Formułuję je świadomie, zdając sobie sprawę z panującego obecnie kryzysu religijności, który jest szczególnie odczuwany w kontekście dyskursu artystycznego. Swoją pracą staram się zaspokoić osobistą potrzebę obcowania ze sferą sacrum: poprzez medium sztuki i poza tkwiącą w impasie przestrzeni sakralną.

„Widzimy, jakie znaczenie egzystencjalne ma dla człowieka religijnego objawienie się świętego obszaru:

nic nie może zacząć się, dokonywać się – dopóki nie zyskamy orientacji, ukierunkowania, a wszelkie ukierunkowanie implikuje obranie pewnego punktu stałego. Dlatego właśnie człowiek religijny stara się umieścić w ‘środku świata’. Aby żyć w świecie, trzeba go ustanowić, założyć, a żaden świat nie może się narodzić w chaosie jednorodności i względności przestrzeni świeckiej. Odkrycie lub ustanowienie punktu oparcia – środka – jest równoznaczne ze stworzeniem świata.”

M. Eliade [M. Eliade 1974, s. 143-144]

1. WSZYSTKO JEST ŚWIĘTE!

1.1. Źródła

„Holy!” (święte) to działanie w przestrzeni miejskiej, które zrealizowałam w Szczecinie w okresie Świąt Wielkanocnych 2012 roku. Cztery miejsca, w których mieszkałam w rodzinnym mieście, stały się sceną interwencji artystycznych. Rozległa akcja łączyła w sobie wątki autobiograficzne, cytaty z historii sztuki i popkultury, różnorodne techniki plastyczne i topografie miejskie. Niebuszewo, Pomorzany, Pogodno i Grabowo – to odległe względem siebie punkty na mapie miasta, które po połączeniu dwiema liniami wzdłuż i w szerz tworzą formę krzyża. Wertykalne łączy się z horyzontalnym: pierwotny symbol przecięcia doczesności rzeczy ziemskich z wiecznością sfery niebieskiej.

W tworzeniu tej pracy towarzyszyło mi kilka istotnych źródeł inspiracji: ikona bizantyjska, polski drzeworyt ludowy, fenomen kapliczek warszawskich oraz poemat Allena Ginsberga pt. *Skowyt*.

1.1.1. Ikona

Słowo „ikona” pochodzi z języka greckiego i oznacza „obraz”. Starożytni Grecy posługiwali się nim do określenia obrazu w szerokim tego słowa znaczeniu. Stosowano je też w powstającej sztuce chrześcijańskiego Wschodu, używając go do określenia obrazów religijnych niezależnie od tego, w jakiej technice były wykonane. W odróżnieniu od innych obrazów mówi się o nim „prawdziwy” – *Veraikon* (słowo pochodzące od chusty świętej Weroniki – jednego z pierwszych wizerunków Chrystusa, które zaważyły na losie obrazów w kościele chrześcijańskim).

Ikona, przedstawiając rzeczywistość duchową, jest prawdą *par excellence*. W słowach definicji Jana Damasceńskiego jest ona „widzialnym niewidzialnego i nie mającego postaci, ale cieleśnie wyobrazonego z powodu słabości naszego pojmowania” [B. Dąb-Kalinowska 2000, s. 20]. Według niego pierwszą ikonę stworzył Bóg. Zrodził on bowiem Syna, czyli Słowo – w nim zawarł swoje podobieństwo i swój żywy obraz.

Dla Jana Damascyńskiego wszystko jest ikoną. W każdym człowieku znajduje się obraz – ikona Boga. Nie mogąc jednak dotrzeć do zawartego w nas prawzoru – wytwarzamy obrazy, które przynoszą ukojenie. Ikona bez obrazu duchowego jest tylko deska. *„Tak jak okno jest oknem o tyle, o ile rozpościera się za nim jakiś obraz, o ile wpada przez nie światło...”* [B. Dąb-Kalinowska 2000, s. 14].

Teologia ikony, cudowne wręcz połączenie materii i ducha w pojedynczym dziele, do dziś stanowi dla mnie kwintesencję znaczenia i funkcji sztuki. W pracy „Holy!” bezpośrednio odwołuję się do owej świętej materialności. W tym wypadku to zwykła codzienność, błysk boskości w otaczającej nas materii, w materialności naszych ciał, w myśli, która urzeczywistnia się w cisy samotności, które dzięki sztuce stają się święte.

1.1.2. Polski drzeworyt ludowy

„Jak wszystkie wielkie dzieła sztuki, najlepsze z tych rycin towarzyszą nam i będą towarzyszyć nadal. Zakłętą jest w nich bowiem tęsknota naszego ludu, tęsknota nas samych także, za światem innym niż świat pańszczyźnianych obowiązków, niż nasz świat codzienny. Są one naiwnie ujawnionym marzeniem o wolności świata sztuki” [G. Dubowski 1970].

Drzeworyt to najstarsza technika graficzna, którą stosuje się do dziś w niezmienionej niemal formie od czasów średniowiecza. W Polsce technika ta rozprzeczniła się pod koniec XV i na początku XVI wieku w formie wizerunków o tematyce religijnej dostępnych na targach, jarmarkach i odpustach, produkowanych dla potrzeb kultowych. W ten sposób przeszedł on z dostępnych nielicznym bardziej hermetycznych form do produkowanych masowo luźnych obrazków dewocyjnych i innych druków ulotnych.

Od połowy XVII do końca XIX wieku rozpoczyna się wspaniały rozwój ludowego drzeworytu ściennego. Dominowały bogato kolorowane duże formaty, nierzadko naklejane bezpośrednio do ścian domostw, budynków gospodarczych i hodowlanych i kościołów. Były one wyrazem rozwijających się potrzeb duchowych i estetycznych. Proste obrazki drzeworytnicze stały się popularnym elementem dekoracji wnętrz. Widniały na nich, wcześniej znane z ozdobiaków książkowych czy z dawnych tkanin obiciowych, ornamenty roślinne i geometryczne.

Anonimowi twórcy często wzorowali się na istniejących obrazach i sztychach, jednocześnie przetwarzając oryginały z myślą o odbiorcy, dla którego tworzyli. Ich prace służyły potem jako wzorniki dla ludowych malarzy i rzeźbiarzy. Liczne przedstawienia dewocyjne zdominowała schematycznie przedstawiona, niezindywidualizowana ludzka postać, podczas gdy pozostałe

elementy kompozycyjne traktowane były drugorzędnie. Pomimo niezgodności z podstawowymi zasadami perspektywy, modelunku, użycia barw – realizacje te charakteryzowały się ogólną harmonią, zrytmizowaną kompozycją, czystością i lapidarnością rysunkowego konturu.

Dzieła z tego okresu stanowią niezwykle świadectwo kultury duchowej ówczesnego ludu. Ilustrują wiedzę o rzeczywistości i wrażliwość tworzących wtedy artystów i ich odbiorców. Wyczytać z nich możemy nie tylko to, co zewnętrznie ich otaczało, ale i to, co żyło w ich wyobraźni. Traktowane na równi rzeczywistość materialna i duchowa razem stanowiły o tym, co miało dla nich największe znaczenie. Czerpiąc z tej estetyki i sposobu myślenia, projektowałam swój odpowiednik „świętych obrazów”. Forma, na którą się zdecydowałam, miała odzwierciedlać prostotę, komunikatywność i dostępność ludowej wersji graficznej.

1.1.3. Kapliczki warszawskie

Warszawskie kapliczki podwórkowe to fenomen wywodzący się głównie z czasu okupacji niemieckiej podczas II wojny światowej. Dramatyczne okoliczności tego okresu powodowały, że ludność szukająca oparcia w wierze organizowała w swoim najbliższym otoczeniu zastępcze miejsca modlitw. W podwórkach, studniach, bramach i klatkach schodowych kamienic powstawały wtedy liczne ołtarzyki, kapliczki i krzyże. Najwięcej z nich pojawiło się w stolicy w latach 1943 i 1944.

„Podwórko, oddzielone od złego świata zamkniętą z powodu godziny policyjnej bramą, wypełnione zgromadzonymi pod świętą figurką osobami bliskimi i sąsiadami, śpiewającymi znane od pokoleń religijne, a czasem i patriotyczne pieśni, dawało złudne poczucie bezpieczeństwa, solidarności, a nawet wolności. Regularne praktyki, aranżowane często przez miejscowego dozorcę, przywracały poczucie choćby szczątkowego porządku i normalności, miały też charakter ostrożnej manifestacji patriotycznej. Musiała to być, w sensie społecznym, terapia i bardzo potrzebna, i bardzo skuteczna, skoro takie zwyczaje i praktyki rozprzestrzeniały się błyskawicznie” [A.B. Bohdziewicz, M. Stopa 2011, s. 5].

Zjawisko to jest szczególnie poruszające ze względu na swoją absolutną autentyczność. Zaistniało ono pod wpływem rzeczywistej potrzeby, oddolnie, w czasie, który do dziś pozostaje jednym z najokrutniejszych wspomnień historii światowej. Jest to przykład niezwykle siły ludzkiej mobilizacji, popychanej głębokim duchowym pragnieniem w obliczu wojennego kataklizmu.

Choć okoliczności są nieporównywalne, wewnętrzny imperatyw tworzenia – bliskiej codziennej sfery życia, osobistej przestrzeni sakralnej – głęboko ze mną rezonuje.

1.1.4. Skowyt

Poemat epicki autorstwa Allena Ginsberga z 1955 roku to dziś kultowe dzieło literatury amerykańskiej. Po raz pierwszy wydany był w rok po jego napisaniu w Stanach Zjednoczonych, jako część zbioru pt. *Skowyt i inne wiersze*. W Polsce ukazał się dopiero w 1984 roku nakładem wydawnictwa Pomorze. Utwór ten traktowany jest jako manifest pokolenia beatników – aktywnego w Ameryce w latach pięćdziesiątych XX wieku nieformalnego ruchu literacko-kulturowego, który propagował nonkonformistyczną, skrajnie zindywidualizowaną postawę twórczą.

Utrzymany w intymnym tonie konfesyjnym, *Skowyt* jest połączeniem wątków biograficznych autora z historią całego pokolenia, reprezentowanego tutaj przez konkretnych autorów związanych z ruchem Beat Generation. Jest pełną rozpaczliwą litaniją nad straconym pokoleniem. W tle majaczy chylące się ku zagładzie społeczeństwo konsumpcyjne, któremu przeciwstawiona jest nieśmiertelność sztuki oraz miejsce outsiderów w epoce ścierania się tych dwóch przeciwstawnych kategorii.

W 1997 roku słowa z ostatniej części poematu Ginsberga na nowo wybrzmiały w utworze innej uznanej amerykańskiej artystki, Patti Smith. Piosenka pt. „Spell” („Zaklęcie”), która ukazała się na płycie „Peace and Noise”, oparta była na legendarnym poemacie zaprzyjaźnionego poety. Zarówno utwór muzyczny w wykonaniu Smith, jak i słowa Ginsberga weszły w skład mojej pracy pt. „Holy!” (Święte). Przybierając różne formy, przewijają się przez całość niczym słowa modlitwy:

*„Świat jest święty! Dusza jest święta! Skóra jest święta! Nos jest święty!
 (...)
 Wszystko jest święte! Wszyscy są święci! Wszędzie jest święte!
 Co dzień jest wiecznością! Co człowiek, to anioł!
 (...)
 Święte przebaczenie! Łaska! Miłosierdzie!
 Wiara! My!
 Ciało! Cierpienie! Wielkoduszność!
 Święta, nadprzyrodzona, wspaniała, rozumiejąca
 łaskawość duszy!*

[A. Ginsberg 1984, s. 37-39]

1.2. Konstrukcja

Główny trzon pracy „Holy!” stanowią cztery grafiki linorytowe przedstawiające tę samą postać ludzką w czterech różnych schematach anatomicznych: układzie krwionośnym, kostnym, nerwowym i mięśniowym. Sama postać jest oparta na moim autoportrecie w skali 1:1. Podkreślenie fizjologii uproszczonej sylwetki ludzkiej odwraca uwagę od jej cech indywidualnych. Pominięte są rysy, wiek i płeć. Zostaje czysto biologiczny wizerunek ciała człowieka.

Matryce do wydruków wycięłam w linoleum i nakleiłam na płytę pilśniową o wymiarach 170 x 90 cm. Druk wykonałam na tradycyjnej prasie graficznej. Osobno przygotowywałam papier pod wydruk. Arkusze pokrywałam w całości złotą farbą jeszcze przed umieszczeniem ich w prasie. Do wszystkich odbitek użyłam czarnej farby drukarskiej. W rezultacie powstały cztery różne czarne sylwety na złotym papierze, które potem docinałam do konturu postaci.

Kolorystyka, na którą się zdecydowałam, nie jest tutaj przypadkowa. W wyborze kierowałam się stałymi źródłami inspiracji: tradycyjną formą drzeworytniczą i ikoną bizantyjską. Dzięki temu w pojedynczym przedstawieniu ludzkim łączy się szeroka symbolika barw. W wymienionych tradycjach sztuki sakralnej złoto i czerń mają silne konotacje znaczeniowe. Reprezentują podstawowe antynomie ideowe: światło i ciemność, wiarę i niewiarę, wzniosłość i grzech, materię i ducha.

Każdej z wykonanych w ten sposób grafik towarzyszy logo projektu, na które składają się współrzędne geograficzne czterech miejsc, w których mieszkałam w Szczecinie i gdzie planowałam umieścić po jednej z czterech grafik. Logo zamierzałam nanieść farbą w sprayu w każdym z tych miejsc bezpośrednio pod papierowymi wydrukami. W tym celu posłużyły mi wcześniej przygotowane szablony, które wycinałam nożem typu skalpel w autentycznych zdjęciach rentgenowskich, na których do dziś widoczne są fragmenty szkieletów: mojego i moich bliskich.

Podobnie przygotowane szablony wykorzystałam do naniesienia fragmentów wcześniej cytowanego utworu Allena Ginsberga w przestrzeni bezpośrednio otaczającej „ikony”.

1.3. Montaż

1.3.1. Wielka Sobota

ul. Długosza 18

Przedwojenna kamienica, w której się wychowałam. Dorastał tam również mój ojciec. Jego rodzina dotarła w te strony w latach pięćdziesiątych w wyniku masowych przesiedleń z terenów obecnej Białorusi. Moja mama wyprowadziła się stamtąd zaledwie kilka

lat temu, po ponadpółwiecznym zajmowaniu tego samego lokalu przez nas i naszych krewnych.

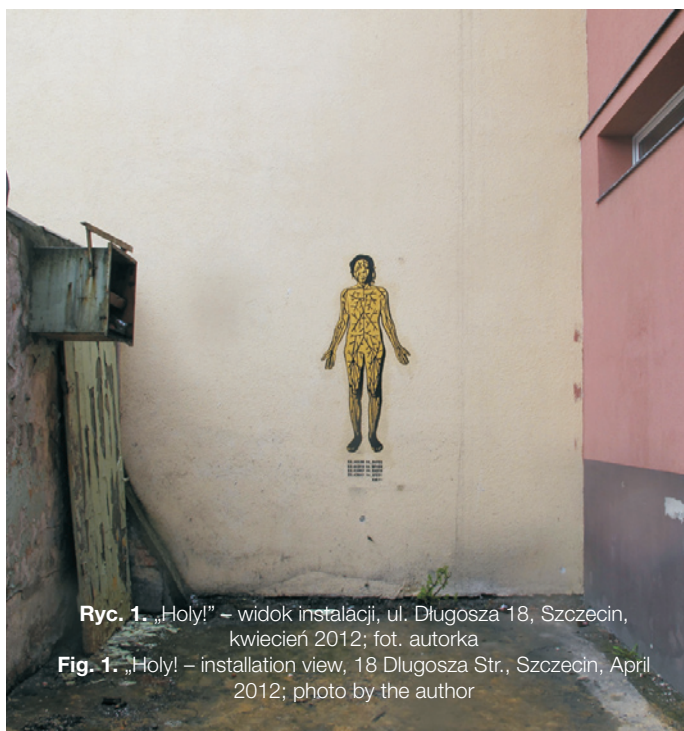
W ukrytym zaułku tego podwórka, na jego tylnej ścianie, przytwierdziłam grafikę przedstawiającą układ krwionośny.

Używając kleju do tapet własnego wyrobu, przytwierdziłam grafikę przedstawiającą układ krwionośny do tylnej ściany w ukrytym zaułku podwórka.

ul. Potulicka 40

Masywny blok, w którym mieszkałam przez kilka miesięcy zaraz po moim powrocie do Polski z wieloletniej emigracji. Wnętrza budynku nie strzegł jeszcze wtedy domofon, a klatka nie była remontowana od lat osiemdziesiątych XX wieku.

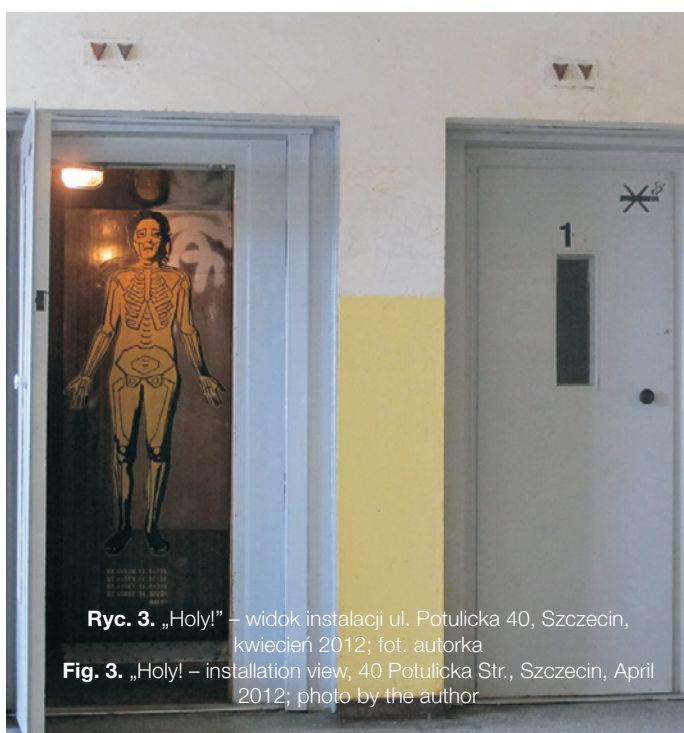
W jednej z trzech zdewastowanych wind przykleiłam grafikę z układem kostnym.



Ryc. 1. „Holy!” – widok instalacji, ul. Długosza 18, Szczecin, kwiecień 2012; fot. autorka
Fig. 1. „Holy!” – installation view, 18 Długosza Str., Szczecin, April 2012; photo by the author



Ryc. 2. „Holy!” – widok instalacji ul. Długosza 18, Szczecin, grudzień 2012; fot. autorka
Fig. 2. „Holy!” – installation view, 18 Długosza Str., Szczecin, December 2012; photo by the author



Ryc. 3. „Holy!” – widok instalacji ul. Potulicka 40, Szczecin, kwiecień 2012; fot. autorka
Fig. 3. „Holy!” – installation view, 40 Potulicka Str., Szczecin, April 2012; photo by the author



Ryc. 4. „Holy!” – widok instalacji ul. Potulicka 40, Szczecin, kwiecień 2012; fot. autorka
Fig. 4. „Holy!” – installation view, 40 Potulicka Str., Szczecin, April 2012; photo by the author

1.3.2. Wielkanoc

ul. Mickiewicza 159

Przemieszczałam tu kilka zimowych miesięcy 2010 roku. To miejsce, które znam od dziecka. Kilka numerów dalej, w podobnej kamienicy, do niedawna mieszkała moja babcia. I ona sprowadziła się w te okolice w latach pięćdziesiątych zeszłego wieku. Jej rodzina trafiła tutaj z Litwy.

Na tyłach ciągnącego się wokół szeregowej kamienicy łączonego podwórka, wśród zieleni dopiero co zakwitłych krzaków, na jednej ze ścian nakleiłam grafikę układu nerwowego.

1.3.3. Poniedziałek Wielkanocny

ul. Emilii Plater 92

Budynek przy ul. Emilii Plater był moim domem przez cztery lata, w tym w trakcie realizacji tego projektu.

Ostatnią grafikę z układem mięśniowym umieściłam w szerokiej bramie przelotowej prowadzącej do oficyn.

W ten sposób, zaznaczając swoją przelotną obecność w tych miejscach i upamiętniając czas, który w nich spędziłam, stworzyłam instalację, której



Ryc. 5. „Holy!” – widok instalacji ul. Mickiewicza 159, Szczecin, kwiecień 2012; fot. autorka

Fig. 5. „Holy!” – installation view, 159 Mickiewicza Str., Szczecin, April 2012; photo by the author



Ryc. 6. „Holy!” – widok instalacji ul. Mickiewicza 159, Szczecin, kwiecień 2016; fot. autorka

Fig. 6. „Holy!” – installation view, 159 Mickiewicza Str., Szczecin, April 2016; photo by the author



Ryc. 7. „Holy!” – widok instalacji ul. Emilii Plater 92, Szczecin, kwiecień 2012; fot. autorka

Fig. 7. „Holy!” – installation view, 92 Emilii Plater Str., Szczecin, April 2012; photo by the author



Ryc. 8. „Holy!” – widok instalacji ul. Emilii Plater 92, Szczecin, luty 2013; fot. autorka

Fig. 8. „Holy!” – installation view, 92 Emilii Plater Str., Szczecin, April 2013; photo by the author

odczytanie wykracza poza ujęte w jej zawoalowanych fundamentach intymne wątki biograficzne. Tym samym praca otwiera się na uniwersalne interpretacje przypadkowego odbiorcy.

1.4. Erozja

Istotną częścią projektu był proces niszczenia, któremu nieuchronnie poddane były grafiki po ich montażu w przestrzeni publicznej. Wydrukowane na dość cienkim plakatowym papierze, naklejane bezpośrednio na ścianę w miejscach uczęszczanych przez ludzi – ich los determinowały liczne czynniki zewnętrzne. Deszcz, wiatr, wilgoć, ingerencja osób trzecich z różną intensywnością przyczyniły się do ich stopniowej degradacji.

