

Architecturae et Artibus

Quarterly
volume 11
2019

no.

4

Spis treści/Contents

1.	Andrzej Kisielewski <i>Bauhaus i struktura siatki. Jej nowe formy i znaczenia</i> <i>Bauhaus and the grid structure. Its new forms and meanings</i> 5 DOI: 10.24427/aea-2019-vol11-no4-01
2.	Maciej Olenderek <i>Twórczość Eileen Gray a jej stosunek do idei Bauhausu</i> <i>Work of Eileen Gray and Bauhaus idea</i> 17 DOI: 10.24427/aea-2019-vol11-no4-02
3.	Marcin Ładny, Jarosław Szewczyk <i>Inwentaryzacja fotograficzna drewnianego starego domu wiejskiego w Miniewiczach w gminie Zabłudów</i> <i>Photo-survey documentation of an old timber-constructed house in Miniewicze, Zabłudów Commune, N-E Poland</i> 28 DOI: 10.24427/aea-2019-vol11-no4-03
4.	Maria Szeligowska, Jarosław Szewczyk <i>Dawne wsie i miasteczka o rozplanowaniu koncentrycznym w Polsce. Część 1. Diagnoza</i> <i>Old radially-planed villages and towns in Poland. Part 1. A Diagnosis</i> 38 DOI: 10.24427/aea-2019-vol11-no4-04

BAUHAUS I STRUKTURA SIATKI. JEJ NOWE FORMY I ZNACZENIA

Andrzej Kisielewski

Uniwersytet w Białymstoku, Instytut Studiów Kulturowych, ul. Świerkowa 20, 15-328 Białystok
e-mail: a.kisielewski@uwb.edu.pl; ORCID 0000-0002-9505-126X

DOI: 10.24427/aea-2019-vol111-no4-01

BAUHAUS AND THE GRID STRUCTURE. ITS NEW FORMS AND MEANINGS

Abstract

This text is an analysis of the functions and meanings of the geometric grid, which is a useful tool for designing in architecture, in graphic design and industrial design. The grid is treated here as visual structure, which in its history had not only different forms and meanings, but also played various roles. It served, for example, to present the hierarchic relations between the spheres of sacrum and profanum, as was it in the case of the architecture and the painting in the Middle Ages. Later, in the Renaissance painting, it was used as a determinant of the geometric perspective, which allowed to present a three-dimensional space on the two-dimensional surface of the canvas.

The thesis of these considerations is that in the era of modernism the grid had changed its form and function, just as the meanings connected with it have also changed. The grid ceased to be a tool for describing reality, but it began to serve as a model in its shaping, and as a tool for its mapping, colonisation and control. The modernist grid understood in this way is sometimes stereotypically treated as a visual determinant of the Bauhaus idea. In the era of late modernity, the modernist network was increasingly used as a symbolic form – associated with modernism – and at the same time as a decorative element. However, it still is used as a useful structure in architectural, graphic or industrial design. Today it is used also as a tool that allows to shape spatial forms in 3D graphics, used to describe the surface of these forms. And here we put another thesis. Is it that the grid, constituting the mark of modern digital culture, would be unthinkable without the tradition of modernism, including the Bauhaus tradition.

Streszczenie

Tekst jest analizą funkcji i znaczeń geometrycznej siatki stanowiącej użyteczne narzędzie w projektowaniu architektonicznym, w grafice użytkowej czy na przykład we wzornictwie przemysłowym. Siatka jest strukturą wizualną, która w swojej historii miała nie tylko różne formy i znaczenia, ale także odgrywała różne role. Służyła na przykład przedstawianiu hierarchicznych relacji między sferami sacrum a profanum, jak miało to miejsce w architekturze i malarstwie epoki średniowiecza. Później, w malarstwie renesansu, wykorzystywano ją jako wyznacznik perspektywy geometrycznej, co pozwalało na przedstawianie trójwymiarowej przestrzeni na dwuwymiarowej powierzchni płótna.