Całość akcji – od produkcji wydruków, przez montaż, po niszczenie i zmieniające się w miarę upływającego czasu otoczenie – dokumentowałam za pomocą kamery wideo i aparatu fotograficznego. Robiłam to intensywnie przez pierwsze kilka miesięcy po montażu i kontynuuję tę praktykę, już bardziej sporadycznie, do dziś.

Papierowa ikona w podwórku przy ul. Długo-sza (układ krwionośny) uległa powolnej degradacji pod wpływem zmieniających się warunków atmosferycznych. Przez dłuższy czas nikt nie podnosił na nią ręki. Dopiero kiedy, niszcząc, sama zaczęła odchodzić od ściany, ktoś wyrwał jej stopy i rzucił na ziemię. Grafika ta starzała się zupełnie inaczej niż pozostałe. Powoli pokrywała się patyną, farba pękała na niej jak na liczącym sobie kilka wieków obrazie, nikła w oczach. Dziś na ścianie w tym miejscu poza ledwie dostrzegalnym odciskiem postaci ludzkiej, wysoko ponad poziomem głowy, utrzymują się dwa maleńkie skrawki złotego papieru.

Wydruk umieszczony w windzie bloku przy ulicy Potulickiej (układ kostny) został prawie w całości zerwany w przeciągu kilku godzin po montażu. Przez dłuższy czas widoczny był tam tylko fragment twarzy, który najwidoczniej, pomimo usilnych starań, nie dawał się zerwać. Kiedy wróciłam w to miejsce wiosną roku 2016, wewnątrz budynku zmieniło się nie do poznania. Rozległa klatka schodowa przeszła gruntowny remont, wszystko lśniło czystością, a stare windy wymieniono na nowe.

Podobny los spotkał pracę, którą umieściłam w bramie przelotowej przy ul. Emilii Plater (układ mięśniowy). Bardzo szybko pozdzierano to, co się dało. Postać bez ramion i stóp wisiała dość długo, mimo tego, że wcześniej uprzedzono mnie o rychłe nadciągającym ocieplaniu budynku. Remont fasady rzeczywiście się odbył, ale z prawie rocznym opóźnieniem. W wyniku tych prac wciąż wiszącą w bramie złotą postać przykryto grubą warstwą styropianu. Choć ja wiem, że ona

gdzieś tam pod spodem ciągle istnieje, na zewnątrz nie ma po niej śladu.

Najdłużej, i to w stanie nienaruszonym, utrzymała się grafika w podwórzu przy ul. Mickiewicza (układ nerwowy). Fragment zadaszienia skutecznie chronił ją przed deszczem. Otaczające ją krzewy raz to kwitły i zieleniły się wokół niej, raz, żółknąc, upodabniały się do niej, innym razem, tracąc wszystkie liście, wystawiały ją na pełen widok przechodniów. Lśniła w słońcu o każdej porze roku. Dopiero po około dwóch latach zaczęła tracić swoje dolne partie, z czasem zostało jej tylko jedno ramię, część klatki piersiowej i głowa, która prawie w całości odeszła od ściany. W takim stanie działałam ją tej wiosny.

1.5. Coda

„To, co przenosi, przewodzi życie, jest też znakiem jego braku, wpisanego przemijania. Ruchu przybliżającego do końca. Ramą dla sedna. Jest przeznaczeniem – konstrukcją mięsno-kostno-nerwowo-krwionośną przeznaczoną do życia i zaraz potem do śmierci - to pusta forma, przez którą świeci fenomen życia. I tu ten kontur zdjęty z konkretnej osoby został przeświełony uniwersalnym. To życie w postaci czystej, nieopisany element przelewający się przez wymiary akurat tej, która postanowiła to tutaj powołać. Przeżyć to w tych miejscach. Przez swoje ciało przepuścić.

To już nie ona osobista. To ona i my. W jednym ciele. To już ona za nas wszystkich żyjąca, gdzieś tam mieszkających. Wszystkich. Wszystko jest święte – bo to święte życie wyłaniające się z mroku jest światłem i świętem.”

Janek Turkowski, Ośrodek Teatralny Kana

Niczym czerń i złoto przenikające się w tej pracy, sacrum przenika się z profanum. Wynikająca z mojego procesu twórczego propozycja swoistej współczesnej ikony nie jest próbą podważenia wartości religijnych, lecz wyrazem zachwytu nad istnieniem w jego pełnym wymiarze i ulotności. Jest nią człowiek z krwi i kości, który poprzez zdolność odczuwania i interpretacji świata staje się autorem – pozostawia po sobie obraz, namiastkę nieśmiertelności.

Po części zanikła, wciąż zmieniająca się praca z 2012 r. istnieje dziś w dwóch odmiennych formach. Jako widoczne ślady w przestrzeni miasta oraz jako rozległa dokumentacja nie tylko w formie nagrań wideo, fotografii i spisanej relacji, ale również jako namacalne prace plastyczne:

- 4 wydruki linorytowe na złotej tkaninie 170 x 90 cm,
- ręcznie robiona unikatowa książka 22 x 18 x 3 cm,

- film wideo montowany do utworu muzycznego Patti Smith pt. „Spell” 08’06,
- fragmenty niszczone/niszczących oryginalnych papierowych wydruków zebranych w miejscach ich pierwotnej lokalizacji.
adres www:
<http://nataliaszostak.com/HOLY.html>

2. LEŚNE UMAJENIE

2.1. Źródła

„Umajenie” to instalacja, którą zrealizowałam w Dolinie Radości w Gdańsku Oliwie w ostatnich dniach maja 2015 roku. Otoczona kompleksem Lasów Oliwskich, Dolina Radości wchodzi w obszar Trójmiejskiego Parku Krajobrazowego. Miejsce to zostało wyselekcjonowane przez organizatorów trójmiejskiego festiwalu *Streetwaves*, którzy zaprosili mnie do twórczego udziału w najnowszej edycji tego wydarzenia zatytułowanej „dobra samotność”.

*„Streetwaves to weekendowa akcja miejska, która każdego roku zwiastuje nadejście lata, wyprowadza działania artystyczne z klubów i galerii w przestrzeń gdańskich dzielnic. Jej celem jest porzucenie centrum w poszukiwaniu miejsc do tej pory nieodkrytych dla sztuki i działań kulturalnych.”*¹

Do zrobienia instalacji zainspirowały mnie kolorowo przystrojone, „umajone” przydrożne kapliczki i krzyże, które w okresie wiosennym zdobią wiejski krajobraz Polski. Zgodnie z tradycją katolicką w czasie nabożeństw majowych na krzyżach montuje się różnobarwne wstążki, skrawki kolorowych materiałów, haftowane ręczniki. Zwyczaj ten wywodzi się jednak jeszcze z wierzeń przedchrześcijańskich. Miesiąc maj, z czasem przyjęty jako „miesiąc Maryi”, to okres, w którym przyroda na nowo budzi się do życia, świat zazielenia się, dając poczucie ulgi, spełnionych nadziei i cudu wiecznie regenerującej się przyrody.

2.1.1. Maik

Nazwa ta pochodzi od starego, ludowego zwyczaju witania wiosny, polegającego na obnoszeniu po wsiach przystrojonej zielonej gałązki albo drzewka i śpiewaniu tradycyjnych pieśni. Wywodzący się od tej nazwy czasownik „maić” oznacza przybieranie, zdobienie czegoś zielonymi gałązkami, liśćmi, kwiatami. Jednocześnie samo dekorowanie bywało tożsame z aktem dziękczynnym lub błagalnym. Strojne ozdoby stanowiły dary dla duchów opiekuńczych dróg, pól

i domostw, aby zapewnić sobie ich przychylność. Na polskiej wsi podobne praktyki są wciąż żywe.

„Krzyże i kapliczki wyznaczają granice znanego nam świata. Poza granicami naszego terytorium rozciąga się świat obcy, ‘nieoswojony’. Świątynia, krzyż, kapliczka organizują naszą przestrzeń, nadając jej znaczenia; nasz świat jest wszakże światem symboli – czyniących go ‘rozumiałym’. Wrośnięte w ‘nasz’ krajobraz, przypominają o istotnych wydarzeniach, intencjach, prośbach i żalach. Wznoszone w miejscach szczególnych, nieprzypadkowych, na granicach siedlisk ludzkich, pomiędzy przestrzenią pól i lasów, na wzniesieniach przy gościńcach, czuwają nad naszym bezpieczeństwem. Ich funkcją jest strzec granic naszego oraz obcego nam świata.”

[M.M. Koško 1999, s. 5].

2.1.2. Węsiory

Dawny zwyczaj wieszania wstążek na gałęziach drzew. W kulturze pogańskiej zwykłe drzewa lub drewniane słupy w konkretnych miejscach uznawane były za święte. Było to tzw. „drzewo życia”, oś świata – *axis mundi*. Wieszane na nich kolorowe wstęgi, wiązane były symetrycznie od szczytu słupa lub drzewa do samej ziemi. Pień drzewa lub pionowa część słupa rozdzielały obraz boskiego kręgu na stronę lewą i prawą. Każdy kolor wstążki po każdej ze stron symbolizował innego Boga danego kręgu. Często, wypisując prośby bezpośrednio na wstążkach, upraszano Bogów o łaskę lub dziękowano za nią. Z kolei las, w którym rosły owe „święte drzewa”, postrzegano jako bliskie bogom, miejsce transcendentne.

2.2. Montaż

W ramach instalacji „Umajenie”, realizowanej w Dolinie Radości, udekorowałam na wpół wysuszony leśny jesion. Użyłam do tego pięćdziesięciu różnokolorowych, szerokich wstążek materiałowych oraz takiej samej ilości śledzi namiotowych. Do montażu niezbędny okazał się podnośnik koszowy, dzięki któremu zaangażowany do pomocy leśnik mógł wiązać wstążki nawet w najwyższych partiach korony drzewa. Przytwierdzone do niego wstążki rozciągałam kaskadowo wokół drzewa i mocowałam je w równych odstępach na wbitych w ziemię metalowych śledziach. Pomimo silnego wiatru, gwałtownej burzy i deszczu konstrukcja przetrzymała noc i cały dzień festiwalowy.

W rezultacie tych działań powstała rozległa instalacja, do której można było nie tylko podejść i dotknąć, ale i wejść do jej „środka”, położyć się pod nią, przejść

¹ Dostępne przez: <http://www.ikm.gda.pl/2015/12/zegnamy-streetwaves-witamy-odcinki/>; [dostęp: 14.06.2016].



Ryc. 9. „Umajenie” – widok instalacji, Dolina Radości, Gdańsk, maj 2015; fot. B. Kociumbas

Fig. 9. „Umajenie” – installation view, Dolina Radosci, Gdansk, May 2015; photo by B. Kociumbas



Ryc. 10. „Umajenie” widok instalacji Dolina Radości, Gdańsk, maj 2015; fot. autorka

Fig. 10. „Umajenie” – installation view, Dolina Radosci, Gdansk, May 2015; photo by the author



Ryc. 11. „Umajenie” widok instalacji Dolina Radości, Gdańsk, maj 2015; fot. autorka

Fig. 11. „Umajenie” – installation view, Dolina Radosci, Gdansk, May 2015; photo by the author



Ryc. 12. „Umajenie” widok instalacji Dolina Radości, Gdańsk, maj 2015; fot. B. Kociumbas

Fig. 12. „Umajenie” – installation view, Dolina Radosci, Gdansk, May 2015; photo by B. Kociumbas

między trzepocącymi na wietrze wstążkami – strunami. Pod wpływem mocnych powiewów powietrza napięty materiał wydawał z siebie specyficzny dźwięk. Natura grała na tej konstrukcji niczym na harfie. Rytmicznie ułożone wstążki kolorowo migotały w słońcu, delikatnie falując, tworzyły hipnotyzujące optyczne widowisko. Szumiąca wokół knieja, brzęczenie owadów i nawoływania przelatujących wysoko nad drzewami dzikich ptaków przyczyniały się do tego niezwykłego spektaklu.

„Kiedy jechałam tamtędy w niedzielę rano i zobaczyłam te naprężone, drgające wstążki – takie jakby ostre – to naprawdę mnie to wzruszyło. Coś jest w tym bardzo doniosłego, uroczystego i ostatecznego.”

Natalia Cyrzan, kuratorka festiwalu *Streetwaves*

2.3. Postscriptum

Linia pracy biegnie w prostej równoległej do linii życia. Jest w ciągłym procesie stawania, trwania, przemijania. Zamyka się w cyklach końców i począt-

ków. W tym wiecznym, acz skończonym trybie, widzę miejsce dla sztuki, która – na wzór religii – „ponownie wiąże” skrajnie przeciwstawne treści i zjawiska. To ona sprawia, że kawałek łuszczącego się papieru czy poruszana wiatrem wstążka manifestują to, czego fizycznie nie dosięgają, a co wciąż przywołują. Pozornie ułomne w swojej materialności, niezmiennie afirmują. „Na własnej skórze” dają odczuć to, co inaczej bywa niewyraźne.

„Przekonaliśmy się już, że s a c r u m jest tym, co istnieje p a r e x c e l l e n c e, jest zarazem mocą, skutecznością, źródłem życia i płodności. Fakt, że człowiek religijny pragnie żyć w s a c r u m, jest w istocie równoznaczny z faktem, że chce umiejscowić się w rzeczywistości obiektywnej, opiera się o bezwładniającą siłę nieskończonej względności doświadczeń czysto subiektywnych, chce żyć w świecie rzeczywistym i owocnym, nie zaś w złudzie. Postawa ta (...) w sposób szczególnie oczywisty przejawia się w postawie człowieka religijnego, która każe mu dążyć do działania w świecie uświęconym, to znaczy w świętym obszarze.”

M. Eliade [M. Eliade 1974, s. 146]

LITERATURA

1. **Adamowski J., Wójcicka M. (2011)**, *Krzyże i kapliczki przydrożne*, UMCS, Lublin.
2. **Bohdziewicz A.B., Stopa M. (2011)**, *Kapliczki warszawskie*, Dom Spotkań z Historią, Warszawa.
3. **Bukowska-Floreńska I. (2001)**, *Miejsca znaczące i wartości symboliczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
4. **Dąb-Kalinowska B. (2000)**, *Ikony i obrazy*, DiG, Warszawa.
5. **Eliade M. (1974)**, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, PIW, Warszawa.
6. **Grabowski J. (1970)**, *Ludowe obrazy drzeworytnicze*, PAX, Warszawa.
7. **Ginsberg A. (1984)**, *Skowyt i inne wiersze*, Pomorze, Bydgoszcz.
8. **Gadomski S. (2011)**, *Kapliczki, świątki i krzyże*, Stowarzyszenie Społeczno-Kulturalne Grojcowianie, Regionalny Ośrodek Kultury, Wieprz, Bielsko-Biała.
9. **Kośko M.M. (1999)**, *Tajemne przestrzenie świętości*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań.
10. **Pilorz W. (2013)**, *Kapliczki: modlitwy zdrożne, żniwne, ludowe*, Stowarzyszenie Animatorów Nauki, Kultury i Sztuki „Dziedzictwo”, Żyrardów.
11. **Zielińska M. (1991)**, *Kapliczki Warszawy*, PWN, Warszawa.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

1. **Dubowski G. (1970)**, *Polski drzeworyt ludowy* [film], dostępne przez: <http://www.drzeworyty.pl/mediateka/polski-drzeworyt-ludowy.html>, [dostęp: 12.06.2016 r.]
Praca „Holy!” realizowana była w ramach dyplomu magisterskiego pod kierunkiem prof. dra hab. Lexa Drewińskiego na Wydziale Sztuk Wizualnych Akademii Sztuki w Szczecinie.
Współpraca: Pracownia Wypukłodruku pod kierunkiem prof. dra hab. Andrzeja Zaleckiego, prof. zw. Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, mgr Agnieszka Jankiewicz, Wydział Sztuk Wizualnych, Akademia Sztuki w Szczecinie.
Praca „Umajenie” powstała w ramach festiwalu Streetwaves organizowanego przez Instytut Kultury Miejskiej w Gdańsku.
Konsultacja naukowa dr hab. prof. US Bogdan Matłowski, Uniwersytet Szczeciński.

DELIMITACJA GRANIC MIASTA I STREFY PODMIEJSKIEJ BIAŁEGOSTOKU

Jerzy Tokajuk

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

DELIMITATION OF BORDERS OF THE CITY AND SUBURBAN AREA OF BIALYSTOK

Abstract

The concept of the borderline of a city has lost its sense nowadays, bringing only to contractual administrative boundaries. The aim of this study was to determine the functional boundary of the city and its suburban area. The author used the method of analyze the development of the city of Białystok, in a historical context and the method of current research results, planning documents and laws in the field of spatial development. As a result of the analyzes the suburban zone was delimited as the area outside the administrative city limits of its strongest impact and as an area of intensive development of housing construction. That area is limited by communication system. In the light of the current and changing legal regulations in the field of spatial development and trends of economic development and urbanization processes can be assumed that the zone of influence of the city center significantly expand. In the future that zone can include all current functional area, or the metropolitan area as cohesive in terms of spatial and strongly associated functional zone of the city.

Streszczenie

Pojęcie granicy miasta straciło obecnie sens, sprowadzając się wyłącznie do umownych granic administracyjnych. Celem pracy jest próba określenia funkcjonalnej granicy miasta i jego strefy podmiejskiej. Autor posłużył się metodą analizy rozwoju przestrzennego miasta Białegostoku w kontekście historycznym oraz analizy dotychczasowych wyników badań naukowych, dokumentów planistycznych i przepisów prawa z zakresu zagospodarowania przestrzennego. W rezultacie, w wyniku powyższych analiz, strefa podmiejska została zdelimitowana jako obszar znajdujący się poza obecnymi granicami administracyjnymi miasta o najsilniejszym jego oddziaływaniu i jako obszar intensywnego rozwoju zabudowy mieszkaniowej, wyznaczony istniejącym i projektowanym układem komunikacyjnym. W świetle tendencji rozwoju gospodarczego i procesów urbanizacyjnych można zakładać, że strefa wpływów miasta centralnego znacznie się poszerzy. W przyszłości może obejmować cały obecny obszar funkcjonalny czy obszar metropolitalny jako spójną pod względem przestrzennym i silnie powiązaną funkcjonalnie strefę oddziaływania miasta.

Keywords: functional area; urbanized area; suburban zone; border of the city

Słowa kluczowe: obszar funkcjonalny; obszar zurbanizowany; strefa podmiejska, granica miasta

WPROWADZENIE

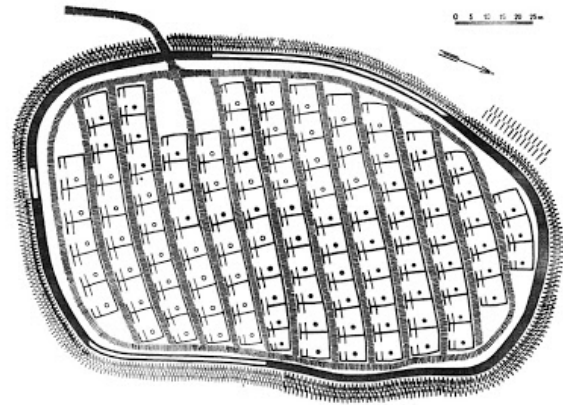
W obecnej rzeczywistości uznawane wcześniej za powszechnie pojmowane pojęcia nabierają innego znaczenia. Dotychczas, w powszechnym pojęciu, granica mogła być rozumiana na przykład jako linia zamykająca lub oddzielająca pewien określony obszar albo linia podziału lub czynniki różnicujące coś [Słownik... 2007]. Powszechnie rozumienie granicy administracyjnej jest również związane ze zróżnicowaniem wizualnym przestrzeni. W sytuacji rozle-

wania się miasta, żywiołowej zabudowy wzdłuż ciągów komunikacyjnych, zanikania wolnych przestrzeni, użytkowanych dotychczas rolniczo, oddzielających fizycznie, społecznie i gospodarczo jednostki administracyjne – granica administracyjna staje się niedostrzegalna w przestrzeni. Obecne pojęcie granicy administracyjnej sprowadza się wyłącznie do określenia prawnej granicy terenu będącego we władaniu danej jednostki administracyjnej.

1. GRANICA URBANISTYCZNA

Granica miasta w pojęciu urbanistycznym jest zagadnieniem wartym dyskusji. Granice miasta od początków jego istnienia były ściśle określone i wyznaczone murami lub palisadą o charakterze obronnym (ryc. 1). Najstarsze znane założenia urbanistyczne pochodzą z obszarów basenu Morza Egejskiego z epoki brązu (III tysiąclecie p.n.e.), gdzie rozwijały się kultury trojańska, minojska i mykeńska. Tylko w przypadku kultury minojskiej miasta nie miały fortyfikacji, w celach obronnych wykorzystywano ukształtowanie terenu (miasta lokowano najczęściej na wysokich brzegach morza lub na stokach gór). W starożytnym Rzymie, z połączenia wzorców etruskich i greckich, wykształciła się forma tzw. *castrum romanum* – warownego obozu wojskowego wznoszonego według ściśle określonego planu, mającego kształt kwadratu lub prostokąta, otoczonego fosą i wałem, często też murem lub palisadą, z czterema bramami. Miasta średniowieczne, jak i renesansowe potwierdzają możliwość skondensowania świata w jednym zamkniętym obszarze [M. Pasternak 2006] poprzez zaplanowaną zwartość przestrzenną i ograniczenie murami czy budowlami fortyfikacyjnymi. Epoka baroku w Europie jest okresem przekształceń miast i nadania im cech otwartości terytorialnej poprzez przebudowę pierścienia średniowiecznych fortyfikacji lub ich nowe ukształtowanie. Wielkie założenia pałacowo – ogrodowe stają się zaczątkami nowych miast. Okres neoklasycyzmu jest w urbanistyce ostatnim etapem racjonalnego planowania miasta. Po nim następuje inwazja chaotycznej zabudowy miast przemysłowych XIX wieku [H. Sawczuk-Nowara, 1985]. Pomimo tego pojęcie granicy ma nadal praktyczny i materialny sens. Ulega to stopniowo zmianie w XX wieku. Miasta stają się policentryczne z pustymi przestrzeniami wewnątrz. W Polsce, w całym okresie powojennym, granice wielu miast poszerzono o sąsiednie gminy wiejskie, sztucznie powiększając liczbę ludności. Przebieg tej granicy jest często wysoce przypadkowy i obejmuje rozległe tereny niezwiązane urbanizacyjnie z miastem [M. Pasternak 2006]. Niemniej granice między miastem a wsią były widoczne w wymiarze przestrzennym z tego względu, że granica miasta intensyfikowała zabudowę wewnątrz obszaru miejskiego. Dziś, po upływie kilkunastu lat od utraty ważności planów miejscowych w Polsce i okresie liberalizmu rozwoju przestrzennego, możemy w sposób uprawniony potwierdzić, że granica pomiędzy tym, co było miejskie, a tym, co było wiejskie, zanika, a wraz z tym elementem gospodarowania w przestrzeni, utrzymującym typologiczny porządek, zanika ład przestrzenny. Krajobraz staje się niedefiniowalny, amorficzny, nie dający widzowi semiotycznych przekazów [S. Gzell, A. Kurzątkowska, A. Witkowska, J. Zdunek-Wielogłaska 2012].