Tezę niniejszych rozważań jest to, iż w epoce modernizmu siatka zmieniła zarówno swoją formę, jak i funkcję, podobnie jak zmianie uległy także łączone z nią znaczenia. Siatka przestała być narzędziem opisu rzeczywistości, natomiast zaczęła służyć jako model w jej kształtowaniu i jednocześnie jako narzędzie jej mapowania, kolonizowania i kontrolowania. Tak pojmowana modernistyczna siatka bywa stereotypowo traktowana jako wizualny wyznacznik idei Bauhausu. W epoce późnej nowoczesności modernistyczną siatkę coraz częściej wykorzystywano jako formę symboliczną – kojarzoną właściwie z modernizmem – i jednocześnie jako element ozdobny. Nadal jednak stanowiła użyteczną strukturę w projektowaniu architektonicznym, graficznym czy wzornictwie przemysłowym. Dzisiaj jest ona również narzędziem pozwalającym na kształtowanie form przestrzennych w grafice 3D, służącym do opisu powierzchni tych form. I tu stawiamy kolejną tezę, iż taka siatka, stanowiąca znamię współczesnej kultury cyfrowej, byłaby nie do pomyślenia bez tradycji modernizmu, między innymi tradycji Bauhausu.

Keywords: geometrical grid; visual culture; architecture; industrial design; graphics design; modernism; Bauhaus

Słowa kluczowe: siatka; kultura wizualna; architektura; wzornictwo przemysłowe; grafika użytkowa; modernizm; Bauhaus

WPROWADZENIE

Niniejszy tekst jest analizą funkcji i znaczeń geometrycznej siatki, stanowiącej użyteczne narzędzie w projektowaniu architektonicznym, w grafice użytkowej czy wzornictwie przemysłowym. Siatka jest tu traktowana jako struktura wizualna, która w swojej historii miała nie tylko różne formy i znaczenia, ale także odgrywała różne role. Tezą niniejszych rozważań jest to, iż w epoce modernizmu siatka zmieniła swoją formę i funkcję, podobnie jak zmianie uległy także łączące z nią znaczenia. Siatka przestała być narzędziem opisu rzeczywistości, natomiast zaczęła służyć jako model w jej kształtowaniu. Tak pojmowana modernistyczna siatka bywa stereotypowo traktowana jako wizualny wyznacznik idei Bauhausu. Dzisiaj jest ona również narzędziem pozwalającym na kształtowanie form przestrzennych w grafice 3D, służącym do opisu ich powierzchni. I tu stawiamy kolejną tezę, iż taka siatka, stanowiąca znaną współczesnej kultury cyfrowej, byłaby nie do pomyślenia bez tradycji modernizmu, między innymi tradycji Bauhausu.

W 1924 roku Walter Gropius w eseju zatytułowanym *Idea i rozwój państwowego Bauhausu* tak pisał o źródłach idei realizowanej w prowadzonej przez siebie uczelni: „*Ruskin i Morris w Anglii, van de Velde w Belgii, Olbrich, Berens... i inni w Niemczech, i na końcu niemiecki Werkbund*” [cyt. za: F. Whitford 1991, s. 23]. Wymienione przez Gropiusa źródła idei Bauhausu są oczywiste dla badaczy modernistycznej sztuki, architektury, projektowania graficznego czy wzornictwa przemysłowego. Idea Bauhausu wpisywała się w modernistyczną ideę przebudowy świata w imię sztuki przy wykorzystaniu produkcji masowej, co w praktyce oznaczało estetyzację codziennej rzeczywistości przy wykorzystaniu nowoczesnego języka form. Idea powołania Bauhausu w znacznym stopniu zawierała się w próbach znalezienia odpowiedzi na pytanie – czym winien być ów nowoczesny język form? Idea Bauhausu jest jednak tylko jednym z ogniw długiego łańcucha wydarzeń ściśle związanych z praktykami wizualnymi, dotyczącymi przede wszystkim projektowania. W tym łańcuchu wydarzeń składających się na źródła idei Bauhausu niezwykle ważnym zjawiskiem stało się zjawisko siatki (lub kratki), traktowanej jako poręczna struktura w procesie projektowania.

Siatka ma długą genealogię, ponadto w swojej historii miała zróżnicowane postaci, różne funkcje i łączono z nią różne znaczenia. Wykorzystywano ją w planowaniu katedr gotyckich. Jej późnośredniowieczną postać wyznaczały punkty – pisał historyk sztuki Jack H. Williamson – z których rozchodziły się linie biegnące do kolejnych punktów, gdzie się krzyżowały i następnie rozchodziły do kolejnych punktów

[J. H. Williamson 1989, s. 171]. Tak pojmowana siatka stanowiła egzemplifikację średniowiecznego Universum, obrazowała symboliczny charakter wertykalnych relacji między nadnaturalną realnością Nieba a *stricte* ziemską rzeczywistością materialną [N. Hiscock 2007]. Kolejnym ogniwem tworzącym genealogię siatki stała się koncepcja perspektywy zbieżnej, która, przypomnijmy, w założeniach Erwina Panofsky'ego była formą symboliczną. W ujęciu natomiast czysto technicznym stawała się jedną z pierwszych technologii pozwalających na przedstawienie rzeczywistości trójwymiarowej na dwuwymiarowej płaszczyźnie płótna [E. Panofsky 2008]. Podstawą perspektywy była jednak geometryczna struktura siatki zbudowana z przecinających się pod kątem prostym linii prostych, która stanowiła wyraz laickiej już relacji widza z otaczającą go, fizycznie pojmowaną, przestrzenią. Rozwinięciem tak pojmowanej idei siatki stała się później siatka Gerardusa Mercatora, która przyczyniła się do narodzin nowożytnej kartografii.

Innym ważnym zjawiskiem w genealogii idei Bauhausu i kojarzonej z nią siatki stał się również nowy sposób rozumienia i konstruowania obrazu, który narodził się w końcu wieku XIX w malarstwie impresjonistów. Było to zwłaszcza zasługą Edgara Degasa, w którego twórczości obraz został pozbawiony centrum, a jego kompozycja uległa otwarciu. Podkreślić wypada, iż w sztuce europejskiej tradycyjnie pojmowany obraz zazwyczaj był budowany od środka i miał zamkniętą strukturę kompozycyjną. Ważnym źródłem idei Bauhausu, oprócz tych wymienionych przez Waltera Gropiusa i nowej koncepcji obrazu, stała się również twórczość Paula Cézanne'a i następnie kubistów, ponieważ to w ich malarstwie zaczęła się krystalizować modernistyczna siatka. Jej rozwinięcie i zarazem kodyfikację znajdujemy później w malarstwie Pieta Mondriana i estetyce propagowanej od 1917 roku przez jego kolegów skupionych wokół wydawanego w Utrechcie pisma „*De Stijl*”.

1. BAUHAUS I SIATKA MODERNISTYCZNA

Siatka, która w średniowieczu służyła obrazowaniu relacji między sferami *sacrum* i *profanum*, a od czasu renesansu uchodziła za narzędzie pozwalające na opisanie rzeczywistości czysto fizycznej, w idei Bauhausu zaczęła pełnić nową funkcję. Stała się modelem w procesie kształtowania rzeczywistości. Uznano ją także za wizualną egzemplifikację modernizmu pojmowanego jako stan kultury. Tak to ujmowała historyczka sztuki Rosalind Krauss: „*siatka obwieszcza, wśród innych rzeczy, wolę sztuki nowoczesnej do milczenia, jej wrogość do literatury, do narracji, do dyskursu. Siatka*

wykonała swoje zadanie z uderającą skutecznością. Bariery, które obniżyła między sztuką widzenia a językiem, odniosły niemal całkowity sukces w wysłaniu sztuk wizualnych do sfery ekskluzywnej wizualności i obronie ich przed ingerencją mowy. Sztuka oczywiście drogo zapłaciła za ten sukces, ponieważ forteca, którą zbudowała na fundamencie siatki w coraz większym stopniu staje się gettem” [R.E. Krauss 1999, s. 9].