Analizę kształtowania się granic administracyjnych Białegostoku przeprowadzono w dalszej części artykułu, dotyczącej rozwoju przestrzennego Białegostoku.



Ryc. 1. Biskupin, rekonstrukcja planu osady kultury łużyckiej, VI-V wiek p.n.e. (wg Z. Rajewskiego); źródło: H. Sawczuk-Nowara, 1985.

Fig. 1. Biskupin, plan of the Luscious culture village, the VI-V century B.C. (by Z. Rajewski); source: H. Sawczuk-Nowara, 1985.

2. ROZWÓJ PRZESTRZENNY BIAŁEGOSTOKU

Miasto Białystok zostało założone przez Stefana Mikołaja Branickiego, stolnika wielkiego koronnego, wojewodę podlaskiego, starostę bielskiego i brańskiego - ojca hetmana Jana Klemensa w 1692 roku, na północny zachód od założenia pałacowego Branickich. Miasto zostało usadowione na 3 włókach ziemi, czyli na powierzchni około 50 ha. W tym roku uzyskał on prawa miejskie dla Białegostoku od króla Jana III Sobieskiego i rozpoczął budowę na miejscu istniejącego dworu obronnego barokowego pałacu.

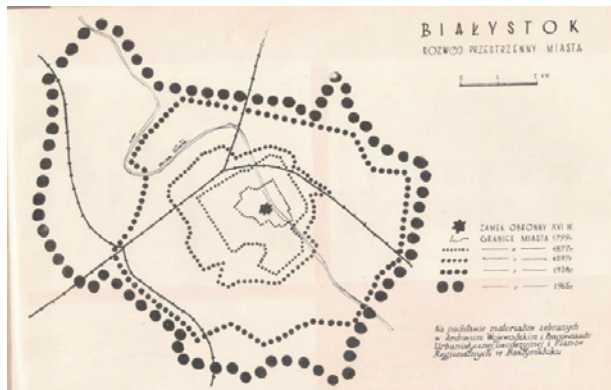
Granica Białegostoku z roku 1692 miała następujący przebieg: od rzeki Białej ulicą Kilińskiego do ulicy Legionowej, następnie pod kątem prostym skręcała przed ulicą Piękną, potem wzdłuż muru przy cmentarzu żydowskim do przedwojennej uliczki Grodzieńskiej, nią do placu przy cerkwi św. Mikołaja i ulicy Lipowej, gdzie znajdowała się Brama Tykocka, a następnie namierzeniem biegnącym równoległe do dzisiejszej ulicy Malmeda do rzeki Białej, która stanowiła jednocześnie północną granicę miasta [T. Popławski 1996]. Tak opisane granice są możliwe do odwzorowania na planie Beckera z 1799 roku (ryc. 2).

W kolejach dziejów do granic dzisiejszego miasta Białegostoku w pierwszej kolejności, bo już w połowie XVIII wieku, wraz z lokacją miasta przez hetmana Jana Klemensa Branickiego, włączono położoną na prawym brzegu rzeki Białej wieś Bojary.



Ryc. 2. Białystok. Plan G. Beckera z 1799 na tle współczesnych granic miasta; źródło: Urząd Miejski w Białymstoku

Fig. 2. Białystok. G. Becker's plan 1799 on the background of the present city limits; source: Municipal Office in Białystok



Ryc. 4. Granice miasta w latach 1799, 1877, 1897, 1938, 1965; źródło: *Białystok, rozwój przestrzenny miasta*, 1969

Fig. 4. The limits of the city in 1799, 1877, 1897, 1965; source: *Białystok, rozwój przestrzenny miasta*, 1969

Ryc. 3. Plan G. Beckera z 1799 r. źródło: www.miastojutra.pb.bialystok.pl

Fig. 3. G. Becker's plan 1799, source: www.miastojutra.pb.bialystok.pl

¹ M. Kietliński, www.bialystok.ap.gov.pl.

² Wojewódzki Urząd Statystyczny w Białymstoku, 2016, stan na 31 XII 2015 r. – 295 003 mieszkańców.

W latach pięćdziesiątych XX wieku w skład terenów Białegostoku weszły całe wsie: Bacieczki, Bacieczki Kolonia i Korycin. Ponadto część gruntów wsi Klepacze, Krupnik, Fasty, Zawady i Zaścianek. Włączono również część obszaru lasów państwowych uroczyska Ignatki w Nadleśnictwie Dojlidy (z gminy Bacieczki) i część lasów państwowych Nadleśnictwa Dojlidy (z gminy Dojlidy) o łącznej powierzchni 755 ha. Od roku 1965 również miasto Starosielce stało się częścią Białegostoku. Rozwój terytorialny i granice administracyjne Białegostoku w latach 1799, 1877, 1897, 1938, 1965 przedstawiają ryc. 4 oraz 5.

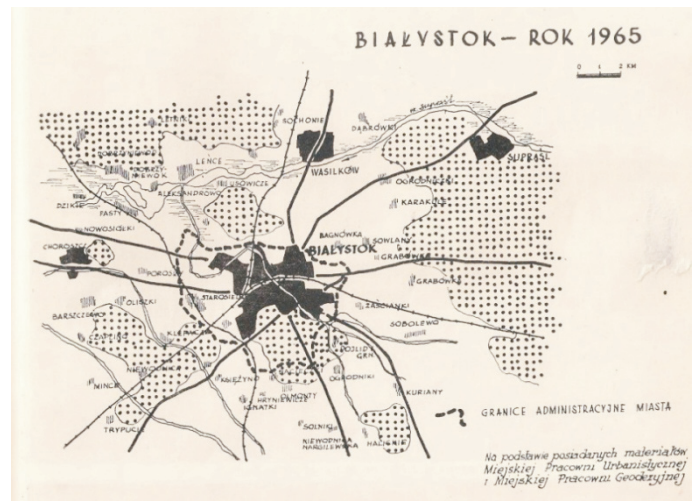
W latach siedemdziesiątych włączono do miasta obszary wsi Bagnówka, tereny Zakładów Siilkatowych, obszar lasów państwowych o nazwie Uroczysko Pietrasze, Uroczysko Antoniuk, obszar stawów dojlidzkich i teren cmentarza prawosławnego „Dojlidy” o łącznej powierzchni 920 ha¹.

W ostatnich latach Białystok wchłonął – w roku 2002 wieś Zawady (420 ha) z obszaru Gminy Dobryń Duże (północna część miasta) i – w roku 2006 wieś Dojlidy Górne, Zagórki, części Kolonii Halickie (830 ha) z obszaru Gminy Zabłudów (południowo - wschodnia część miasta). Rycina 6 przedstawia obecne granice miasta wraz z określeniem obszarów przyłączonych z gmin sąsiednich w latach 2002 i 2006.

W ten sposób miasto osiągnęło powierzchnię około 102 km² (10 212 ha). W obecnych granicach administracyjnych miasta zamieszkuje 295 tysięcy mieszkańców². Poszerzenie terytorium nie zmieniło faktu, że Białystok jest nadal drugim, po Warszawie, najgęściej zaludnionym miastem wojewódzkim w Polsce.

3. DEFINICJA MIASTA

Jak określono w raporcie wprowadzającym Ministerstwa Rozwoju Regionalnego, opracowanym w 2010 roku na potrzeby przygotowania przeglądu OECD (Organizacja Współpracy Gospodarczej i Rozwoju - ang. *Organization for Economic Co-operation and Development*) krajowej polityki miejskiej w Polsce, przez miasto można rozumieć wyodrębniony obszar, posiadający status miasta nadany aktem prawnym. Miasto to w Polsce wyodrębniona jednostka pod względem prawno-administracyjnym. W Polsce obowiązuje następująca definicja prawna: miasto to jednostka osadnicza o przewadze zwartej zabudowy i funkcjach nierolniczych, posiadająca prawa miejskie bądź status miasta nadany w trybie określonym przepisami³. W po-



Ryc. 5. Strefa podmiejska Białegostoku w roku 1965; źródło: *Białystok, rozwój przestrzenny miasta, 1969*
 Fig. 5. The suburban area of Białystok in 1965; source: *Białystok, Rozwój przestrzenny miasta, 1969*



Ryc. 6. Białystok – obecne granice administracyjne z obszarami przyłączonymi (Zawady, Dojlidy); źródło: J. Tokajuk, 2011
 Fig. 6. Białystok – the administrative borders of the city with areas attached (Zawady, Dojlidy); source: J. Tokajuk, 2011

dziale administracyjnym miasta mają status samodzielnej gminy (gmina miejska) lub - w przypadku niewielkich miast – wchodzą one w skład gmin miejsko-wiejskich⁴.

³ Art. 2 pkt 3 ustawy o urzędowych nazwach miejscowości i obiektów fizjograficznych (Dz. U. z 2003 r. nr 166, poz. 1612 ze zm.).

⁴ Ministerstwo Rozwoju Regionalnego Rozwój Miast w Polsce, Warszawa 2010.

Zgodnie z przepisami ustawy o samorządzie gminnym z 1990 roku Rada Ministrów w drodze rozporządzenia tworzy, łączy, dzieli i znosi gminy oraz ustala ich granice, nadaje gminie lub miejscowości status miasta i ustala jego granice. Ustalenie i zmiana granic gmin dokonywane są w sposób zapewniający gminie terytorium możliwie jednorodne ze względu na układ osadniczy i przestrzenny, uwzględniający więzi społeczne, gospodarcze i kulturowe oraz zapewniający zdolność wykonywania zadań publicznych. Nadanie gminie lub miejscowości statusu miasta, ustalenie jego granic i ich zmiana dokonywane są w sposób uwzględniający infrastrukturę społeczną i techniczną oraz układ urbanistyczny i charakter zabudowy⁵.

Według definicji Unii Europejskiej termin „miasto” może oznaczać jednostkę administracyjną lub określone skupienie ludności. „Miasto” może również bardziej ogólnie odnosić się do miejskiego stylu życia oraz szczególnych cech kulturowych lub społecznych, a także ośrodków funkcjonalnych związanych z działalnością zarobkową i wymianą gospodarczą. „Miasto” może też oznaczać dwie odmienne rzeczywistości: miasto *de iure* – miasto administracyjne oraz miasto faktyczne – większą aglomerację społeczno-gospodarczą. Miasto *de iure* odpowiada w znacznym stopniu miastu historycznemu, posiadającemu wyraźne granice dla handlu i obrony oraz jasno określone centrum miasta. Miasto faktyczne odpowiada realiom fizycznym lub społeczno-gospodarczym, które określono zgodnie z definicją morfologiczną lub funkcjonalną. Nie ma wątpliwości, że realia miasta faktycznego zdecydowanie wykraczają poza realia miasta *de iure* oraz że osiągnięty został poziom, na którym należy określić długoterminową perspektywę polityki miejskiej. Wraz z ekspansją miast faktycznych zatarło się rozróżnienie na obszar miejski i wiejski, a nawet straciło sens. Zaciera się granica między miastem a wsią, natomiast obszar miejski i obszar wiejski połączyły się, tworząc nowe warunki wiejsko-miejskie. Dla potrzeb analitycznych Komisja Europejska i OECD wspólnie opracowały następującą definicję miasta, opierającą się na minimalnej gęstości zaludnienia i liczbie mieszkańców:

- miasto składa się z co najmniej jednej gminy;
- co najmniej połowa mieszkańców miasta zamieszkuje centrum miasta;
- centrum miasta liczy co najmniej 50 000 mieszkańców. Składa się ono z klastrów o dużej gęstości, złożonych z sąsiadujących komórek siatki

o powierzchni 1 km² i gęstości zaludnienia co najmniej 1 500 mieszkańców na km² oraz z wypełnionymi lukami⁶.

4. DEFINICJA WSI

Zgodnie z definicją określoną w ustawie o urzędowych nazwach miejscowości i obiektów fizjograficznych wieś jest to jednostka osadnicza o zwartej lub rozproszonej zabudowie i istniejących funkcjach rolniczych lub związanych z nimi usługowych lub turystycznych nieposiadająca praw miejskich lub statusu miasta. Jednostka osadnicza z kolei jest zdefiniowana w cytowanej ustawie jako wyodrębniony przestrzennie obszar zabudowy mieszkaniowej wraz z obiektami infrastruktury technicznej zamieszkiwany przez ludzi⁷.

Wg encyklopedii PWN „wieś” to określenie zasiedlonego odcinka terenu, stanowiącego historycznie ukształtowaną jednostkę osadniczą, której ludność zajmuje się głównie pracą na roli i czerpie z tej pracy podstawy egzystencji, co nadaje pojęciu „wieś” również znaczenie kategorii ekonomiczno-społecznej; w przenośni – warstwa chłopska. Wieś jest przeciwstawiana miastu, głównie ze względu na kryteria ilościowe, ale także ekonomiczno-społeczne i historyczno-administracyjne.

W literaturze istnieje wiele definicji wsi, np. wg Marii Kiełczewskiej-Zaleskiej (1972) – wieś to osada, w której ludność zajmuje się uprawą roślin i chowem zwierząt, a wg Jana Tkocza (1998) – wieś to twór terytorialny mający granicę, rozłóg ziemi, siedlisko (zagrodę) stanowiące całość przestrzenną o określonych więzach społecznych oraz tytułach prawnych [M. Stanny 2014].

Inne, dyskusyjne, definicje z zakresu socjologii – zbiorowisko ludzi albo osiedla z należącymi doń gruntami [J. Szymański 2004] czy wieś jako społeczność lokalna, której funkcję produkcyjną uzupełnia funkcja rodziny i czyni to w sposób jednolity z zachowaniem kontroli społecznej [J. Turowski 1993].

W odniesieniu do strefy podmiejskiej powyższe definicje potwierdzają się obecnie jedynie w kwestii nieposiadania przez jednostki osadnicze praw miejskich czy formalnego statusu miasta. Wszelkie relacje odnoszące się do funkcji zabudowy czy egzystencji mieszkańców nie przystają do dzisiejszej rzeczywistości. W związku z tym dla wsi strefy podmiejskiej należy stworzyć nową definicję ustawową lub dokonać formalnego przekształcenia tych obszarów.

⁵ Art. 4 ustawy o samorządzie gminnym (Dz. U z 2001 r. nr 42, poz. 1591 ze zm.).

⁶ Unia Europejska. Miasta przyszłości. Wyzwania, wizje, perspektywy, 2011.

⁷ Art. 2 ustawy o urzędowych nazwach miejscowości i obiektów fizjograficznych (Dz. U. z 2003 r. nr 166, poz. 1612 ze zm.).

5. DEFINICJA STREFY PODMIEJSKIEJ

Miasto i wieś są zdefiniowane przepisami obowiązującego prawa. Przepisy prawa nie definiują natomiast pojęcia strefy podmiejskiej. Tym samym nie są określone jednoznacznie granice tej strefy.

Według Bańskiego (2010b) strefa podmiejska stanowi formę przejściową pomiędzy miastem a obszarem wiejskim. W literaturze anglojęzycznej określa ją pojęcie *suburban area*. Istnieje też pojęcie *ruralurban fringe*, które w bardziej ścisły sposób odnosi się do strefy przejścia z terenów miejskich na obszary wiejskie. Również w literaturze polskiej odnajdziemy różnorodne pojęcia, które na ogół odnoszą się do szeroko rozumianej strefy podmiejskiej – *strefa zurbanizowana*, *strefa miejsko-wiejska*, *zaplecze miasta*, *obszary okotomiejskie*, *peryferia miejskie*, *strefa ciężenia miasta*, *obszar zainwestowania wiejskiego*. Niektóre z nich dotyczą węższych stref, stanowiących tylko część strefy podmiejskiej, inne zaś obejmują większe obszary [J. Bański 2008].

Poniżej przytoczono przykłady definicji strefy podmiejskiej.

R. Pryor (1968): strefę podmiejską (*urban-rural fringe*) charakteryzują przeobrażenia użytkowania ziemi i cech społeczno-demograficznych na skutek procesów urbanizacji. Efektem inwazji miasta jest rozwój pozarolniczych form zagospodarowania ziemi, penetracja obszaru przez firmy usługowe i napływ nowych mieszkańców. Prowadzi to do wzrostu gęstości zaludnienia, która jest wyraźnie wyższa niż na tradycyjnych obszarach wiejskich.

K. Dziewoński (1987): strefa podmiejska, jako część większego systemu, obejmującego zarówno miasto, jak i samą strefę. Rozdziela ona obszary miejskie od wiejskich i może być w związku z tym traktowana jako strefa graniczna pomiędzy nimi.

S. Liszewski (1987): strefa podmiejska w obrębie aglomeracji miejskiej, jako element złożonego systemu przestrzenno-funkcjonalnego. Jest nią zorganizowana część przestrzeni przylegająca do terenów zainwestowanych miasta centralnego.

J. Jurek (1991): „za strefę podmiejską przyjmuje się obszar wokółmiejski..., na terenie którego są obserwowane zjawiska przemian struktury społeczno-ekonomicznej, odzwierciedlającej zaawansowany stan zatracania przez obszary wiejskie znamion tradycyjnie pojmowanej wsi”.

M. Koter (1985): specyficzne cechy strefy podmiejskiej:

- 1) koncentracja ludności większa niż na wsi, mniejsza niż w mieście;
- 2) różnicowanie struktury zawodowej z dużym udziałem działalności pozarolniczej;

- 3) systematyczne dojazdy ludności do miasta,
- 4) urbanizacja obszaru;
- 5) koegzystencja miejskich i wiejskich form osadniczych;
- 6) zmiana w strukturze wielkości i własności gruntów z tendencją wzrostu użytków pozarolniczych.

W większości prób definiowania strefy podmiejskiej wskazuje się na ekspansję miasta i wynikające z tego przeobrażenia struktury przestrzennej i społecznej dotychczasowych obszarów wiejskich. W literaturze amerykańskiej procesy rozrastania się struktur miejskich wyraża pojęcie *urban sprawl*. Bardzo istotnym zagadnieniem jest zasięg strefy podmiejskiej, wymagający wyznaczenia jej granic z miastem i obszarem wiejskim. Dotychczasowe rozważania wskazują jednak na to, iż granica taka nie ma charakteru liniowego, lecz jest swoistym „pasmem przejścia”.

Powszechny jest też pogląd, że miasto i strefa podmiejska to jeden organizm, co wyklucza istnienie granicy pomiędzy nimi. Innym rozwiązaniem może być przyjęcie granicy administracyjnej miasta. Według polskiej statystyki, wszystko to, co znajduje się poza granicami administracyjnymi miasta, jest obszarem wiejskim. Jest to jednak bardzo umowny podział, nie mający wiele wspólnego z rzeczywistością w przestrzeni. Niedostrzeżenie tego problemu może prowadzić do szeregu błędów lub co najmniej do nieporozumień [J. Bański 2008].

Mając na uwadze przede wszystkim strukturę przestrzenną, uwzględniającą ujęcie geograficzne i urbanistyczno-architektoniczne, można przyjąć poniżej cytowaną definicję strefy podmiejskiej, adekwatną do obecnego stanu planowania przestrzennego, z którą identyfikuje się również autor artykułu.

„Strefa podmiejska jest przestrzenią pomiędzy miastem a obszarami wiejskimi, w której zachodzą dynamiczne zjawiska związane z bezpośrednim, silnym wpływem miasta. W rezultacie tych procesów, w tym suburbanizacji, powstają w tej przestrzeni terenochłonne i energochłonne formy osadnicze o specyficznej strukturze przestrzennej. Cechuje je amorficzność, chaotyczne rozproszenie zabudowy i brak przestrzeni publicznych oraz miejsc dla kształtowania tradycyjnego modelu sąsiedztwa” [K. Solarek 2013].

6. GRANICE OBSZARU STREFY PODMIEJSKIEJ MIASTA BIAŁEGOSTOKU

Często przyjmuje się, że strefę podmiejską tworzą terytoria jednostek administracyjnych – gmin, przylegających do granic miasta. Założenie takie ułatwia ściśle określenie zasięgu strefy podmiejskiej, jednak

wyklucza analizowanie dalej położonych obszarów periferyjnych, których rozwój jest uzależniony od miasta, a często i tych położonych w granicach administracyjnych miast [K. Solarek 2013]. Wydaje się, że na potrzeby badań należy przyjąć zasadę, iż strefa podmiejska to obszar rozciągający się od granic administracyjnych miasta aż do granic tych obszarów, których różnorodne relacje z miastem mają swoje odzwierciedlenie w zagospodarowaniu przestrzennym i trendach rozwojowych poszczególnych gmin [K. Solarek 2013].

Konsekwencją różnorodnych definicji strefy podmiejskiej jest wielość metod jej delimitacji. W zakresie kryterium funkcjonalnego do wyznaczenia strefy podmiejskiej wykorzystuje się (wg Bańskiego):

- 1) zasięg i natężenie dojazdów do pracy,
- 2) funkcje gospodarcze pełnione przez obszar,
- 3) kategorie zagospodarowania terenu i ich zmienność, itp.