Dodajmy, że tym gettem stała się również wizualność jako taka, co w znacznej mierze zostało spowodowane ucieczką od narracji i co w istocie oznaczało ucieczkę przed sensem. Krauss pisała o dwóch sposobach funkcjonowania siatki, dzięki którym ona dekretowała stan nowoczesności w sztuce, ale także – dodajmy – w architekturze, wzornictwie przemysłowym i grafice użytkowej. Pierwszy sposób funkcjonowania siatki miał charakter przestrzenny, drugi temporalny. W sensie przestrzennym siatka obwieszczała realność sztuki, natomiast w ujęciu temporalnym stawała się wyznacznikiem nowoczesności. Krauss pisała: „W wymiarze temporalnym siatka stała się emblematem nowoczesności będąc właśnie tym: formą, która jest wszechobecna w sztuce naszego wieku, nie pojawiając się nigdzie w ogóle, w sztuce na końcu. W wielkim łańcuchu reakcji, dzięki którym modernizm się narodził z wysiłków dziewiętnastego wieku jako finałowe przesunięcie skutkowało przerwaniem łańcucha. Przez ‘odkrycie’ siatki kubizm, de Stijl, Mondrian, Malewicz... wylądowali w miejscu, które było poza zasięgiem wszystkiego, co było wcześniej. Co oznacza, że oni wylądowali w teraźniejszości i wszystko inne zostało zadekretowane jako przeszłość” [R. E. Krauss, j.w.].

Do tego łańcucha reakcji możemy dodać również estetykę kojarzoną z Bauhausem, ponieważ wywarła ona niebywały wpływ na kulturę wizualną XX i XXI wieku. W ujęciu Krauss siatka była nienaturalna, antymimetyczna i nierzeczywista. Dodajmy, że stała się także znakiem racjonalności, przewidywalności, standaryzacji i modularyzmu, jak również iście biurokratycznego porządku, nadzoru i anonimowości. Przede wszystkim okazała się znakiem wymienności wszystkiego ze wszystkim, bowiem ze swojej natury była strukturą gotową na wypełnienie jej każdą treścią. W tym momencie można również zauważyć, iż stanowiła zaprzeczenie oryginalności, którą tak bardzo gloryfikowali mistrzowie modernizmu. Zdaniem Roberta Venturiego okazało się wielką ironią, że ta gloryfikacja odbywała się przez replikację form wypracowanych właśnie przez nich [R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour 1994, s. 148].

Modernistyczna siatka wyznaczała założenia natury estetycznej, które można określić mianem stylu. Walter Gropius, jak wiadomo, nie chciał, aby Bauhaus

był kojarzony z jakimkolwiek stylem. Architekt odżegnywał się zwłaszcza od etykiety „stylu międzynarodowego”, którego jednym z pierwszych przejawów w ocenie wielu badaczy modernizmu stała się architektura kampusu Bauhausu w Dessau. Faktem bezspornym jest jednak, że Gropius wykreował i rozpowszechnił język industrialnych form funkcjonujący zwłaszcza w architekturze. Świadectwem niechęci Gropiusa do schematów estetycznych może być jego polityka zatrudniania profesorów Bauhausu, wśród których znaleźli się tak odmienni artyści, jak na przykład: Gerhard Marcks, Lyonel Fenninger, Johannes Itten, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Lothar Schreyer, Wassily Kandynski i László Moholy-Nagy. Niektórzy z nich reprezentowali nurt ekspresjonizmu, jak na przykład malarze Itten i Fenninger i rzeźbiarz Marcks, którzy byli związani z berlińską galerią Der Sturm. Przed pierwszą wojną światową była ona centrum międzynarodowej awangardy i głównym ośrodkiem ekspresjonizmu. Wszyscy wymienieni artyści reprezentowali niezwykle oryginalne, a tym samym bardzo odmienne i jednocześnie silnie oddziałujące na studentów osobowości. Przy okazji można docenić znajomość sytuacji w sztuce współczesnej przez Gropiusa, zwłaszcza jego orientację w nurtach awangardy. W jego idei Bauhaus miał być miejscem, w którym spotykałyby się różne sposoby myślenia o sztuce, z którą architektura i rzemiosło miały być ściśle powiązane.