Natomiast w kryterium strukturalnym analizuje się na ogół zespół cech diagnostycznych (struktura użytkowania ziemi, gęstość sieci drogowej, gęstość zabudowy, gęstość zaludnienia itp.), dla których przyjmuje się pewne wartości progowe (różne od miast i obszarów wiejskich) wyznaczające strefę podmiejską. Wśród wielu cech typowych również dla miasta lub terenu wiejskiego strefa podmiejska wykazuje też specyficzne cechy, wyróżniające ją na tle otoczenia. Szczególną cechą strefy podmiejskiej jest jej zróżnicowanie w zakresie gospodarki gruntami. Jak na żadnym innym obszarze mieszają się tutaj użytki rolne z lasami, terenami komunikacyjnymi, osiedlowymi i innymi kategoriami zagospodarowania terenu. Jest to silnie skorelowane ze zróżnicowaniem funkcji gospodarczych. Obszary na pograniczu miast i wsi spełniają bardzo różne funkcje – począwszy od mieszkalnych, poprzez rekreacyjne, po rolne i produkcyjne [J. Bański 2008].

Jak zauważono w Strategii Rozwoju Miasta Białegostoku na lata 2011-2020 plus - pojawienie się i nasilenie się procesów suburbanizacyjnych przy konkurencyjnej ofercie terenów inwestycyjnych gmin ościennych jest zagrożeniem dla rozwoju miasta. Jest typowym elementem fazy rozwoju, w której znajduje się Polska i jej miasta. Oznaczają one między innymi zwiększony ruch migracyjny mieszkańców w kierunku strefy podmiejskiej z jednoczesnym zwiększaniem się obciążeń infrastruktury transportowej, zmniejszeniem efektywności wykorzystania infrastruktury technicznej oraz utrzymaniem się oczekiwań wobec infrastruktury społecznej. Procesy te coraz silniej są widoczne w przypadku Białegostoku. [Rada... 2010].

Plan Zagospodarowania Przestrzennego Województwa Podlaskiego, uchwalony w 2003 roku i obowiązujący do 2017 roku, definiował centralny obszar

funkcjonalny. W skład obszaru funkcjonalnego, poza terenami osadniczo-rolnymi powiatów sokólskiego, monieckiego i gmin Tykocin, Zawady, Poświętne, Michałowo, Gródek powiatu białostockiego, wchodziła kształtująca się aglomeracja białostocka, którą tworzyły miasto Białystok oraz miasta i gminy: Łapy, Suraż, Juchnowiec Kościelny, Turośń Kościelna, Choroszcz, Dobrzyniewo Duże, Wasilków, Czarna Białostocka, Supraśl i Zabłudów.

Według planu województwa aglomeracja białostocka, o zaludnieniu około 400 000 mieszkańców i największym w skali województwa podlaskiego potencjale społeczno-gospodarczym, miała być głównym wielofunkcyjnym obszarem rozwoju gospodarki województwa, zdolnym konkurować w przestrzeni krajowej i europejskiej. W *Koncepcji polityki przestrzennej zagospodarowania kraju*, ogłoszonej w 2001 roku, aglomerację białostocką zakwalifikowano do europoli - o największych szansach (z jedenastoma innymi aglomeracjami polskimi) na awans w hierarchii europejskiej.

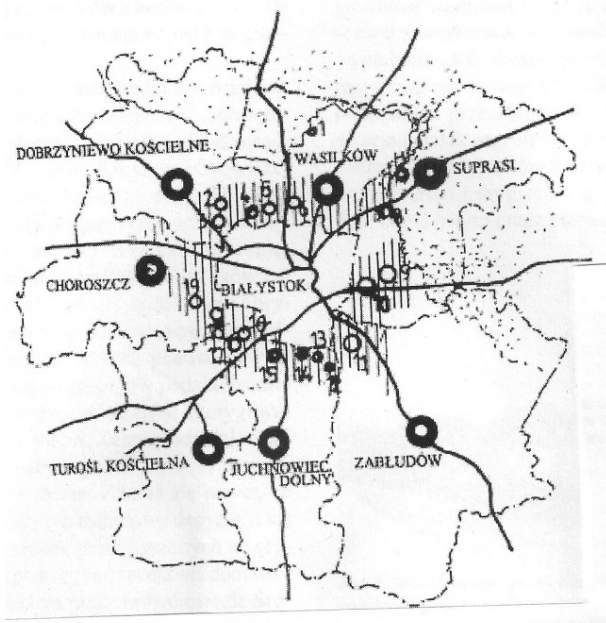
Sieć osadniczą aglomeracji białostockiej tworzyły:

- 1) miasto Białystok – wojewódzki ośrodek rozwoju – potencjalny europol,
- 2) miasta: Łapy, Choroszcz, Czarna Białostocka, Supraśl, Suraż, Wasilków i Zabłudów – gminne ośrodki rozwoju – miejskie,
- 3) wsie: Dobrzyniewo Kościelne, Juchnowiec Kościelny i Turośń Kościelna – gminne ośrodki rozwoju – wiejskie.

Jak określono w planie województwa, w ramach aglomeracji można wyróżnić obszar funkcjonalny miasta Białegostoku położony w pasie około 10 km od granic miasta. Obszar o dużych tendencjach urbanizacyjnych, z nasilonym ruchem budowlanym, głównie inwestycji mieszkaniowych, produkcyjno-gospodarczych, usługowych, komunikacyjnych i infrastrukturalnych. Jest to obszar bezpośredniego zaplecza inwestycyjnego miasta Białegostoku, funkcji rolniczo-ogrodniczej oraz wypoczynku codziennego i świątecznego na potrzeby miasta Białegostoku i aglomeracji białostockiej [Plan... 2003].

W 2005 roku Swianiewicz i Klimska wyznaczyli obszar aglomeracji białostockiej obejmującej Białystok oraz 12 okolicznych gmin, w tym gminy Krypno, Knyshyn, miasto i gmina Mońki. Obszar ten zamieszkiwało ok. 427 tys. osób. Przy wyznaczaniu aglomeracji przeprowadzono delimitację obszarów przyległych, uwzględniając saldo migracji, gęstość zaludnienia, współczynnik zatrudnienia związany z natężeniem dojazdów. Grażyna Dąbrowska-Milewska (1997) w pracy pt. *Nie wiejska, nie – miejska, zabudowa podmiejska*

(...), definiuje obszar strefy podmiejskiej Białegostoku jako tereny należące do siedmiu gmin, tj. Wasilków, Supraśl, Zabłudów, Juchnowiec Kościelny, Turośl Kościelna, Choroszcz i Dobrzyniewo Duże, które razem z miastem Białostok i miastami Supraśl, Wasilków i Choroszcz tworzą Białostocką Aglomerację Miejską, określając jednocześnie zasięg terenów cyt. „intensywnego rozwoju zabudowy mieszkaniowej” (ryc. 7), pokrywający się z obszarem strefy będącej w zainteresowaniu autora artykułu.



Ryc. 7. Tereny intensywnego rozwoju zabudowy mieszkaniowej w strefie podmiejskiej;

źródło: Grażyna Dąbrowska-Milewska, 1997

Fig. 7. The areas of intensive development of residential housing in the suburban area;

source: Grażyna Dąbrowska-Milewska, 1997

Według Smętkowskiego (2004), stosując metody analizy przestrzennej, morfologicznej lub funkcjonalnej, można wyróżnić różne strefy wpływu miasta na jego otoczenie. Przy czym zasięg oddziaływania miasta zależy od jego wielkości i pełnionych przez niego funkcji. W zależności od przyjętych mierników można otrzymać cały szereg stref oddziaływania miasta różniących się swoim przedmiotem i zasięgiem. Można wyróżnić dwie główne strefy oddziaływania miasta: strefę bezpośredniego oddziaływania, w której związki są ściśle i stałe (niem. *umland*), i strefę wpływu, w której związki są mniej ożywione lub wyjątkowe (niem. *hinterland*).

Wśród stref oddziaływania miasta, na podstawie kryterium morfologicznego, wyróżniana jest strefa podmiejska, jako zorganizowana część przestrzeni geograficznej, która przylega do terenów zainwestowanych miasta centralnego. Obok terenów otwartych

tworzą ją również wsie, miasta i osady. Jest to obszar mający zróżnicowany charakter zagospodarowania, nieustabilizowany fizjonomicznie, funkcjonalnie i demograficznie, na którym dochodzi do wzajemnego przenikania form i treści charakterystycznych zarówno dla miasta, jak i dla wsi. Strefa ta jest przestrzenią wielofunkcyjną, a liczba i charakter pełnionych funkcji są uzależnione od stadium rozwoju i struktury funkcjonalnej miasta, którego jest uzupełnieniem. Do funkcji strefy podmiejskiej zalicza się następujące funkcje: rolniczą, wypoczynkową, mieszkaniową, komunalną, komunikacyjną, przemysłową, uzdrowską i naukową (M. Smętkowski 2004).

W obowiązującym *Planie zagospodarowania przestrzennego województwa podlaskiego*, uchwalonym w 2017 roku, określono, że strefa podmiejska Białegostoku składa się z całych obszarów gmin: Choroszcz, Czarna Białostocka, Łapy, Supraśl, Wasilków, Zabłudów, Juchnowiec Kościelny, Dobrzyniewo Duże i Turośl Kościelna.

Podjętą próbę delimitacji strefy podmiejskiej, należy odnieść się również do zdefiniowania i uporządkowania takich pojęć, jak: **aglomeracja miejska**, **zespół miejski**, **obszar zurbanizowany**, **obszar metropolitalny** czy **obszar funkcjonalny**.

Według Markowskiego i Marszał (2006) aglomeracja miejska jest przede wszystkim jednostką morfologiczną i tworzy ją zwarty zespół wzajemnie powiązanych (choć odrębnych z administracyjnego punktu widzenia) jednostek osadniczych (duże miasto wraz z otaczającym obszarem), powstały w wyniku procesów koncentracji. Aglomeracja policentryczna (koncentracja wokół kilku jąder osadniczych) nosi nazwę konurbacji.

Obszar zurbanizowany jest również jednostką morfologiczną, jednak będąc antonimem obszarów wiejskich, nie musi dotyczyć konkretnej formy osadniczej i oznacza określony stan procesów urbanizacji na danym terenie; jest to obszar (niekonieczne nawiązujący do granic jednostek administracyjnych) o wyraźnych przekształceniach zabudowy i zagospodarowania (miejski charakter zabudowy i infrastruktury), towarzyszących pozarolniczej działalności gospodarczej lub wynikających z przyjęcia miejskiego stylu (wzorców) życia i pracy.

Zespół miejski jest pojęciem planistycznym, bardzo ogólnym, obejmującym sąsiadujące ze sobą miasta i nie uwzględniającym wzajemnych związków między jednostkami osadniczymi.

Obszar metropolitalny, pojęcie jakościowo różne od pozostałych, jest jednostką funkcjonalną tworzoną przez duży, złożony i spójny funkcjonalnie zespół miejski, którego istotną cechą jest występowanie funkcji

metropolitalnych, a także powiązań funkcjonalnych. Każdy obszar metropolitalny jest aglomeracją (lub zespołem miejskim), jednak nie każda aglomeracja (lub zespół miejski) spełnia warunki, aby zakwalifikować ją jako obszar metropolitalny [T. Markowski, T. Marszał 2006].

Obszar funkcjonalny, według Koncepcji Przestrzennego Zagospodarowania Kraju 2030 – jest to zwarty układ przestrzenny składający się z funkcjonalnie powiązanych terenów, charakteryzujących się wspólnymi uwarunkowaniami i przewidywanymi, jednolitymi celami rozwoju. Z kolei miejski obszar funkcjonalny to układ osadniczy ciągły przestrzennie i złożony z odrębnych administracyjnie jednostek. Obejmuje zwarty obszar miejski i powiązaną z nim funkcjonalnie strefę zurbanizowaną.

W nowelizacji ustawy o zasadach prowadzenia polityki rozwoju i niektórych innych ustaw z 2014 roku, w tym ustawy o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym, wprowadzono definicję obszaru funkcjonalnego jako obszaru szczególnego zjawiska z zakresu gospodarki przestrzennej lub występowania konfliktów przestrzennych, stanowiącego zwarty układ przestrzenny składający się z funkcjonalnie powiązanych terenów, charakteryzujących się wspólnymi uwarunkowaniami i przewidywanymi jednolitymi celami rozwoju⁸. Miejski obszar funkcjonalny ośrodka wojewódzkiego zdefiniowano jako typ obszaru funkcjonalnego obejmującego miasto będące siedzibą władz samorządu województwa lub wojewody oraz jego bezpośrednio otoczenie powiązane z nim funkcjonalnie⁹. Jednocześnie powyższą zmianą ustawy o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym usunięto z jej treści definicję obszaru metropolitalnego, wprowadzając z kolei pojęcia obszarów funkcjonalnych o znaczeniu ponadregionalnym - jako obszary o istotnym znaczeniu dla polityki przestrzennej kraju, regionalnym - jako obszary o istotnym znaczeniu dla polityki przestrzennej województwa, lokalnym - jako obszary o istotnym znaczeniu dla polityki przestrzennej gminy. Uchylono też przepisy definiujące i określające stosowanie pojęcia obszaru problemowego¹⁰.

Częścią obowiązującego *Planu zagospodarowania przestrzennego województwa podlaskiego* jest *Plan zagospodarowania przestrzennego miejskiego obszaru funkcjonalnego ośrodka wojewódzkiego Białegostoku* (MOFOWB), który jest instrumentem polityki

przestrzennej samorządu województwa w stosunku do tego obszaru. Stanowi on uszczegółowienie i rozwinięcie wybranych elementów polityki przestrzennej samorządu województwa dla tego obszaru, zawartej w *Planie zagospodarowania przestrzennego województwa podlaskiego*. Plan jest równocześnie instrumentem wspomagania polityki miejskiej kształtowania konkurencyjności oraz racjonalnej, przyjaznej środowisku i mieszkańcom struktury przestrzennej zagospodarowania MOFOWB.

Zakres przestrzenny planu obejmuje obszar NUTS3 nr 37 składający się z m. Białegostoku oraz powiatu białostockiego i sokólskiego, w tym:

1. miejski obszar funkcjonalny ośrodka wojewódzkiego Białegostoku MOFOWB, który tworzą:
 - a) rdzeń obszaru – miasto Białystok,
 - b) strefa podmiejska Białegostoku – składająca się z obszarów gmin: Choroszcz, Czarna Białostocka, Łapy, Supraśl, Wasilków, Zabłudów, Juchnowiec Kościelny, Dobrzyniewo Duże i Turośl Kościelna;
2. obszar zewnętrzny MOFOWB, który tworzą:
 - a) m. Sokółka – ośrodek lokalny powiatowy,
 - b) obszary gmin: Suraż, Tykocin, Michałowo, Sokółka, Krynki, Suchowola, Dąbrowa Białostocka, Gródek, Poświętne, Zawady, Szudziałowo, Korycin, Janów, Sidra i Nowy Dwór.

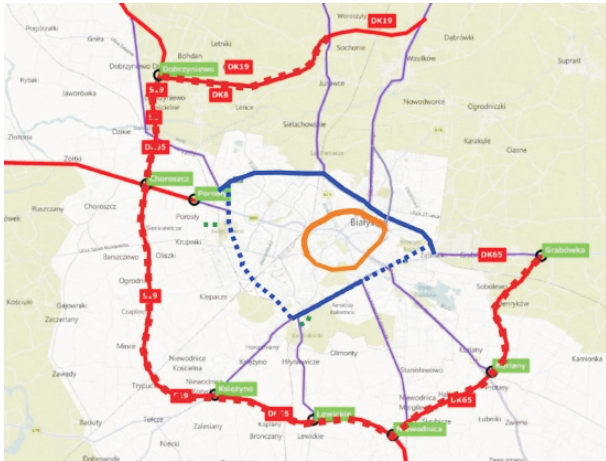
Plan zagospodarowania przestrzennego województwa podlaskiego z 2017 roku jest jedynym wiążącym dokumentem określającym granice strefy podmiejskiej Białegostoku.

W 2014 roku powstało stowarzyszenie Białostocki Obszar Funkcjonalny, które tworzą stolica województwa podlaskiego – miasto Białystok oraz 9 gmin należących do powiatu białostockiego, w tym gminy miejsko-wiejskie: Choroszcz, Czarna Białostocka, Łapy, Supraśl, Wasilków, Zabłudów oraz gminy wiejskie: Dobrzyniewo Duże, Juchnowiec Kościelny, Turośl Kościelna (ryc. 9). Obszar ten pokrywa się z obszarem strefy podmiejskiej określonej w planie województwa. Białostocki Obszar Funkcjonalny zajmuje 1 728,15 km², co stanowi 8,6% powierzchni województwa podlaskiego. W 2012 roku BOF zamieszkiwało 411 531 osób, co stanowiło 34,3% potencjału ludnościowego województwa podlaskiego. 71,66% ludności skupia się w Białymstoku.

⁸ Art. 2 pkt 6a ustawy o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym (Dz. U. z 2016 r. poz. 778 ze zm.).

⁹ Art. 2 pkt 6b ustawy o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym (Dz. U. z 2016 r. poz. 778 ze zm.).

¹⁰ Obecnie obszar problemowy jest zdefiniowany w art. 5 pkt 6c ustawy o zasadach prowadzenia polityki rozwoju jako obszar strategicznej interwencji państwa, na terenie którego identyfikowane są zjawiska niekorzystne dla rozwoju społeczno-gospodarczego tego obszaru i jego ludności (Dz. U. z 2016 r. poz. 383 ze zm.).



Ryc. 8. Obszar miasta i strefy podmiejskiej na tle istniejącego i projektowanego układu komunikacyjnego;
źródło: poranny.pl, 2016

Fig. 8. Urban area and suburban area against the background of the existing and planned communication system;
source: poranny.pl, 2016

Ustawą o związkach metropolitalnych (Dz. U. z 2015 r. poz. 1890), która weszła w życie z początkiem 2016 roku, ponownie zdefiniowano obszar metropolitalny, uznając za ten obszar spójną pod względem przestrzennym strefę oddziaływania miasta będącego siedzibą wojewody lub sejmiku województwa, charakteryzującą się istnieniem silnych powiązań funkcjonalnych oraz zaawansowaniem procesów urbanizacyjnych, zamieszkaną przez co najmniej 500 000 mieszkańców. Ustalenie granic obszarów metropolitalnych znalazło się w gestii rządu.

Należy zauważyć fakt, że na mocy cytowanej ustawy, wprowadzającej zmiany w ustawie o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym, nie mogą istnieć równolegle obszar funkcjonalny ośrodka wojewódzkiego i związek metropolitalny. W przypadku utworzenia, na całości lub części obszaru objętego miejskim obszarem funkcjonalnym ośrodka wojewódzkiego, związku metropolitalnego, samorząd województwa niezwłocznie uchyla określenie tego obszaru, uchylając jednocześnie plan zagospodarowania przestrzennego miejskiego obszaru funkcjonalnego ośrodka wojewódzkiego¹¹. W tym przypadku w planie zagospodarowania przestrzennego województwa określa się granice obszaru związku metropolitalnego.

Zdaniem autora artykułu, delimitacja obszaru białostockiej strefy podmiejskiej powinna polegać na określeniu ścisłego obszaru najbardziej związanego funkcjonalnie z Białymstokiem w granicach administracyjnych części sześciu gmin przyległych do Białego-

ku – Wasilkowa, Supraśla, Zabłudowa, Juchnowca Kościelnego, Choroszcy, Dobrzyniewa Dużego i części gminy Turośń Kościelna niestykającej się bezpośrednio z granicami miasta. Opierając się przede wszystkim na kryterium funkcjonalnym i spójności przestrzennej, zasięg terytorialny strefy należy ograniczyć umownie do obszaru wyznaczonego istniejącymi i projektowanymi obwodnicami Białegostoku, w tym do zrealizowanej tzw. obwodnicy Wasilkowa (Święta Woda – węzeł Sochonie), projektowanego przedłużenia obwodnicy Wasilkowa od węzła Sochonie do szosy etckiej (droga krajowa nr 65) – od północy, projektowanej obwodnicy południowej – od zachodu i południa. Od północno-wschodu obszar strefy podmiejskiej ogranicza w sposób naturalny kompleks Puszczy Knyszyńskiej i granica parku krajobrazowego (ryc. 8). Tereny te znajdują się w części w otulinie Parku Krajobrazowego Puszczy Knyszyńskiej (Ciasne, Ogrodniczki, Dąbrówki, Jurowce, Sochonie, Leńce, Nowe Aleksandrowo).



Ryc. 9. Granice obszaru funkcjonalnego; źródło: Strategia Zintegrowanych Inwestycji Terytorialnych Białostockiego Obszaru Funkcjonalnego na lata 2014-2020, 2014

Fig. 9. The borders of the functional area; source: Strategia Zintegrowanych Inwestycji Terytorialnych Białostockiego Obszaru Funkcjonalnego na lata 2014-2020, 2014

¹¹ Art. 49 g ust. 1 ustawy o planowaniu i zagospodarowaniu przestrzennym (Dz. U. z 2016 r. poz. 778 ze zm.).

W tak określonym obszarze strefy znajduje się ponad pięćdziesiąt następujących miejscowości: z gminy Wasilków – wsie Osowicze, Sielachowskie, Jurowce, Sochonie, Nowodworce, Dąbrówki, miasto Wasilków, z gminy Supraśl – wsie Ogrodniczki, Karakule, Ciasne, Grabówka, Zaścianki, Sobolewo, z gminy Zabłudów – wsie Kuriany, Białostoczek, Halickie, Bogdaniec, Skrybiczne, z gminy Juchnowiec Kościelny – wsie Stanisławowo, Solniczki, Niewodnica Nargilewska, Olmonty, Hryniewicze, Ignatki, Ignatki Kolonia, Księżyno, Kleosin, Horodniany, Lewickie, Lewickie Kolonia, Brończany, Kolonia Koplany, Koplany, z gminy Turośń Kościelna – wsie Niewodnica Kościelna, Niewodnica Korycka, Zalesiany, Markowszczyzna, z gminy Choroszcz – wsie Klepacze, Oliszki, Krupniki, Sienkiewiczze, Porosły, Porosły Kolonia, Łyski, Jeroniki, z gminy Dobrzyniewo Duże – wsie Fasty, Dobrzyniewo Kościelne, Dobrzyniewo Fabryczne, Ogrodniki, Nowe Aleksandrowo, Leńce. Łączna liczba mieszkańców tych miejscowości wynosiła w końcu 2013 roku prawie 42 tys. osób. Od roku 2000 wzrosła o ponad 30%. W niektórych miejscowościach nawet ponad trzykrotnie, np. w Solniczku i Ignatkach Kolonii w gminie Juchnowiec Kościelny czy w Niewodnicy Koryckiej w gminie Turośń Kościelna (wg danych Urzędów Miast i Gmin 2014).