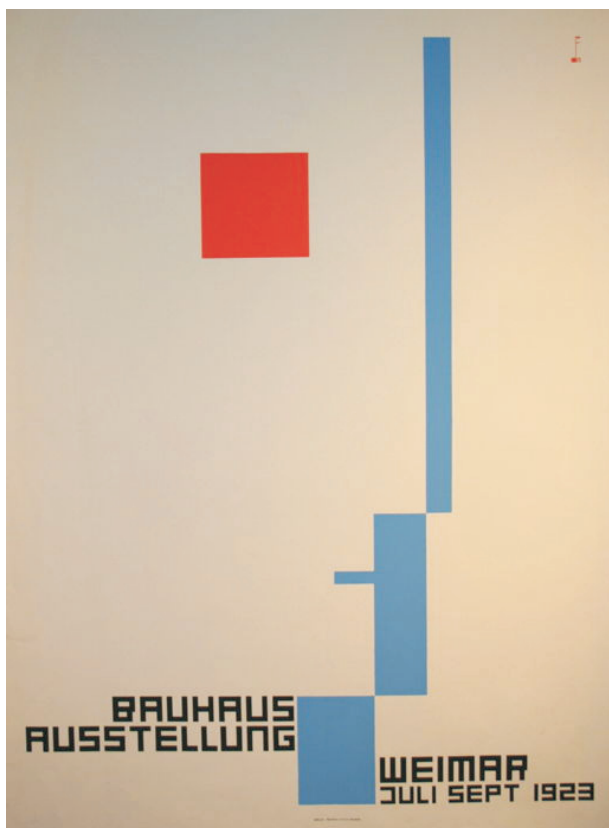
Ową różnorodność zdawała się jednak przesłaniać właśnie siatka. Pomimo znaczącego zróżnicowania osobowości artystów zatrudnianych na stanowiskach profesorów, jak również odżegnywania się od stylu, Bauhaus często jest kojarzony z językiem form, który uchodzi za gloryfikację estetyki modernistycznej doskonałości i piękna. Znamieniem tego języka stały się najprostsze figury geometryczne, takie jak kwadrat, prostokąt, trójkąt i koło, a także linia prosta pionowa i pozioma, kąt prosty i wyznaczana przez nie siatka (lub kratka). Zdaniem Jacka H. Williamsona siatka modernistyczna, w odróżnieniu od tych z epoki średniowiecza i renesansu, różniła się modularnym charakterem, ponieważ jej egzemplifikacją stały się modułarne geometryczne pola. Jeśli przyjmiemy perspektywę Ferdinanda de Saussure’a, to wtedy siatka, pojmowana czy to metaforycznie, czy dosłownie, staje się strukturą o charakterze językowym, ponieważ ustanawia reguły gramatyczne, na których podstawie są tworzone wszelkie bardziej rozbudowane wyrażenia [E. Lupton 2000, s. 28].

Preferowany w Bauhausie język form wymownie charakteryzuje logo uczelni opracowane w 1923 roku przez László Moholy-Nagy’a. Głównym jego motywem uczynił koło, w które wpisał trójkąt i kwadrat. Logo wykorzystywane było we wszelkich publikacjach wyda-

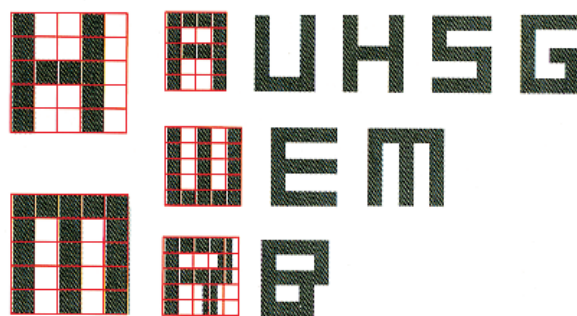
wanych przez uczelnię, a więc w materiałach o charakterze promocyjnym, także na plakatach informujących o wystawach prac profesorów lub studentów uczelni, jak również na okładkach książek wydawanych w ramach biblioteki Bauhausu.

Siatka okazała się niezwykle poręczną strukturą, ponieważ najpierw pozwalała na budowanie obrazu świata, jak miało to miejsce w sztuce średniowiecza, malarstwie renesansowym i kartografii. Następnie na jej bazie można było już kształtować rzeczywistość. Jak pisał Martin Heidegger: „Podstawowym procesem nowożytności jest podbój świata jako obrazu. Słowo obraz znaczy teraz: wytwór przedstawiającego dostawiania [das Gebild der vorstellen den Herstellen]” [M. Heidegger 1997, s. 81]. Światoobraz nie jest obrazem świata, lecz ideą postrzegania świata jako obrazu i tym samym modelowaniem wszystkiego na jego podobieństwo. W modernistycznej siatce można zatem widzieć dopełnienie procesu zauważonego przez Heideggera. Stała się ona wizualnym modelem w procesie kształtowania świata.

Idea tak pojmowanej siatki i związanych z nią zasad geometryzacji i modularyzmu znalazły zastosowanie w wielu projektach opracowanych w Bauhausie. W architekturze jego przykładem stały się zaprojek-



Ryc. 1. F. Schleifer, *Bauhaus Ausstellung*, plakat, 1922; źródło: <https://www.moma.org/collection/works/6197>



Ryc. 2. Fritz Schleifer, projekt literacki, 1922; źródło: K. Elam (2011), *Geometry of Design: Studies in Proportion and Composition*, Princeton Architectural Press, New York, s. 72.

owane przez Gropiusa sławne budynki w Dessau, okrzyknięte, o czym była już mowa, pierwszym objawieniem „stylu międzynarodowego”. W charakterze innego przykładu można tu przywołać znany plakat do wystawy Bauhausu z 1922 roku autorstwa Fritza Schleifera.

Zgodnie z założeniami modernistycznego idealizmu przedstawiony w plakacie profil twarzy i literonstwo zostały złożone z prostych, modularnych form stanowiących świadectwo, jak zakładał projektant, preferencji estetycznych w wieku maszyny. Rolę głównego modułu pełniła szerokość najmniejszego prostokąta, a jej wielokrotność stała się wyznacznikiem wielkości pozostałych elementów plakatu. Widoczna w jego dole czcionka została zaprojektowana przy wykorzystaniu tych samych prostokątnych elementów, co profil twarzy. W estetyce czcionki i jej modularnym charakterze widać wyraźne podobieństwo do znanego literonstwa zaprojektowanego w 1920 roku przez Theo van Doesburga, założyciela pisma „De Stijl”. Swoją czcionkę Schleifer zaprojektował przy użyciu kwadratów wyznaczonych przez pięć kwadratowych modułów w pionie i poziomie. Każda litera stała się zatem wielokrotnością tych kwadratowych elementów wpisana w większy kwadrat [K. Elam 2011, s. 72-73].

Innymi przykładami zastosowania w Bauhausie idei modularyzmu opartego na strukturze siatki stały się projekty naczyń autorstwa Marianne Brandt z połowy lat 20. czy zaprojektowana w 1924 roku i do dzisiaj produkowana lampa Wilhelma Wagenfelda. Przy ich projektowaniu wykorzystano podstawowe figury geometryczne, takie jak kwadrat, koło i trójkąt wpisane w siatkę krzyżujących się linii, a następnie, w fazie realizacji projektów, przeobrażone w bryły stereometryczne, takie jak sześciąt, kula, walec czy stożek. Innymi znanymi przykładami modularnego i tym samym opartego na siatce wzornictwa stały się szachy zaprojektowane przez Josefa Hartwiga w 1924 roku i zaprojektowana rok później seria mebli wykonanych ze stalowych rur



Ryc. 3. Josef Hartwig, szachy, 1924; źródło: https://www.1stdibs.com/furniture/more-furniture-collectibles/collectibles-curiosities/games/modernist-bauhaus-chess-set-designed-josef-hartwig/id-f_377524/