Przedstawiony sposób delimitacji obszaru strefy podmiejskiej determinuje projektowana i częściowo zrealizowana obwodnica miasta Białegostoku w ciągach dróg krajowych S 8 i S 19 w odległości od około 3 do 5 km od obecnych granic administracyjnych miasta. Niewątpliwie oddziaływanie miasta na zagospodarowanie terenu i życie mieszkańców w tym obszarze jest najsilniejsze. Można też zakładać, że w przyszłości część tych terenów, przede wszystkim od strony południowej i zachodniej, zostanie poddana presji przyłączenia do Białegostoku i może znaleźć się w rozszerzonych granicach administracyjnych miasta.

Należy mieć na uwadze fakt, że przyjęty przez autora sposób delimitacji granic strefy podmiejskiej jest kwestią umowną. Zrozumiałe jest to, że oddziaływanie miasta sięga dalej niż proponowane granice. Można przyjąć, wg Bańskiego (2010a), że granica strefy podmiejskiej, będąca granicą przejścia do tradycyjnych obszarów wiejskich, jest też granicą stabilizacji gęstości zaludnienia, która dla Warszawy wynosi 24-26 km, dla Krakowa 18-20 km, dla Poznania ok. 22 km [J. Bański 2010a]. Dla Białegostoku, według szacunków autora, jest to odległość do 15 km od obecnych granic administracyjnych.

PODSUMOWANIE

Jak wynika z analiz poczynionych w treści artykułu, nie istnieją obowiązujące dokumenty programowe czy prawne określające w sposób identyfikowalny i wiążący granice strefy podmiejskiej Białegostoku. Autor określił zasięg strefy podmiejskiej w kontekście wymienionych w treści artykułu kryteriów delimitacji w sposób jednoznaczny, ustalając granice strefy i wskazując położone w granicach tego obszaru miejscowości. Należy zdawać sobie sprawę z tego, że jest to jednak granica umowna, która może służyć do prowadzenia badań na tak określonym obszarze, gdzie są najbardziej skoncentrowane zjawiska, które, z racji istotnych skutków w zagospodarowaniu przestrzennym, powinny być przedmiotem szczególnego zainteresowania teoretyków i praktyków zarządzających przestrzenią i rozwojem gospodarczym.

Zgodzić się należy ze stwierdzeniem, że dzisiaj granice administracyjne miast nie odzwierciedlają już fizycznych, społecznych, gospodarczych, kulturalnych ani środowiskowych warunków rozwoju miast i konieczne są nowe formy elastycznego zarządzania [Unia... 2011]. Pojęcie granicy między miastem a wsią w obszarze funkcjonalnym zanika i staje się coraz bardziej niedostrzegalne w przestrzeni. W świetle tendencji rozwoju gospodarczego i procesów urbanizacyjnych można zakładać, że strefa podmiejska, w rozumieniu strefy wpływów miasta centralnego, znacznie się poszerzy. Obszary funkcjonalny i metropolitalny zdeterminują uwarunkowania strefy podmiejskiej. Strefa ta może być wyznacznikiem nowego modelu miasta. W przyszłości może obejmować cały obecny obszar funkcjonalny czy obszar metropolitalny jako spójną pod względem przestrzennym i silnie powiązaną funkcjonalnie strefę oddziaływania miasta.

LITERATURA

1. **Bański J. (2008)**, *Strefa podmiejska, już nie miasto – jeszcze nie wieś, w: Gospodarka przestrzenna w strefie kontinuum miejsko – wiejskiego w Polsce*, J. Bański, A. Jezierska-Thöle, L. Koziński (red.), IGiPZ PAN, Toruń.
2. **Bański J. (2010a)**, *Obszar podmiejski w kontinuum miejsko-wiejskim – ujęcie teoretyczne*, IGiPZ PAN, Wrocław.
3. **Bański J. (2010b)**, *Strefa podmiejska – już nie miasto, jeszcze nie wieś*, IGiPZ PAN, Warszawa.
4. **Bielecki Cz. (1996)**, *Gra w miasto*, Warszawa.
5. **Dąbrowska - Milewska G. (1997)**, *Nie wiejska, nie miejska zabudowa podmiejska, czyli o modzie na mieszkanie poza miastem i o skutkach tego zjawiska w gospodarce przestrzennej – na przykładzie białostockiej aglomeracji miejskiej*, Międzynarodowa

- Konferencja Naukowa z cyklu: Mieszkanie XXI w., Białystok.
6. **Dąbrowska – Milewska G. (2002)**, *Rozwój terenów mieszkaniowych w strefie podmiejskiej Białegostoku*. „Zeszyty Naukowe Politechniki Białostockiej. Architektura”, z. 19, s. 85-91, Białystok.
 7. **Dobroński A. Cz. (2012)**, Białystok w latach 1796-1864, [w:] A.Cz. Dobroński (red.) *Historia Białegostoku*, Białystok.
 8. **Dziwoński K. (1987)**, *Strefa podmiejska – próba ujęcia teoretycznego*, „Przegląd Geograficzny” 59, 1-2, IGiPZ PAN, PWN.
 9. **Gzell S., Kurzątkowska A., Witkowska A., Zdunek-Wielogłaska J. (2012)**, *Obszarowa granica miasta zwartego*, „Urbanistyka. Międzyuczelniane Zeszyty Naukowe”, Warszawa.
 10. **Jurek J. (1991)**, *Zmiany struktury społeczno-ekonomicznej wsi w strefie podmiejskiej Poznania*, seria „Geografia” nr 52, Wyd. Naukowe UAM, Poznań.
 11. **Koter M. (1985)**, *Kształtowanie się strefy podmiejskiej w świetle badań historyczno-geograficznych*, „Acta Universitatis Lodzianensis”, Folia Geographica nr 5.
 12. **Lisowski A., Grochowski M. (2008)**, *Procesy suburbanizacji, uwarunkowania, formy i konsekwencje* [w:] Ekspertyzy do koncepcji przestrzennego zagospodarowania kraju 2008–2033, Ministerstwo Rozwoju Regionalnego, t. 1, s. 221-222, Warszawa.
 13. **Liszewski S. (1987)**, *Strefa podmiejska jako przedmiot badań geograficznych. Próba syntezy*, „Przegląd Geograficzny” 59, 1-2, IGiPZ PAN, PWN.
 14. **Markowski T., Marszał T. (2006)**, *Metropolie, obszary metropolitalne, metropolizacja: problemy i pojęcia podstawowe*, Komitet Przestrzennego Zagospodarowania Kraju PAN, Warszawa.
 15. **Pasternak M. (2006)**, *Granice miasta. Potrzeba nowej definicji*, „Urbanista” 4(40), Warszawa.
 16. **Popławski T. (1996)**, *Przestrzeń współczesnego miasta Białegostoku na tle historycznych podziałów*, „Białostoczczyzna” 2/42/1996, Białystok.
 17. **Pryor R. (1968)**, *Defining the Rural-Urban Fringe*, „Social Forces”, 47, 2, University of North Carolina Press.
 18. **Sawczuk Nowara H. i in. (1969)**, *Białystok – rozwój przestrzenny miasta*, Białystok.
 19. **Sawczuk - Nowara H. (1985)**, *Historia budowy miast*. Materiały pomocnicze, Białystok.
 20. **Smętkowski M. (2004)**, *Delimitacja obszarów metropolitalnych w Polsce*, Warszawa.
 21. **Solarek K. (2013)**, *Struktura przestrzenna strefy podmiejskiej Warszawy*, „Prace Naukowe Politechniki Warszawskiej. Seria Architektura”, z. 13, Warszawa.
 22. **Słownik języka polskiego (2007)**, opracowanie zbiorowe, Wydawnictwo Naukowe PWN, wyd. III, Warszawa.
 23. **Stanny M. (2014)**, *Wieś, obszar wiejski, ludność wiejska – o problemach z ich definiowaniem. Wielowymiarowe spojrzenie*, „Wieś i Rolnictwo” 1 (162), Warszawa.
 24. **Straszewicz L. (1980)**, *Strefa podmiejska. Pojęcia i definicje*, Materiały XIII dorocznej łódzkiej konferencji naukowej, Uniwersytet Łódzki.
 25. **Szymański J. (2004)**, *Nauki pomocnicze historii*, Warszawa.
 26. **Turowski J. (1993)**, *Socjologia. Małe struktury społeczne*, Lublin.

DOKUMENTY, RAPORTY

1. **Stowarzyszenie Białostockiego Obszaru Funkcjonalnego (2014)**, *Strategia Zintegrowanych Inwestycji Terytorialnych Białostockiego Obszaru Funkcjonalnego na lata 2014- 20120*, Białystok.
2. **Ministerstwo Rozwoju Regionalnego (2015)**, *Krajowa Polityka Miejska 2023*, Warszawa.
3. **Ministerstwo Rozwoju Regionalnego (2010)**, *Rozwój Miast w Polsce*, Warszawa.
4. **Rada Miejska Białegostoku (2010)**, *Strategia Rozwoju Miasta Białegostoku na lata 2011 – 2020 plus*, Białystok.
5. **Sejmik Województwa Podlaskiego (2003)**, *Plan Zagospodarowania Przestrzennego Województwa Podlaskiego*.
6. **Unia Europejska (2011)**, *Miasta przyszłości. Wyzwania, wizje, perspektywy*.

PIERA DELLA FRANCESCA „BICZOWANIE CHRYSSTUSA” – – MALARSKIE DOŚWIADCZENIE SACRUM. MIĘDZY SZTUKĄ A NAUKĄ

Sławomir Wojtkiewicz

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

PIERO DELLA FRANCESCA “THE FLAGELLATION OF CHRIST” – PAINTING EXPERIENCE OF SACRUM. AMONG
ART AND SCIENCE

Abstract

Piero della Francesca was an artist of the Renaissance. His creative activity pointed at scientific understanding and application of perspective in painting and the symbolism of sacred performances. The painting “Dream of St. Jerome” also called as “The Flagellation of Christ” was commissioned by the Montefeltro family between 1445 and 1460 year. Presentation is commonly known as the “Flagellation” and “Flagellation of Christ”, due to the second stage of the plan, which represents the act of flogging immobilized form. Tempera measuring about 58 cm x 81 cm recognize the sacred ideas of the Renaissance and the scientific basis of the painting. The dialogue between what is empirical and what semantic produced work that contemporary interpretations put them as one of the key in the development of avant-garde contemporary art. Secrecy presentation brings a number of interpretations, outlining such an important role of the symbolism in the sacred art. At the level of a painting, artist applied a few rules of geometry to create an ambiguous construction of perspective. This treatment gives the presentation of the characteristics of generative whose dialect is also characteristic of modern creativity. This treatment gives the presentation of generative qualities whose dialect is also characteristic of modern creativity. The article is an attempt to analyze the geometric structure of the composition of the work. The paper will be presented the symbolic side of sacred art, which determines the reading of multi-threading presented painter’s experience of the sacred. The result is a virtual, three-dimensional reconstruction of of painting famous in the history of art.

Streszczenie

Piero della Francesca był artystą renesansu. Jego działalność twórcza oscylowała wokół naukowego rozumienia i zastosowania perspektywy w malarstwie oraz symboliki w przedstawieniach sakralnych. Obraz „Sen św. Hieronima”, znany także jako „Biczowanie Chrystusa”, został zamówiony przez rodzinę Montefeltro pomiędzy 1445 a 1460 rokiem. Przedstawienie jest powszechnie znane jako „Biczowanie” lub „Biczowanie Chrystusa” ze względu na scenę drugiego planu, która przedstawia akt chłosty unieruchomionej postaci. Tempera o wymiarach około 58 cm x 81 cm przemawia tematyką sacrum ujętą zgodnie z ideami epoki renesansu oraz naukową podstawą w kompozycji przedstawienia. Dialog pomiędzy tym, co empiryczne, a tym, co semantyczne, wytworzył dzieło, które współczesne interpretacje umieszczają jako jedno z kluczowych w rozwoju awangardy sztuki współczesnej. Tajemniczość przedstawienia przywodzi szereg interpretacji, nakreślając tak ważną w sacrum rolę symboliki. Na poziomie kompozycji malarskiej artysta zastosował kilka reguł geometrii, tworząc niejednoznaczną budowę perspektywy. Zabieg ten nadaje przedstawieniu cechy generatywne, których język jest charakterystyczny także dla twórczości nowoczesnej.

Artykuł jest próbą analizy geometrycznej struktury kompozycji dzieła oraz podstaw naukowych towarzyszących jego powstawaniu. Przedstawiona zostanie także warstwa symboliczna, której odczytanie decyduje o wielowarunkowości przedstawionego malarskiego doświadczenia sacrum. Wynikiem tych prac jest wirtualna, trójwymiarowa rekonstrukcja słynnego w historii sztuki obrazu.

Keywords: 3D; geometry; perspective; art history; renaissance painting

Słowa kluczowe: 3D; geometria wykreślna, perspektywa; historia sztuki; malarstwo renesansu

PIERO DELLA FRANCESCA - WPROWADZENIE

Piero della Francesca urodził się około 1420 roku w miasteczku Borgo San Sepolcro, na pograniczu Toskanii i Umbrii. Oglądając prace malarskie artysty, należy pamiętać o tym, iż postępująca ślepotą utrudniała, a w końcu uniemożliwiła mu malowanie, wtedy też napisał dwa ważne w historii sztuki traktaty teoretyczne: *De perspectiva pingendi* – podsumowanie zasad perspektywy malarskiej odkrytej przez Bruneleschiego oraz *Libellus de quinque corporibus regularibus* – książkę o pięciu ciałach regularnych, traktującą o problematyce współczesnej artyście architektury i rzeźby. W obu traktatach znajdujemy precyzyjne, matematyczne analizy perspektywy i proporcji – dwóch zagadnień fascynujących humanistyczny świat epoki renesansu [J.V. Field 2005, s. 44]. Przedstawione teorie naukowe Piera wpisują się w kanon współczesnego mu malarstwa *quattrocenta*, uwypuklając tym samym język plastyki epoki opartej na podstawach naukowych i charakterystycznej alegorii symbolu. Kompozycje malarskie artysty realizują definicję piękna w ujęciu teorii Leona Battiste Albertiego: „*Piękno jest pewną zgodnością i wzajemnym zgraniem części w jakiegokolwiek rzeczy, w której ta część się znajduje. Zgodność tę osiąga się poprzez pewną określoną liczbę, proporcje i rozmieszczenie, tak jak tego wymaga harmonia, która jest podstawową zasadą natury*” [P. Trzeciak 1992, s. 217]. Zastosowanie naukowych prawideł perspektywy i geometrii w kompozycjach obrazów jest najważniejszą cechą twórczości artysty wpisanej w tematykę i symbolikę sacrum.

Nieznana też jest do końca droga kariery Piera della Francesca. Wiadomo, iż jego zainteresowania i późniejszy nurt uprawiania sztuki kształtował się w pracowni młodego wówczas Dominica Veneciano. Pracowali wspólnie nad niezachowanym freskiem w kościele San Egidio we Florencji. Przebywanie we Florencji w latach czterdziestych XV wieku na pewno ukształtowało postawy ideowe twórcy [P. Trzeciak 1992, s. 217]. Florencja była ważnym ośrodkiem nauki i sztuki. Alberti ogłosił właśnie traktat o malarstwie będący sumą doświadczeń Bruneleschiego, Masaccia i innych z własną humanistyczną wizją sztuki. We Florencji Piero w sposób bezpośredni stykał się z nurtem renesansu *quattrocento* – odkrywał i obcował z nowożytną architekturą oraz malarstwem na najwyższym światowym poziomie. Obok postaci twórców, którzy mogli go zachwycać, takich jak Giotto i jego freski w kaplicy Bardich kościoła Santa Croce, przedmiotem studiów malarza stała się twórczość Masaccia i Masolina w kaplicy Brancaccich kościoła Santa Maria del Carmine [J.V. Field 2005, s. 17]. Obok malarstwa wło-

skiego duży wpływ na ewolucję jego myślenia o kompozycji obrazu i koloru będzie miała także sztuka niderlandzka. Poniekąd wpływ ten warunkowany był współpracą i terminowaniem u Veneziana, niemniej odczucie pejzażu i atmosfery powietrznej malarstwa niderlandzkiego miały przełożenie na późniejszą twórczość [J.R. Banker 2010, s. 101]. W 1442 roku artysta powrócił do swojego rodzinnego miasta Borgo San Sepolcro, gdzie pozostał już do śmierci. Wpływ Florencji na jego postawy naukowe i twórcze był ogromny, z drugiej strony przywiązanie do spokojnego życia z dala od metropolii utrwała w nim profil psychologiczny człowieka zdystansowanego, o silnej indywidualności i wrażliwości [J.R. Banker 2010, s. 130]. Aby zrozumieć twórczość Piera, a dokładniej motywy powstania opisywanego przedstawienia malarskiego, należy też mieć świadomość zmian zachodzących w kulturze, nauce i sztuce u progu epoki renesansu.

1. „BICZOWNIE CHRYSYTA” – PROLOG

Spójność kolorystyczna niemalże wszystkich obrazów Piera della Francesca jest bezsporna. W dużej mierze utrudnia to historykom sztuki określenie czasu powstania, gdyż obrazy z rzadka były sygnowane [J.W. Pope-Hennessy 2006, s. 88]. Na tym tle obraz „Biczowanie” czy też „Sen św. Hieronima” (ryc. 1) wyróżnia się kompozycją zdyscyplinowaną, matematycznie opracowanymi zasadami perspektywy oraz do dziś nieodgadniętą symboliką treści. Spróbujmy zatem zrozumieć, a co najmniej opisać obraz na płaszczyźnie tych dwóch tajemnic – w postaci przesłania i treści dzieła o tematyce religijnej oraz warsztatu naukowego w konstruowaniu kompozycji płaszczyzny. Jedność dwóch dziedzin, nauki i sztuki, decyduje o zagadkowości i geniuszu omawianego przedstawienia malarskiego. Niewątpliwie „Biczowanie Chrystusa” należy do najbardziej zagadkowych obrazów w dziejach sztuki. Kontrast formy, geometrii i treści w układzie lewej i prawej strony kompozycji spowodował liczne próby interpretacji, które nie znalazły do dziś jednoznacznej odpowiedzi. Konstrukcja przedstawienia jest konsekwencją matematycznie wyliczonego porządku i struktury odbiegającej od przyjętych wówczas schematów. Dokładnie przemyślana jest gra światła, charakterystyczna także dla innych przedstawień twórcy. Światło jest rozproszone, z rzadka rzucany cień, formy są precyzyjnie wydobyte rysunkiem. Podpis umieszczony na postumencie tronu Piłata świadczy, iż artysta był świadomy znaczenia dzieła, które stworzył. Obraz jest wykonany na desce o wymiarach 59 x 81cm i znajduje się w Urbino, w Muzeum Nazionale della Marche. W artykule spróbujemy raz jeszcze zrekonstruować motywy powstania dzieła,

warstwy symboliczne i alegoryczne poszczególnych bohaterów przedstawienia, sacrum, a ponadto – całe zaplecze warsztatu naukowego wspomagającego powstanie kompozycji dzieła.

2. SYMBOLIZM PRZEDSTAWIENIA

Obraz wciąż nie daje spokoju historykom sztuki pragnącym rozszyfrować sens umieszczonych na pierwszym planie postaci. Przedstawienie składa się z dwóch części. W pierwszej – w oddali widzimy grupę trzech mężczyzn biczujących postać człowieka unieruchomionego węzłami, stojącego przy kolumnie z figurą pogańskiego bożka. Akcie kary przygląda się osoba na tronie. Ta część obrazu umieszczona jest we wnętrzach starożytnej budowli. Wzrok przyciąga realizm sceny, pieczołowitość odtworzenia porządków architektonicznych podkreślających wysoką jakość wnętrza, dostojność i elitarność miejsca. Druga część przedstawienia odbywa się po prawej stronie kompozycji, niejako poza arkadami antycznego pałacu, rzymskiego *domus*. Przedstawione są znowuż trzy postacie na tle sceny biczowania. Postacie koncentrują się na sobie, prowadząc dialog. Ubiór wskazuje szlachetne pochodzenie, a wyraz twarzy patos. Cała scena spięta jest wiernym przedstawieniem architektury. Do dziś trwają dyskusje, czy tak rozumiana interpretacja męki jest przedstawieniem sacrum czy pretekstem do wydobycia i ukazania zdobyczy geometrii wykreślonej i perspektywy w formowaniu realizmu oraz kompozycji przedstawienia.

Zarówno jedna, jak i druga teza mają poparcie po głębszej i wielowątkowej analizie przedstawienia. Można powiedzieć, iż zachowana jest równowaga między oddźwiękiem treści sacrum przedstawienia a idealnie zgeometryzowaną przestrzenią, wyliczoną w proporcjach, interwałach postaci, architektury, planów kompozycji, zasad perspektywy. Główna scena sakralna biczowania Chrystusa, znana z Biblii, ilustrująca drogę męki Pańskiej, umieszczona jest w głębi, na drugim planie. Kontrapunkt w postaci formalnie zdefiniowanej perspektywy powoduje, iż percepcja przedstawienia koncentruje się na postaci biczowanego. Tu pojawia się pierwsze *novum*. Tradycja wymagała, by postać Chrystusa była punktem zbiegu linii na horyzoncie. Piero umieszcza go jednak w innym miejscu (ryc. 2). W każdym przypadku treść sacrum jest przeciwstawiana treści profanum: dyskurs świeckich postaci na pierwszym tle a biczowanie Chrystusa, świętość Chrystusa a kontrast posągu bożka, biczowanie na drugim planie a uwypuklenie postaci pierwszego planu. Takich zestawień można znaleźć wiele. Każdy element sceny jest poddawany podobnym przeciwieństwom. Sytuacja przedstawienia Chrystusa w drugim

tle była stosowana w historii malarstwa, ale nieco późniejszego okresu. Tego typu zabiegi z cofaniem sceny religijnej w głąb obrazu, a stawianiem na pierwszym planie sceny rodzajowej jest znane chociażby z niderlandzkiego malarstwa XVI wieku, co potem podpatrzył i przejął w swoich malarskich przedstawieniach chociażby Velazquez [C. Ginzburg 2008, s. 200]. To, co jest na pierwszym planie, jest również ważne, dopowiada, stanowi komentarz, a czasem naprowadza na pewne tropy interpretacji tego, co się znajduje w głębi. Ta niejednoznaczność przedstawienia obrazu religijnego stała się podstawą wielu często różnych interpretacji treści. W historii sztuki znanych jest zgoła 40 identyfikacji poszczególnych postaci przedstawienia, badanych w przekroju lat 1744–2006 [D. King 2006, s. 35]. Podstawowe dwie interpretacje oscylują wokół identyfikacji samego tematu pracy. Czy przedstawienie dotyczy rzeczywiście biczowania Chrystusa, czy jednak jest tu ukazana zupełnie inna treść? Interpretacji jest wiele. Jedna z nich zakłada, że w istocie tytuł obrazu powinien brzmieć „Sen św. Hieronima”. Hieronimowi przyśniło się, że jest biczowany za czytanie pogańskich poetów – Wergiliusza, Horacego, Cyncerona – i to oni są przedstawieni na pierwszym planie. Badacze znaczeń tego obrazu dość sceptycznie oceniają taką interpretację, co jednak pokazuje, jak wiele wątpliwości wzbudza tytułowy obraz. Istotnie, najbardziej zagadkową tematyką przedstawienia jest świecka scena na pierwszym planie. Wydaje się, iż kluczowe w rozumieniu treści są te trzy postacie, gdyż ich związek z biczowaniem jest niewątpliwy – ale jaki? Kluczem poznania tożsamości przedstawionych postaci były porównania ich wizerunków także w innych przedstawieniach malarskich artysty, jak i artystów epoki [D. King 2006, s. 45]. Interpretacji jest znowuż wiele. Wedle jednej z nich układ obrazu ma ukryte treści polityczne, treści współczesne artyście. Środkowa postać to przedstawienie Odantonia da Montofeltro księcia Urbino, który zmarł w wyniku spisku w 1444 roku. Po bokach księcia znajdują się być może jego doradcy, którzy zresztą przez swoją brawurę i politykę doprowadzili do śmierci Odantonia i razem z nim w tym spisku zostali zamordowani.

Kolejna interpretacja oparta jest także na porównaniu przedstawionych w obrazie postaci z portretami współczesnymi z epoki (ryc. 3). Poprzez podobieństwo tych postaci amerykańska badaczka Marilyn Lavin doszła do wniosku, że najstarsza postać przedstawienia pierwszego planu to Ludovico III Gonzaga, władca Mantui, naprzeciwko niego stałby Ottaviano Ubaldini della Quarta, jego doradca i astrolog, ubrany zresztą w strój przypisany astrologom. Ta hipoteza i jej prawdopodobieństwo wynikają z porównania



Ryc. 1. Piero della Francesca, „Sen św. Hieronima” znany także jako „Biczowanie Chrystusa”, deska 59x81cm;
 źródło: Muzeum Nazionale della Marce, Urbino, fot. autor
Fig. 1. Piero Della Francesca, “The St. Jerome Dream” also called as “The Flagellation of Christ” panel 59x81cm;
 source: Nazionale della Marce, Urbino, photo by the author

portretów owych notabli w innych przedstawieniach. Interpretacja staje się wątpliwa, kiedy dochodzimy do identyfikacji środkowej postaci, wedle której powinien nią być syn Ludovico Gonzagi, Bernardino, który zmarł bardzo młodo w wyniku dżumy. Upamiętnienie zmarłego wydaje się celowo zaznaczone krzewem laurowym w tle [M.A. Lavin 1972, s. 130].

Triada z prawej strony odpowiadałaby triadzie z lewej strony. Dwie interpretacje zwłaszcza środkowej postaci, pomijając dosłowność nazwisk i historycznych pierwowzorów, należy tłumaczyć niewinnością ofiar wobec nagłej śmierci. Świadczą o tym wzajemne relacje przedstawienia rodzajowego i sakralnego. Postacie Chrystusa i młodzieńca są ze sobą związane. Stoją przesunięte w przestrzeni, ale w podobnej postawie. Analogii jest więcej, chociażby kontrapost sylwetki, podobny gest ręki jednej z osób biczujących i postaci z triady pierwszego tła. Układ postaci z tyłu i przodu sceny jest zachowany w tej samej konwencji. Kolejna identyfikacja osób przedstawienia nawiązuje do cesarza Konstantynopola Jana VIII Paleologa siedzącego na tronie, obserwatora biczowania. Cesarz Jan VIII Paleolog był we Włoszech w roku 1449, a na pamiątkę tego pobytu został wybity medal z jego portretem. Porównując medal i profil postaci, znów odnajdujemy

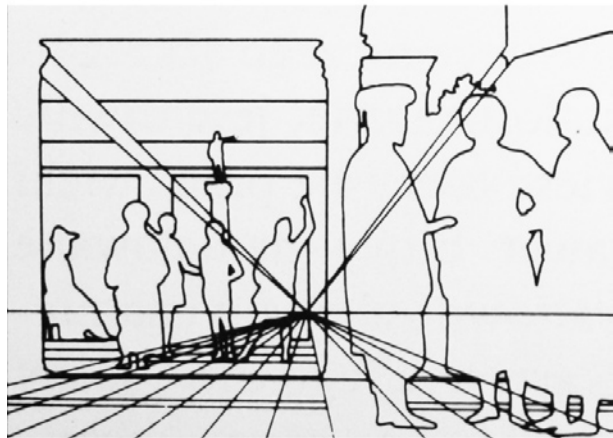
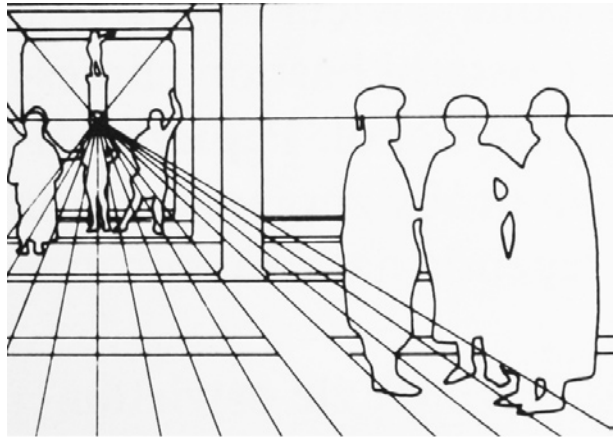
podobieństwa (ryc. 4). Uzasadnienie wpięcia postaci cesarza do przedstawienia oparte jest zatem na wydarzeniach historycznych i politycznych. Być może mówi o Unii Kościoła Łacińskiego i Ortodoksyjnego w obliczu zagrożenia ze strony Turków. Obraz mógł zatem powstać po zdobyciu Konstantynopola i może być polityczną aluzją jedności chrześcijańskiego świata w obliczu zagrożenia osmańskiego. Data powstania obrazu, która również jest nieznana, staje się zależna od określenia poszczególnych aktorów przedstawienia. Pole interpretacji postaci i symboliki obrazu pozostaje wciąż szerokie. Na tę wieloznaczność interpretacyjną nakłada się precyzja skonstruowania kompozycji, a zwłaszcza niezwykłość perspektywy. Obraz od początku, kiedy zaistniał w historii sztuki, a zaistniał bardzo późno, bo dopiero w XIX wieku, intryguje badaczy. Podczas swoich podróży po Włoszech nazareński malarz David Pasavant odwiedził Urbino, poszukując śladów Rafaela. Wtedy w zakrystii katedry w Urbino odnalazł ten obraz, który według zapisków samego Pasavanta miał podpis łacińskiej sentencja psalmu II. Nie wiemy, czy napis zniknął w wyniku dość drastycznej XIX-wiecznej konserwacji tego obrazu, czy może był jedynie umieszczony na oryginalnej ramie. Łacińska sentencja brzmi *convenerut in unum* i jest fragmentem psalmu II, bar-

dzo często czytanego w Wielki Piątek, co z biczowaniem Chrystusa ma tu wielki związek. Potwierdza to tłumaczenie tego psalmu, które brzmi: *Stanęli wspólnie królowie ziemscy, a książęta zeszli się w gromadę, by przeciw Panu i przeciw Chrystusowi jego...* [M.A. Lavin 1972, s. 135].

3. GEOMETRIA, PERSPEKTYWA, KOMPOZYCJA - - REKONSTRUKCJA 3D

Obraz po odkryciu przez Pasavante był przedmiotem admiracji, badań i analiz historyków sztuki i już w dawnej literaturze, w tym u Wittkowera, możemy odnaleźć dokładną analizę budowy geometrycznej przedstawienia, jak i wiele przykładów rekonstrukcji także cyfrowych stosunków przestrzennych kompozycji malarskiej [R. Wittkower, B.A.C. Carter 1953, s. 292-302]. Okazuje się, że Piero nie pomylił się nigdzie. Rekonstrukcje pokazują różne ujęcia perspektywy, gdzie jesteśmy w stanie odtworzyć niezwykle plastyczne i architektoniczne wzory posadzki, jak i samą architekturę miejsca. Obraz jest wręcz fotograficznym odwzorowaniem skomplikowanej architektonicznie przestrzeni. Rekonstrukcje trójwymiarowego wnętrza i poszczególnych elementów architektonicznych współtworzą jednorodną stylowo architekturę z opracowanym w każdym miejscu skomplikowanym detalem budowlanym. Posadzka układa się w przemyślny wzór, podział porządków architektonicznych zachowuje tektonikę architektury starożytnej i jej reguł. W oparciu o obraz jesteśmy w stanie zbudować realną przestrzeń architektoniczną zaprojektowaną przez artystę.

Podstawy malarstwa quattrocento zawierają wskazówki dotyczące rozumienia ówczesnych zasad geometrii w odwzorowaniu rzeczywistej architektury. Znanych jest kilka symulacji przestrzennych pozwalających odkryć mechanizmy decydujące o konstrukcji geometrycznej obrazu „Biczowanie”. Jedno z ciekawszych doświadczeń zostało przeprowadzone i opisane przez historyka sztuki Rudolfa Wittkowera i matematyka Cartera. W tym celu badacze odtworzyli przestrzeń wirtualną akcji sceny obrazu. Drobiazgowo zbadali cały układ architektoniczny przedstawienia, analizując precyzyjnie malarskie detale oraz odpowiedniki w istniejącej architekturze. Przestrzeń architektoniczna przedstawienia została podzielona na poszczególne plany w postaci rysunków rzutów i przekrojów. Analizy dotyczyły oceny realności architektury, możliwości konstrukcyjnych i istnienia jej nie tylko w przestrzeni płaskiej, ale i w rzeczywistości. Artysta, opracowując kompozycje malarskie, zwłaszcza przedstawiające architekturę, stworzył system modułarny, który ułatwiał



Ryc. 2. Schemat perspektywy „Biczowania”. Tradycja wymagała, by postać Chrystusa była punktem zbiegu linii. Punkt zbiegu jest jednak umieszczony w innym miejscu; źródło: P. Trzeciak (1992), *Sztuka Świata* t.5, Arkady, Warszawa, s. 217

Fig. 2. Schematic perspective of “The Flagellation”. Tradition would require a figure of Christ was vanishing point line. However, the vanishing point is in a different position; source: P. Trzeciak (1992), *Sztuka Świata* t.5., Arkady, Warszawa, p. 217

odwzorowanie proporcji i relacji w przestrzeni. System ten był również wykorzystany do zbudowania perspektywy w przedstawieniu „Biczowanie”. Wittkower z Carterem w swoich rozważaniach bardzo szczegółowo rozrysowują wzór posadzki oraz geometryczne relacje. Zauważalny jest wynikowy układ poszczególnych części architektury, tworzący wręcz zaprojektowane i architektonicznie przemyślane wnętrza. Precyzyjnie też rozpatrywane są postacie sceny w kontekście współrzędnych paneli posadzki, na której stoją. Metody, których w tym celu używa artysta, zostały przez niego opisane, nadając naukowe podstawy metodycznej kompozycji obrazu. Takie podejście potwierdzają również opisy Vasariego, który stwierdza, że artyści renesansu, aby odwzorować realizm architektury ze



Ryc. 3. Analiza portretów postaci historycznych w obrazach Piera della Francesca. Od lewej: Ottaviano Ubaldini della Quarta, Oddantonio da Montefeltro lub Bernardino, Ludovico III Gonzaga; źródło: Aronberg Lavin, M. (1972) *The Flagellation*; opr. graficzne: autor
Fig. 3. Comparative analysis of portraits of historical figures in Piero della Francesca paintings. From left: Ottaviano Ubaldini della Quarta, Oddantonio da Montefeltro or Bernardino, Ludovico III Gonzaga; source: Aronberg Lavin, M. (1972) *The Flagellation*, visual preparing by the author

wszystkimi jej kanonami, najpierw sporządzają plany poszczególnych elementów architektury. W istocie ich praca staje się bliska pracy architektów [G. Vasari 1980, s. 330]. Tezę tę obrazuje skomplikowany układ rysunku rozety posadzki w miejscu biczowania. Geometryczna zgodność z rzeczywistością wskazuje, iż Piero musiał najpierw ją zaprojektować, by następnie odwzorować rysunkiem perspektywy i geometrii. Chrystus stoi w centrum marmurowej posadzki w kształcie paneli tworzących wzór podłogi. Kolumna, przy której jest unieruchomiona postać, stanowi także centrum architektonicznej przestrzeni wnętrza. Możemy odczytać symbolizm przedstawienia, gdzie układ kwadratowego pola posadzki zaznaczony kołem nadaje miejscu znaczenie sacrum. Formy geometryczne wpisane w wielokąty i okręgi były częstym motywem eksplorowanym przez greckich geometrów i architektów. Tak precyzyjnie zaplanowana scena geometrii koła i kwadratu oddaje symboliczne rozumienie przestrzeni ziemskiej oraz jej przynależności do Królestwa Chrystusowego.

Ekspresję obrazu wyraża perspektywa, wzmocniona podziałami tektoniki posadzki, oraz układ samej architektury w postaci sufitu, ściany, kolumnady przy zachowaniu transparentności architektury. Carter, analizując geometrię perspektywy obrazu, określił trzy główne cechy identyfikujące realizm planu budynku i elewacji:

1. Jednobieżność linii perspektywy budującą głębię obrazu i konstrukcję sceny.
2. Ogniskową „obiektu” określającą promień obserwacji sceny.

3. Linie krzyżujących się planów posadzki, przecięcia płaszczyzn wertykalnych i horyzontalnych na płaszczyźnie obrazu [R. Wittkower, B.A.C. Carter 1953, s. 292-302].

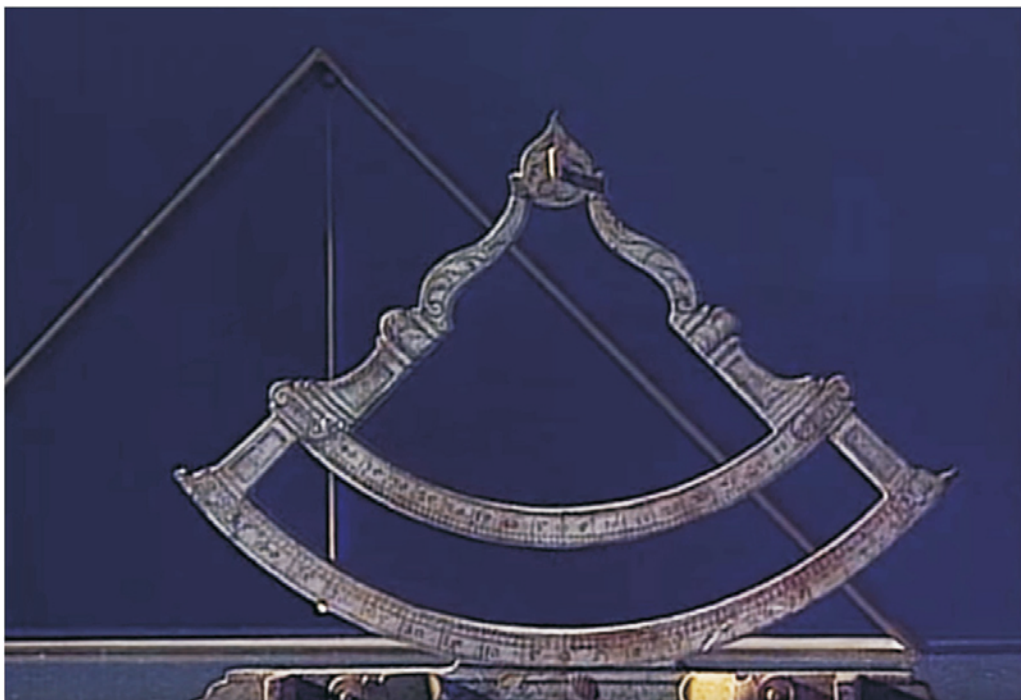
Obraz tworzy harmonijnie zaplanowaną scenę, gdzie wątek religijny jest wpleciony w przedstawienie rodzajowe. Jak wspomniano, symbolika poszczególnych kadrów ma przeniesienie na sprawy i wydarzenia aktualnej polityki czasów Piera, odnosi się do notabli i intelektualistów epoki, mecenasów Piera della Francesca. Drugą stroną obrazu stanowi sama jego kompozycja. Wynika z niej, iż artysta świadomie użył szeregu prawideł naukowych, aby skonstruować idealny wręcz układ kompozycji. Pamiętając o jego fascynacjach naukowych, można powiedzieć, iż obraz jest pracą doświadczenia, w której artysta pragnie testować i udowodnić rolę geometrii, matematyki w odwzorowaniu rzeczywistości, w poszukiwaniu harmonijności i proporcji. Kompozycja zostaje wykreślona narzędziami matematycznymi takimi jak cyrkle, kartograf, ekerki, busole. Działanie i wykorzystanie takich urządzeń możemy znaleźć w rycinach pochodzących także z XV wieku (ryc. 5). Znany jest obraz przedstawiający jeden z największych umysłów wczesnej doby renesansu – Ludwika Puccionny, matematyka, orędownika twórczości Piera, gdzie malarz używa takich właśnie urządzeń kreślarskich. Piero, stając przed zagruntowanym pustym jeszcze podobrazem, musiał zastanawiać się, jak zakomponować całe przedstawienie. Okazuje się, że obraz posiada wzór, który decyduje o jego harmonijności.

Liniowy układ przedstawienia wynika z reguł złotego podziału. Artysta, planując obraz, bierze pod



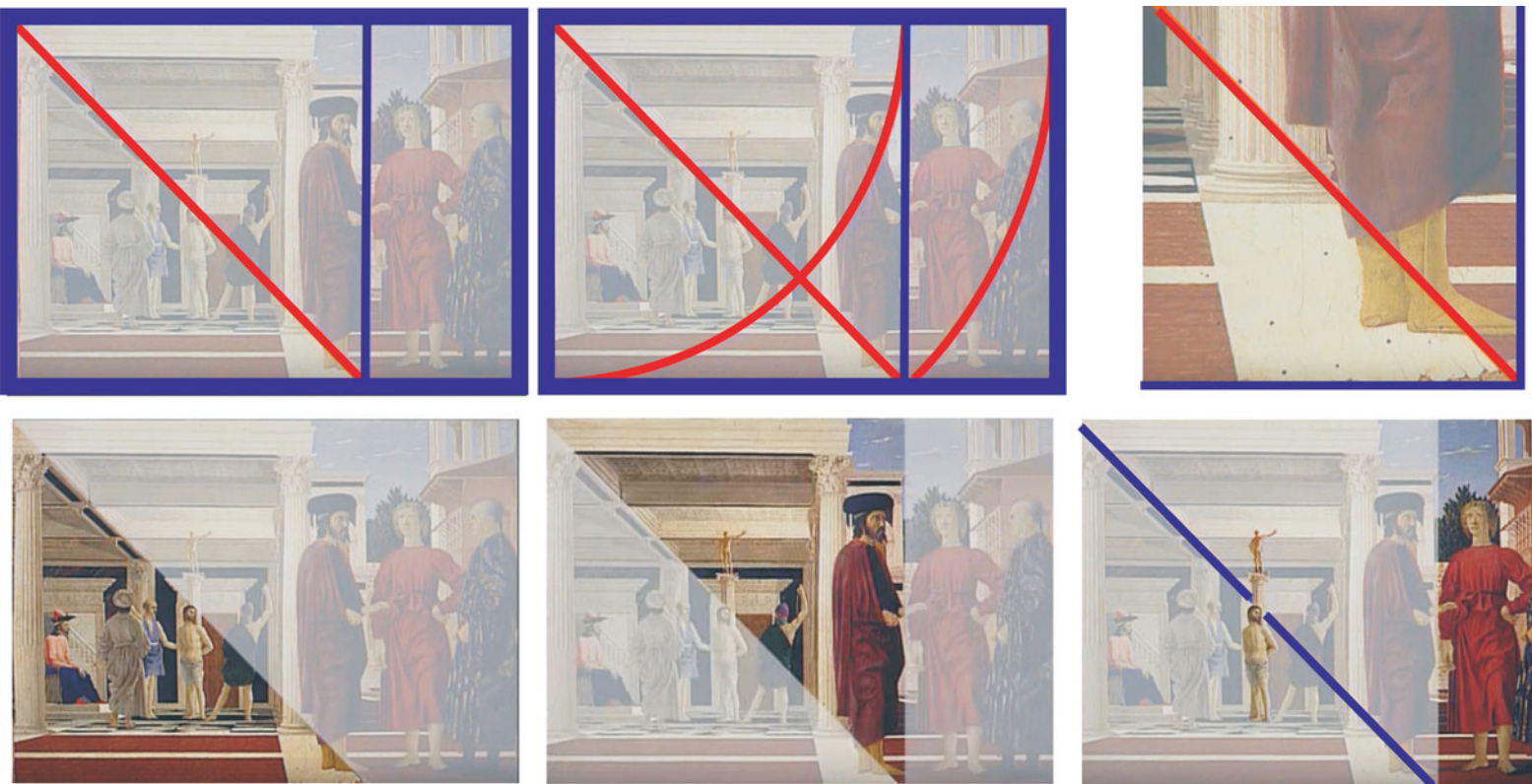
Ryc. 4. Cesarz Bizancjum Jan VIII Paleolog. Porównanie portretów malarskich z pamiątkowym medalem z wizyty we Włoszech; źródło: Aronberg Lavin, M. (1972) *The Flagellation*, opr. graficzne: autor

Fig. 4. Byzantine emperor John VIII Palaeologus. Comparison of painting portraits and the commemorative medal of the visit to Italy; source: Aronberg Lavin, M. (1972) *The Flagellation*, visual preparing by the author



Ryc. 5. Urządzenia kreślarskie stosowane w czasach Piera della Francesca; źródło: Museum d'Histoire Naturella, Paryż, fot. autor

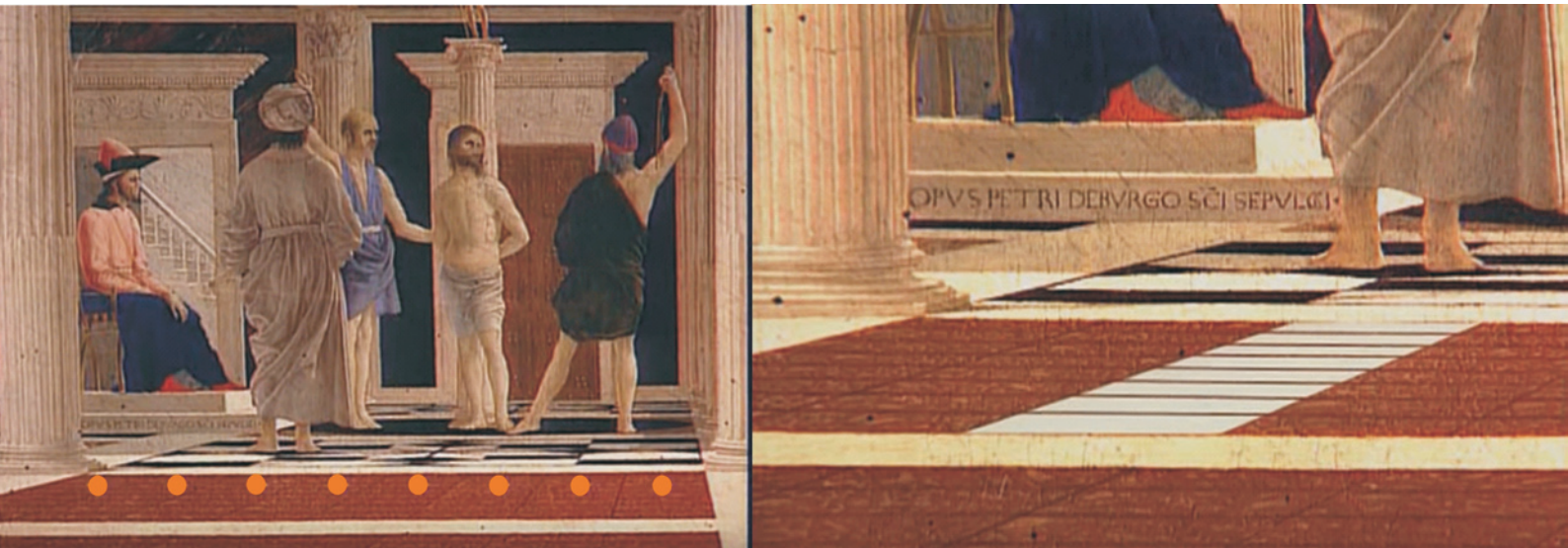
Fig. 5. Drawing equipment used at Piero della Francesca period; source: Museum d'Histoire Naturella, Paryż, photo by the author



Ryc. 6. „Złoty prostokąt”. Układ kompozycji obrazu; opracowanie graficzne: autor
Fig. 6. “Golden Rectangle”. Painting composition; visual preparing by the author



Ryc. 7. Układ kompozycji obrazu - linie zbiegu horyzontu; opracowanie graficzne: autor
Fig. 7. The painting composition - the intersection of the horizon lines; visual preparing by the author



Ryc. 8. Analiza układu posadzki architektonicznej przedstawionej na obrazie; opracowanie graficzne: autor
Fig. 8. Analysis of the architectural floor shown in the painting; visual preparing by the author



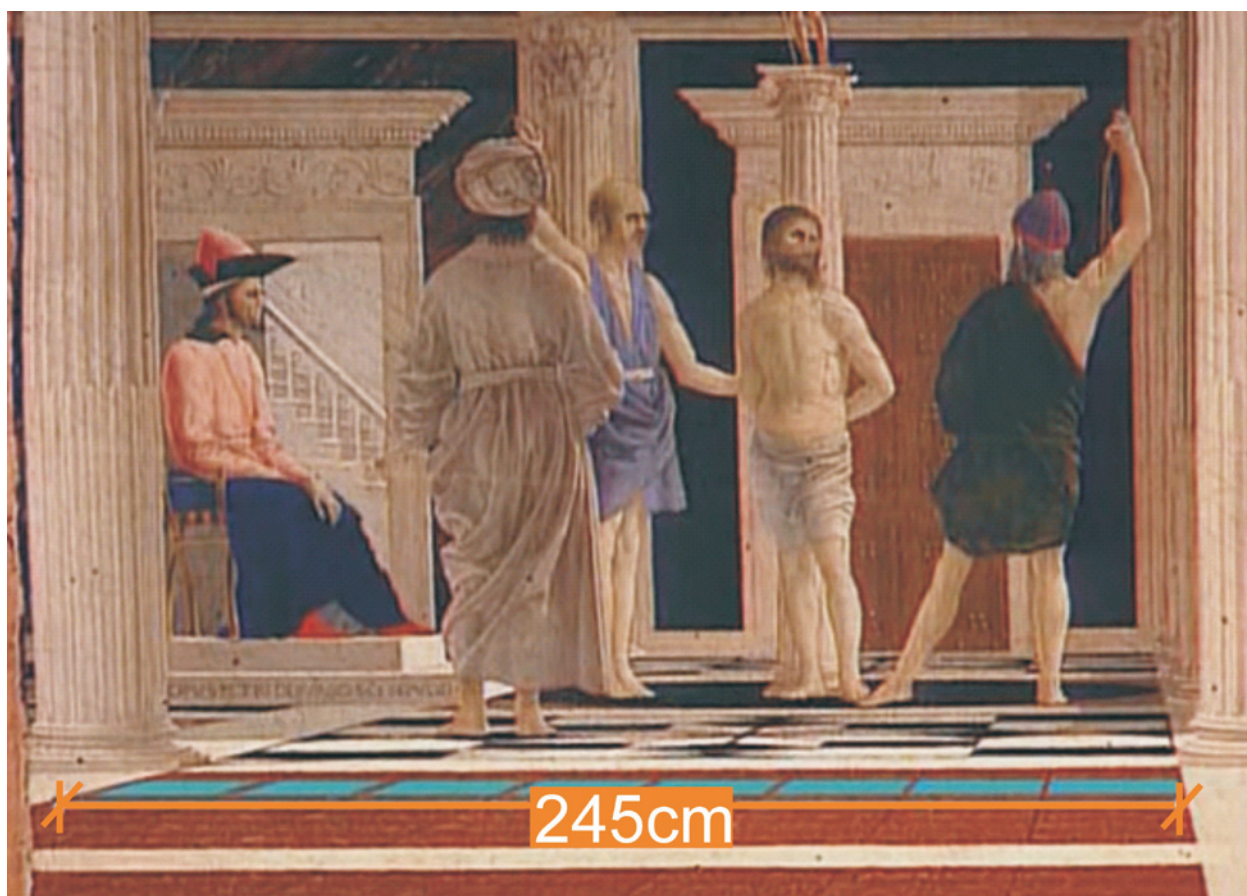
Ryc. 9. Odtworzenie układu rzeczywistego posadzki architektonicznej przedstawionej na obrazie.; od lewej, źródło: górny i dolny rysunek: P.d. Francesca, (1492) *Księga II De prospectiva pingendi* - ed.Critica a cura di G.Nicco-Fasola, pozostałe rysunki – opracowanie własne, opracowanie graficzne: autor

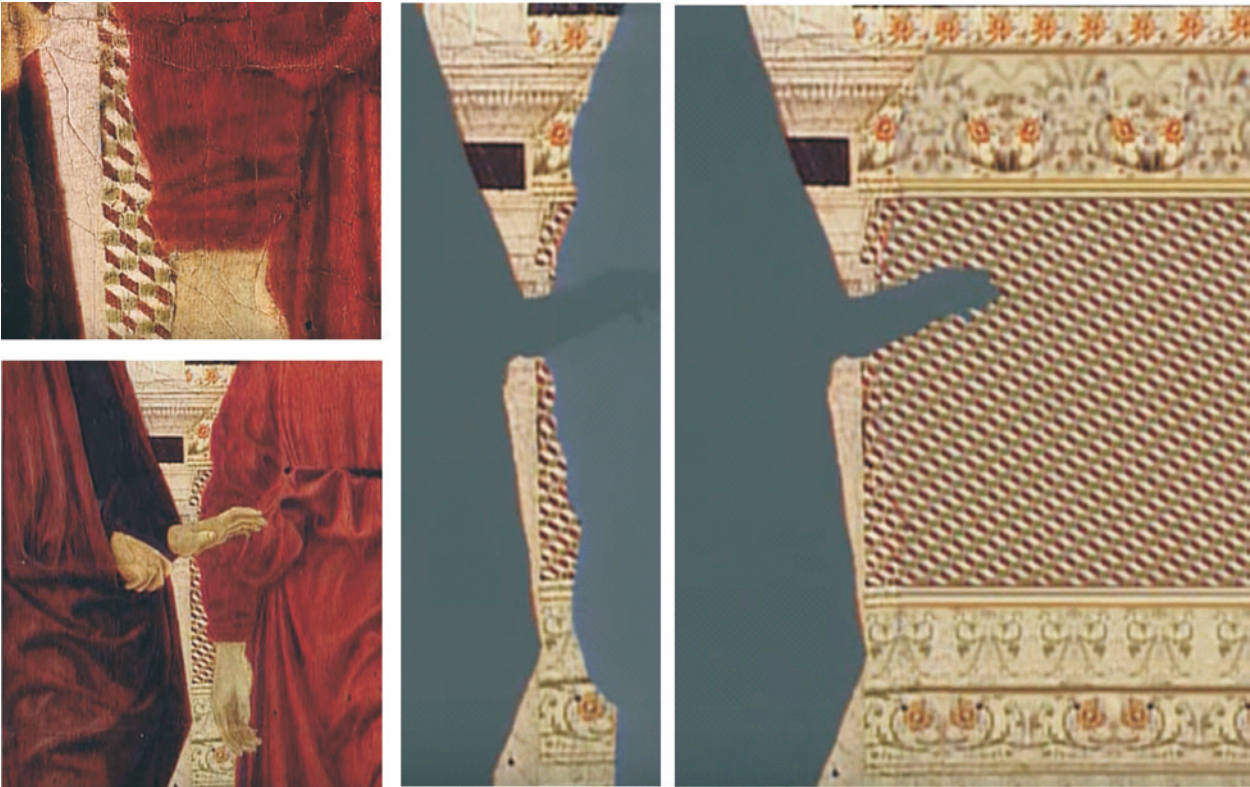
Fig. 9. Restoration of the actual architectural floor plan shown in the painting; from left; source: top and below figure: Francesca, P.d, (1492) *Księga II De prospectiva pingendi* - ed.Critica a cura di G.Nicco-Fasola, next images - own work, visual preparing by the author

uwagę wiele możliwości rozplanowania kompozycji. Wzajemne zrównoważenie w obrębie płaszczyzny takich elementów, jak ruch, kolor i treść, staje się zależne od umieszczenia w odpowiednich relacjach najważniejszych punktów i kształtów. W przypadku tego przedstawienia proces odbywa się według wyliczeń i podziałów geometrii. Widać, iż kompozycja sceny jest wyznaczona okręgiem, którego promień jest odcinkiem krótszego boku „płótna”. Powstały łuk wyznacza odcinek dzielący panel na dwie nierówne, ale będące w stosunku liczbowym płaszczyzny. W przedstawieniu malarskim ten niewidoczny interwał obrazuje postać na pierwszym planie, a płaszczyznę podziału kompozycja dysputy na otwartym terenie tuż poza kolumnowym portykiem. Kolejne przekątne obrazują sens matematycznych podziałów i powstałych w ten sposób proporcji, znanych od starożytności pod nazwą złotego prostokąta. Przedłużenie linii belki architrawy i postać Chrystusa są w idealnych relacjach pierwszego planu (ryc. 6). Podział posadzki i jego linie tworzą także ściśle wynikowe zależności pomiędzy dwiema płaszczyznami kompozycji obrazu. Następnym mechanizmem

decydującym o harmonii obrazu jest perspektywa. Punktem zbiegu linii horyzontu nie jest postać Chrystusa, ale punkt wyznaczony pomiędzy planem osób z przodu, a biczujących Chrystusa w tle. W ten sposób odnajdujemy linię horyzontu, a więc punkt obserwatora oraz podział wertykalny decydujący o kolejnej składowej harmonii przedstawienia i jego geometrii (ryc. 7). Umieszczenie linii horyzontu poniżej oczu Chrystusa jest *novum* w sztuce. Do tej pory obowiązywała reguła, iż punktem odniesienia w geometrii malarskiego przedstawienia sakralnego powinna być linia na wysokości oczu Chrystusa. Przyjrzyjmy się raz jeszcze pierwszemu układowi z kompozycji złotego prostokąta. Wyznaczmy zakres kompozycji w podziale marmurowej monochromatycznej posadzki i linii kolumnady portyku. Nasza uwaga koncentruje się na scenie samego biczowania. Scena jest umieszczona w znacznej odległości od pierwszego planu i tym samym w kolejnej relacji od oglądającego. Matematycznie wykreślona perspektywa pozwala nam odtworzyć pomieszczenie, architekturę i otoczenie sceny z fotograficzną i trójwymiarową dokładnością. Liniowość perspektywy określa

Ryc. 10. Odtworzenie modułu konstrukcyjnego pomieszczeń w obrazie; źródło: opracowanie własne
Fig. 10. Creating a construction module of interior in the painting; source: own work

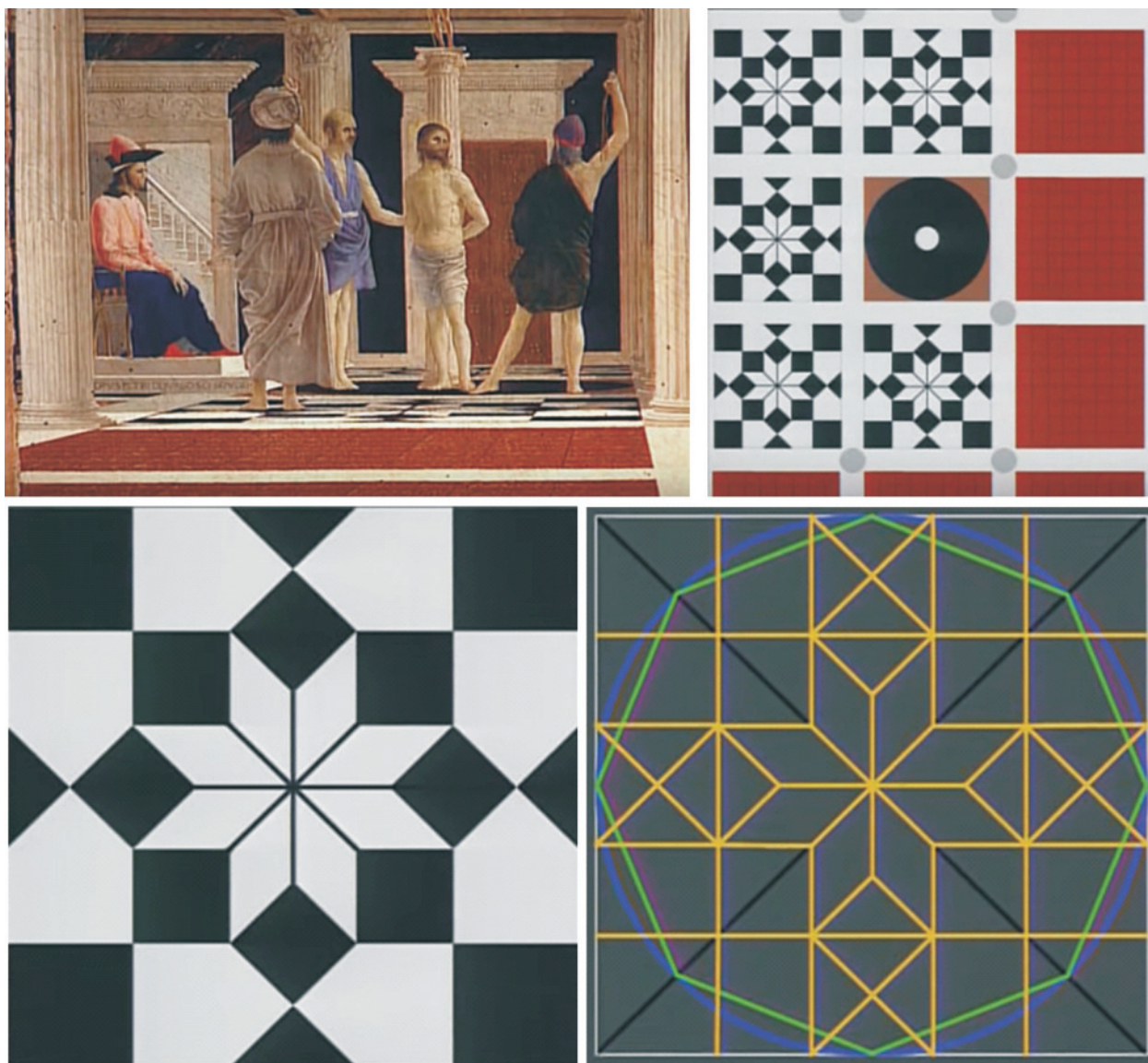




Ryc. 11. Analiza detali architektonicznych namalowanej architektury; źródło: opracowanie graficzne: autor
Fig. 11. Analysis of architectural details painted architecture; source: visual preparing by the author

liczbę podziałów podłogi. Widzimy więc osiem płytek posadzki w danym architektoniczno-kompozycyjnym układzie paneli. Zrekonstruowano w ten sposób obszar wyznaczony jasną obwolutą kamienia o tektonice podziału siatki składającej się z modułów 8x8 (ryc. 8). Odnajdując wymiar rzeczywisty modułu, badacze posłużyli się skalą stopy postaci z pierwszego planu. Wymiar stopy stał się uśrednionym systemem metrycznym pomocnym w rozpoznaniu odległości rzeczywistych zawartych w przedstawieniu. Idąc tym tropem, udało się układ stóp osób pierwszego planu odwzorować na rzucie z góry samej posadzki. System metryczny stopy był stosowany w Europie od czasów rzymskich i wynosił 29,6 cm. W ten sposób przyjęto bardzo przybliżoną metrykę, pozwalającą na odtworzenie relacji przestrzennych architektury obrazu w odniesieniu do jej rzeczywistej formy. Z dużym prawdopodobieństwem układ brązowych podziałów posadzki tworzy kwadrat składający się z 64 płytek o wymiarach w przybliżeniu 30x30 cm, co daje nam długość podziału wnętrza równą 240-245 cm (ryc. 9,10). W takim rozstawie umieszczona jest też kolumnada portyku. Jasna okładzina wyznaczająca ortogonalny układ planu posadzki wynosi zatem w przybliżeniu 30 cm. W ten sposób zrekonstruowana została trójwymiarowość sceny miejsca rozgrywającej się akcji. Wnikliwa analiza fragmentów

detali architektonicznych pozwoliła na wierne odtworzenie samej architektury. Prześwitujące między postaciami fragmenty architektury stały się podstawą odbudowy poszczególnych jej podziałów, proporcji, relacji, detali (ryc. 11). Układ posadzki w miejscu loggii wpisany w rygor modułu paneli 245x245 cm ma inny układ kolorystyki i podziału. Środkowa część zaznaczona jest kolumną, pręgierzem. Jej pole wypełnia koło, a w miejscu tym unieruchomiona i biczowana jest postać Chrystusa. Pozostały układ mozaiki paneli znajdującej się w miejscu loggii to charakterystyczny wzór wpisany w wielobok foremny (ryc. 12). W traktatach Piera o perspektywie możemy znaleźć opisy geometrycznego wyznaczania owych wieloboków w perspektywie. W tym momencie widoczny jest układ posadzki w relacji do kolumnady loggii i placu przed budynkami. Posadzka w tym miejscu jest potraktowana inaczej, akcentując relacje z formą architektury. Podział sufitu odpowiada podziałom podłogi. W dekoracji plafonów możemy rozpoznać rysunek rozet, których pierwowzór również jest zawarty w traktacie o perspektywie autora (ryc. 13). Kąt widzenia nie pozwala nam dostrzec w całości formy kolumnowego portyku. Układ detali architektonicznych i postaci siedzącej na tronie wskazuje jednak obszerność miejsca, co ułatwia dywagacje nad jej kształtem (ryc. 13). Interesująca wydaje się zgodność



Ryc. 12. Odtworzenie rozety podłogi w miejscu loggias; źródło: opracowanie własne w oparciu o: R. Wittkower
Fig. 12. Restore rosettes floor at loggias; source: own work with reference to R. Wittkower

geometryczna wielkości postaci pierwszego tła z postaciami drugiego tła. Symulacja cofnięcia ich i umieszczenia tuż w pobliżu osób drugiego tła zgodnie z regułami perspektywy obrazuje prawidłowość skalowania (ryc. 14) [J.V. Field 2005, s. 57]. Opracowując proporcje twarzy bohaterów sceny, artysta także korzysta z matematycznych wykładni. Dotyczy to zarówno rysunku profilu, jak i przedstawienia *en face* (ryc. 15).

Kolejnym składnikiem decydującym o sile ekspresji przedstawienia jest światło. Piero obok geometrii bardzo precyzyjnie posługuje się światłem w budowaniu sceny. Zagadnienia optyki i w tym przypadku mają cechy doświadczeń naukowych. Światło jest rozłożone równomiernie, cień jest subtelny, z przewagą w stosunku do plamy występuje rysunek. Jednak co przykuwa

uwagę, to dodatkowe oświetlenie pola plafonu sufitu z miejscem biczowanego Chrystusa. Kolejne napięcia kompozycyjne i przestrzenne budowane światłem to balustrada klatki schodowej za postacią Piłata oraz układ kolumn z przodu. Rozłożenie światła centralnego i jego wzmocnienie w miejscu plafonu nad postacią Chrystusa oraz bocznego o mniejszym natężeniu obrazuje kompozycję perspektywy optycznej. Światło w scenie nabiera cech scenograficznych i jest rozplanowane właściwościami skupienia punktowego (ryc. 16). Piero, wykonując obraz, mógł właściwości te odczytywać z wykonanej wcześniej makiety, na której być może wzorował się, tworząc kompozycję obrazu.

Rekonstruując układ architektury, uzyskuje się hipotetyczne miejsce o wyartykułowanej formie (ryc.



Ryc. 13. Odwzorowanie układu plafonów sufitu względem posadzki; źródło: lewy górny róg – opracowanie własne, prawy górny róg: Francesca, P.d, (1492) *Księga II De prospectiva pingendi* - ed.Critica a cura di G.Nicco-Fasola, rysunek poniżej – opracowanie własne, opr. graficzne: autor

Fig. 13. The architectural ceilings system; source: left top corner -own work, right top corner: Francesca, P.d, (1492) *Księga II De prospectiva pingendi* - ed.Critica a cura di G.Nicco-Fasola, below figure - own work, visual preparing by the author

17). Biorąc pod uwagę raz jeszcze układ linii horyzontu i zbiegu w danym punkcie, wydaje się bardzo prawdopodobne, iż scena rozgrywa się na podwyższeniu, postumencie. Artysta, mając świadomość umieszczenia obserwatora poniżej linii horyzontu, daje również wskazówki, w jaki sposób obraz należy oglądać. Najwyraźniej zależy mu na pełnym i zgodnym z regułami geometrii odczytywaniu dzieła. W sensie znaczeniowym dąży do tego, aby oglądający stał się częścią sceny. Tak postawione stwierdzenie podkreśla trójwym-

miarowe znaczenie sztuki Piera della Francesca długo przed wymyśleniem przestrzeni wirtualnej. Wykorzystując symulacje komputerowe, możemy całą rzeczywistość malarską przedstawić w postaci animacji 3D. Doświadczenie malarskie Piera staje się bliskie architektury, a właściwości malarskie odwzorowują detale użytych wykończeń architektonicznych. Zainteresowania architektoniczne Piera są charakterystyczne dla jego twórczości. Na potwierdzenie powyższych słów należy wspomnieć chociażby malarską wizję miasta

idealnego i jego doskonałej perspektywy. Przywiązanie do wierności architektury w przedstawieniu jest wszechobecne: tekstury materiałów i ich rzeczywiste odpowiedniki, układ porządków detali kolumn, dekoracji architektonicznej ścian, nawet format dachówki odwzorowuje prawidłowość jej dekarskiego ułożenia – te wszystkie cechy zachwycają (ryc. 18).

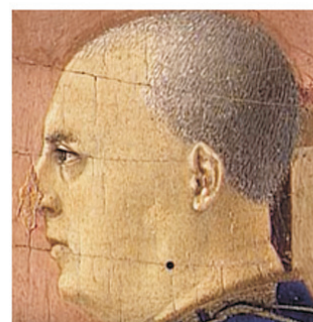
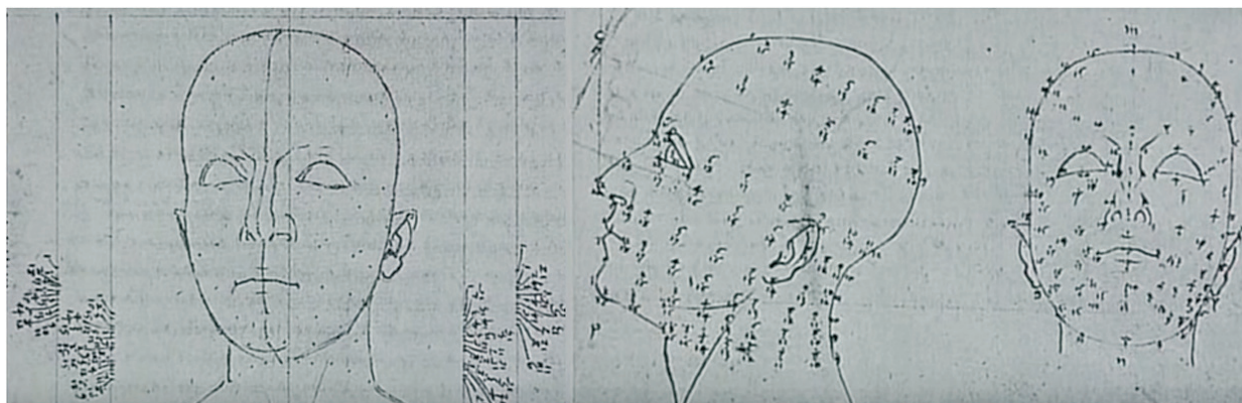
Celem perspektywy renesansowej jest upodobnienie obrazu do przedmiotu, zaś odtwarzanego przedmiotu – do obrazu [S. Peccatori, S. Zuffi 2006, s. 121]. Jako malarz Piero della Francesca był świadom potrzeby obrazowego przedstawienia kompleksowego systemu praw i procesów matematycznych. Jest on autorem *Trattato de Abaco* – podręcznika arytmetyki, *De Prospectiva Pingendi*, dedykowanego żywo interesującemu się architekturą Federicowi da Montefeltro, oraz *De Quinque Corporibus Regularibus* o pięciu bryłach foremnych. W *De Prospectiva pingendi* z 1475 roku, pierwszym kompleksowym traktacie poświęconym renesansowej perspektywie, Piero zawarł rysunki wyjaśniające omawiane problemy [S. Peccatori, S. Zuffi 2006, s. 125]. Przedstawiają one „...ciąg poważnych, rzeczowych, matematycznych dowodów, mających uchwycić i wyjaśnić prawa perspektywy. Traktat jest swego rodzaju podręcznikiem, omawiającym rzecz stopniowo, od prostej prezentacji płaszczyzn po bardziej



Ryc. 14. Skalowania postaci pierwszego planu względem przedstawienia drugiego planu; źródło: opracowanie własne

Fig. 14. Scaling form of the first plane vs. second plane of painting; source: own work

skomplikowane ukazywanie brył w przestrzeni.” Jednak artysta jako praktyk borykał się z własnymi sztywnymi teoriami na temat malarstwa: „Jeśli w ‘Biczowaniu Chrystusa’ Piero wydawał się osiągać absolutną matematyczną doskonałość, w ‘Narodziinach’ świadomie porzuca rygory symetrii kompozycyjnej (...)” [S. Pecca-



Ryc. 15. Studium twarzy Piera della Francesca i ich odwzorowanie w przedstawieniu Biczowanie; źródło: (1492) *Księga II De prospectiva pingendi* - ed.Critica a cura di G.Nicco-Fasola

Fig. 15. Study the face of Piero della Francesca and their representation in The Flagellation painting; source: (1492) *Księga II De prospectiva pingendi* - ed.Critica a cura di G.Nicco-Fasola



Ryc. 16. Analiza światła punktowego w przedstawieniu „Biczowanie”; źródło: opracowanie autora
Fig. 16. Analysis of the light spot in “The Flagellation” painting; source: preparing by the author

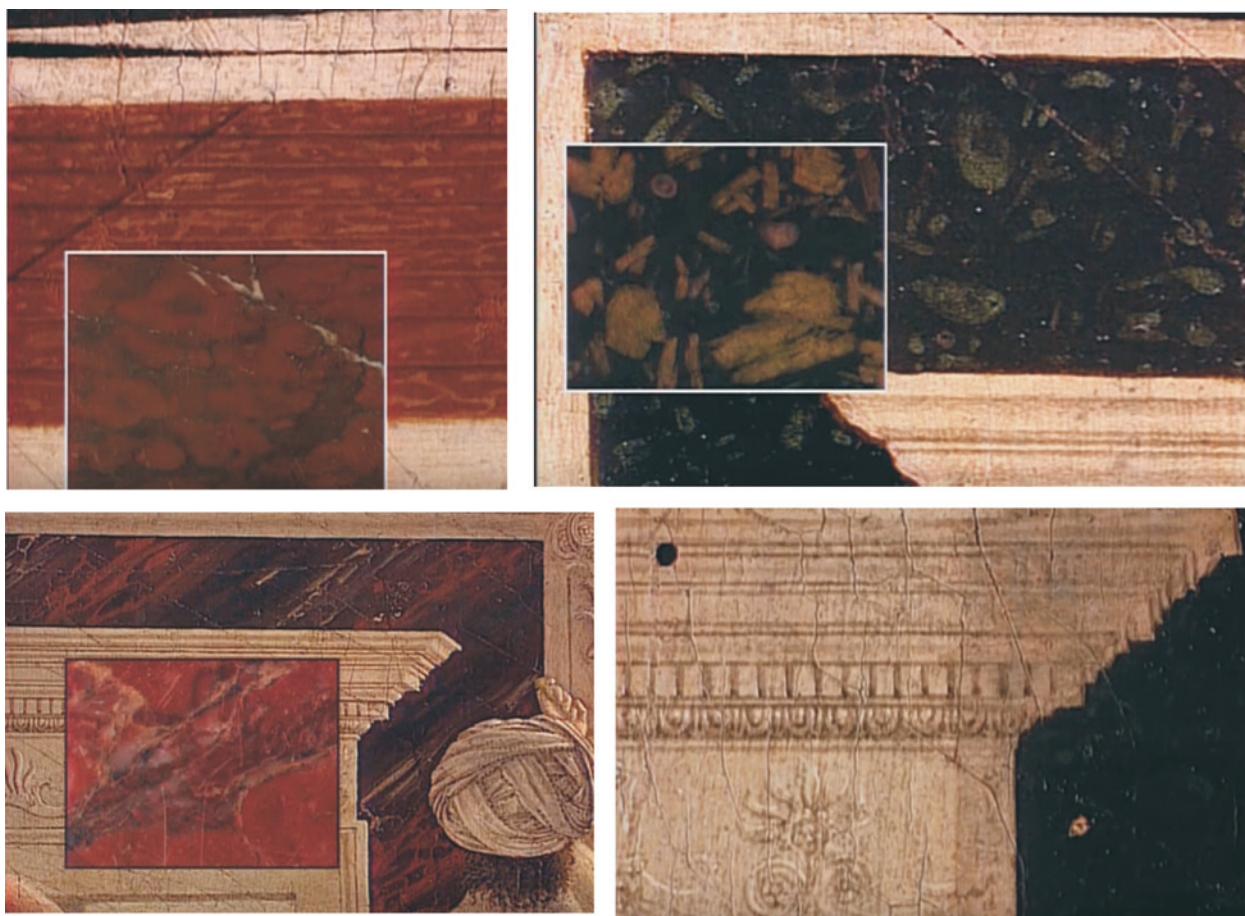


Ryc. 17. Rekonstrukcje wirtualne wnętrza architektonicznych obrazu „Biczowanie”; źródło: opracowanie autora
Fig. 17. Virtual reconstructions of interior painted in “The Flagellation” painting; source: preparing by the author

tori, S. Zuffi 2006, s. 126]. W pałacu Piłata, klasyczej otwartej galerii, gdzie męczony jest Chrystus, dominuje przestrzeń, zaś postacie znajdujące się w niej podkreślają jej harmonię. Silna geometryzacja całej sceny bierze się z architektury wnętrza wyznaczonej płytkami podłogi i szeregu bocznych kolumn. Patrzymy już nie na rozgrywającą się akcją, gdyż obraz jest statyczny, ale na rygorystycznie potraktowaną, mierzalną przestrzeń. W istocie jesteśmy w stanie ściśle odtworzyć – podobnie jak w „Trójcy Świętej” Masaccia z florenckiej Santa Maria Novella – architekturę opisaną na płaskiej powierzchni i obliczyć dokładną głębokość malowanej fikcyjnej przestrzeni. W tak drobiazgowej, skrupulatnie potraktowanej formule odczytujemy raczej intencje twórcy pragnącego doskonałej kompozycji, zrównoważonej i harmonijnej, a niekoniecznie oddającej cechy rzeczywistości. Jako teoretyk, Piero della Francesca podaje także ważną wskazówkę dotyczącą oglądania obrazu: „konieczne jest podanie prawdziwego oddalenia i wielkości kąta widzenia” i dalej, aby nie przyjmować kąta widzenia większego niż 90 stopni, gdyż to automatycznie wprawia oko w rotację [P. d. Francesca 1942, s. 37-38]. W opisywanym obrazie malarz użył perspektywy do sportretowania trójwymiarowej rzeczywistości z matematyczną i naukową wykładnią.

PODSUMOWANIE

Piero della Francesca uważany jest za jednego z największych malarzy renesansu, choć jego malarstwo w niewielkim stopniu oddziaływało na współczesnych mu. Wykazywał, iż jego doświadczenie malarzkie ma solidne podwaliny naukowe. Obraz „Biczowanie” jest tego niewątpliwym dowodem. Dziś jego prace ozdabiają ściany najważniejszych światowych muzeów. Kompozycja obrazu „Biczowanie”, czy jak chcą



Ryc. 18. Porównanie malarskich przedstawień faktur okładzin architektonicznych z rzeczywistymi ich odpowiednikami;
źródło: opracowanie własne

Fig. 18. Painting reproduction of architectural finishing materials and their real counterparts; source: own work

niektórzy historycy „Sen św. Hieronima” jest zagadkowa. Panel został podzielony przez artystę na dwie części. Pierwsza z nich, umiejscowiona w głębi obrazu, ukazuje scenę biczowania, stąd też interpretacja i tytuł pracy. Druga część to znajdujące się po prawej stronie, na pierwszym planie, postacie trzech prawdopodobnie dyskutujących ze sobą mężczyzn. Właśnie ta dwiistość postaci sprawiła tyle trudności w jej odczytaniu. Kim są trzej mężczyźni z pierwszego planu? Interpretacja tej sceny pozostanie jedną z wciąż dyskutowanych zagadek historii sztuki. Czy przedstawia młodego księcia Urbino i złych doradców, którzy doprowadzili do jego śmierci, czy może stanowi alegorię Kościoła znieważonego przez panoszących się w Konstantynopolu niewiernych, czy też jest przypowieścią o umiłowanym synu, o chwale chrześcijaństwa triumfującego nad ziemskimi udrękami? Za żadną cenę nie przemaszają rozstrzygające argumenty, obraz zaś jest tak doskonały, tak wszystko jest w nim konieczne i działające na wyobraźnię, że alegoryczne czy historyczne analizy stają się zbędne. Geometryczna myśl ludzka stworzy-

ła scenę, w której toczy się dramat męki i odkupienia. Kontrast i zespolenie; precyzja i niedopowiedzenie. Dzieło nie jest ilustracją tezy czy problemu, nie jest ornamentem. Jak określić ten stan absolutnej niezbędności, tożsamości znaku i znaczenia? Malarstwo przejrzyste, całkowite, będące wyłącznie estetyczną radością? I dla naszego oka dramatyczna staje się już nie tylko figura Chrystusa, nie tylko postacie jego katów czy zagadkowi świadkowie z pierwszego planu, lecz również rytm kolumn, wzór posadzki, klarowność powietrza. Piero della Francesca w największych dziełach nie ilustrował Ewangelii, nie opowiadał przejmujących czy wzniosłych historii – ukazywał chwilę świata, która zastygła w znak. Wielki malarz metafizyczny zdołał połączyć uniwersalność spojrzenia i konkretność wizji, ideał i rzeczywistość, wiedzę i marzenia. W „Biczowaniu”, w londyńskim „Chrzcie”, w „Zmartwychwstaniu” wielkie wydarzenie zostaje jakby oddalone, ukazane z chłodną dyscypliną, a przez to przybliżone – nie jako antropomorficzna fantazja, lecz jako nadprzyrodzona realność, którą dopiero musimy przeniknąć, choć ni-

gdy nie wyczerpiemy do końca sensu kryjącego się za doskonałością architektury, za pięknem twarzy, za barwną harmonią szat, za cieniem chmur.

Narodziny renesansu łączą się z przeobrażeniami w rozumieniu sztuki i piękna. Dochodzi do oddzielenia sztuk pięknych od rzemiosła w dążeniu artystów do podniesienia swojej pozycji. Piękno w czasach renesansowych zaczęło być cenione wyżej i odgrywać rolę nieznaną od czasów starożytnych. Nie przypadkiem tematyka sakralna zaczyna być budowana na tle doświadczeń antycznych, wręcz wypływać i przenikać się estetyką starożytności. Tym samym przedstawienia *sacrum* zostają naznaczone ziemskim pierwiastkiem – *profanum*. Oddzielenie sztuk plastycznych od rzemiosła przebiegło dość naturalnie, natomiast trudniejsze było rozłączenie z nauką. Artyści renesansowi mieli do wyboru być kojarzeni z rzemiosłem tudzież z nauką. Pozycja społeczna uczonych była wysoka, stąd zainteresowania sztuki wczesnego renesansu oscylowały w kierunku nauki. Koncepcja sztuki opierała się także na poznaniu praw i reguł. Ideałem artystów Odrodzenia stało się poznanie praw i reguł decydujących o pojęciu piękna, pozwalających obliczyć jego znaczenie z matematyczną ścisłością [W. Tatarkiewicz 2005, s. 26-27]. Postawa Piera della Francesca była wzorowym przykładem postawy artysty renesansu, humanisty, a jednocześnie człowieka religijnego. W tym wczesnym okresie kształtowania się renesansu nauka w sztuce odgrywała pierwszoplanową rolę. Dopiero w późniejszych latach odrodzenia pojawił się sprzeciw wobec ścisłej, naukowej, matematycznej koncepcji sztuki, która może robić nawet więcej niż nauka, ale nie może robić tego samego [W., Tatarkiewicz 2005, s. 27]. Na tym etapie to jednak symbioza nauki i sztuki stała się dla artystów sensem twórczości i takim artystą był Piero della Francesca. Pacioli, Piero, a potem Leonardo byli klasycznymi przedstawicielami poznawczego rozumienia sztuki; Piero ostatecznie porzucił malowanie, by skupić się na badaniu praw, jakie nim rządzą. Artyści quattrocenta nie utożsamiali sztuki z poznaniem, twierdzili, że zakłada ona poznanie rzeczywistości, w szczególności praw perspektywy i światła. Nie oddzielając roli badacza i artysty, samych siebie obciążali koniecznością badania rzeczywistości [W. Tatarkiewicz 2005, s. 27].

Piero znany był ze swoich matematycznych pasji, pisał za Albertim, traktat o perspektywie malarskiej. Bardziej niż poprzednik skupiając się na aspektach praktycznych, tłumacząc, jak wymalowywać w obrazy skomplikowane detale architektoniczne, sytuacje przestrzenne za pomocą wykresów, geometrii. Opisywany

obraz jest popisem transponowania na dwuwymiarową płaszczyznę bardzo skomplikowanych układów przestrzennych. Fenomen sztuki polega jednak na tym, iż niezależnie od tych wszelkich wykresów, liczb, moc dzieła jest jakimś rodzajem cudu, energii, emocji. W przedstawieniu mamy niezwykle fuzję matematycznej precyzji, która oddaje ład i harmonię świata. To reguły matematyczne służą temu celowi w myśl platońskiego pojęcia prawdy, dobra, piękna. Matematyczna precyzja rozumienia piękna jest zatem próbą przekazania kodu stworzenia wszechświata jako dzieła Stwórcy. W ten niezwykle ład świata wpisane są postacie, które mówią nam coś, ale my nie wiemy co, czujemy niezwykłość sytuacji, precyzji konstrukcji, gdzie klucz do tego świata jest już zagubiony.

LITERATURA

1. **Banker J.R. (2010)**, *Piero della Francesca*, Oxford University Press.
2. **Field J.V. (2005)**, *Piero della Francesca. A mathematician's Art*, Yale University Press.
3. **Francesca P.D. (1942)**, *Księga II De prospectiva pingendi - ed.Critica a cura di G.Nicco-Fasola*. Florencja.
4. **Ginzburg C. (2008)**, *The Enigma of Piero*, Verso.
5. **King D. (2006)**, *An introductory to ioannes regiomontanus' acrostic, Cardinal Basileios Ioannes Bessarion's agenda, and Piero della Francesca's enigma*, Frankfurt: Institute for the History of Science, Johann Wolfgang Goethe University.
6. **Lavin M.A. (1972)**, *Piero della Francesca: The Flagellation*, University of Chicago Press, Chicago.
7. **Peccatori S., Zuffi S. (2006)**, *Klasyki sztuki. Piero della Francesca*, Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
8. **Pope-Hennessy J.W. (2006)**, *The Piero della Francesca Trial*, New York Review of Books, New York.
9. **Tatarkiewicz W. (2005)**, *Dzieje sześciu pojęć*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa.
10. **Trzeciak P. (1992)**, *Sztuka Świata*, t. 5, Arkady, Warszawa.
11. **Vasari G. (1980)**, *Żywoty najważniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
12. **Wittkower R., Carter B. (1953)**, The perspective of Piero della Francesca's flagellation, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes".

INNE ŹRÓDŁA:

1. Ikonografia — głównie w oparciu o zbiory Muzeum Nazionale della Marce, Urbino, Włochy.

Pracę wykonano w ramach realizacji projektu badawczego finansowanego ze środków pracy statutowej nr S/WBiIŚ/2/2016.