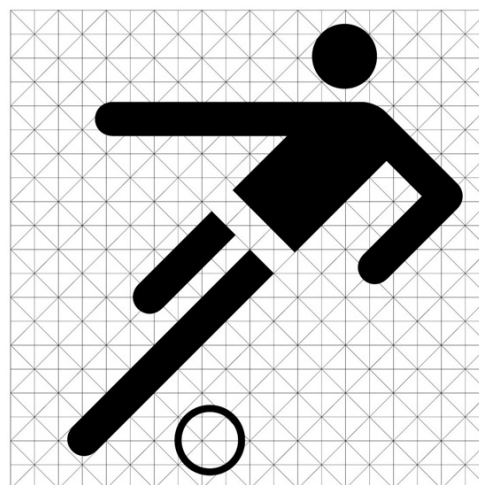
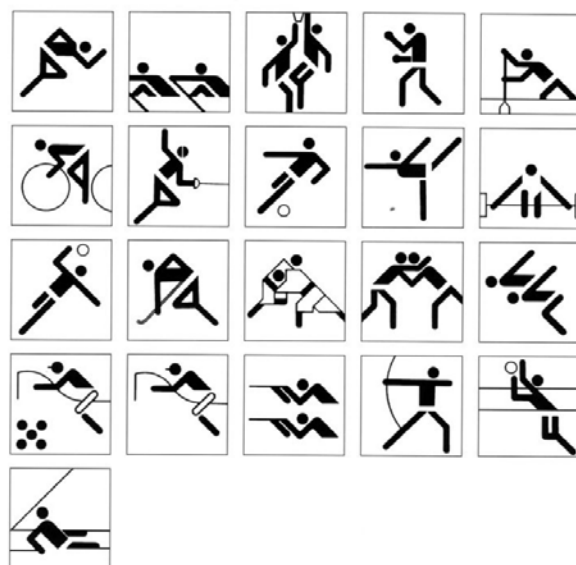
autorstwa Marcela Breuera, których najbardziej znaną reprezentacją stał się fotel Wassily.

Wprawdzie ów słynny fotel nie jest produktem warsztatów Bauhausu, to jednak z uwagi na jego nowoczesną formę bez wątpienia stanowi część bogactwa ideowego uczelni z Dessau. Meble z rur stalowych miały być praktyczne, lekkie, higieniczne i tanie [O. Mącel 1989, s. 101-102]. Traktowano to jako zaletę w zestawieniu z tradycyjnymi, przeważnie drewnianymi meblami. Właściwością mebla z rur stalowych jest jednak wysoki stopień anonimowości w kontekście wnętrza, zwykle mającego swój określony charakter. Anonimowość charakteryzuje także projektanta, co, jak można zauważyć, zbiega się ze wspomnianą wcześniej anonimowością siatki. Marcel Breuer stwierdzał: „Meble, nawet ściany pomieszczenia, nie są już masywne, monumentalne... Są o wiele bardziej przewiewne, przezroczyste, można powiedzieć, wrysowane w pomieszczenie; nie utrudniają ani ruchu, ani spojrzenia przez pomieszczenie” [M. Breuer 1928, s. 11]. Inspiracją w ich projektowaniu były meble gięte z drewna, produkowane przez wiedeńską firmę Gebrüder Thonet. Ważną rolę odegrała także fascynacja rowerem Adler, którym *nota bene* na teren kampusu Bauhausu przyjeżdżał Wassily Kandinsky. Pierwsze prototypy mebli z rur stalowych zostały wykonane w zakładach lotniczych Junkersa; związek modernistycznej idei piękna i nowoczesnego tworzywa dzieł Breuera z przemysłem lotniczym wydaje się tu niezwykle znaczący. Nie jest też przypadkiem, że później produkowała je właśnie firma Thonet, pierwszy producent tanich, przemysłowo wytwarzanych mebli [O. Mącel 1989, s. 101-102]. Dzieła Breuera stały się stereotypem nowoczesnej formy łączzonej z Bauhausem – kreowaną

tam architekturą, wzornictwem przemysłowym i grafiką użytkową [Ch. Wolsdorff 2002, s. 37]¹.

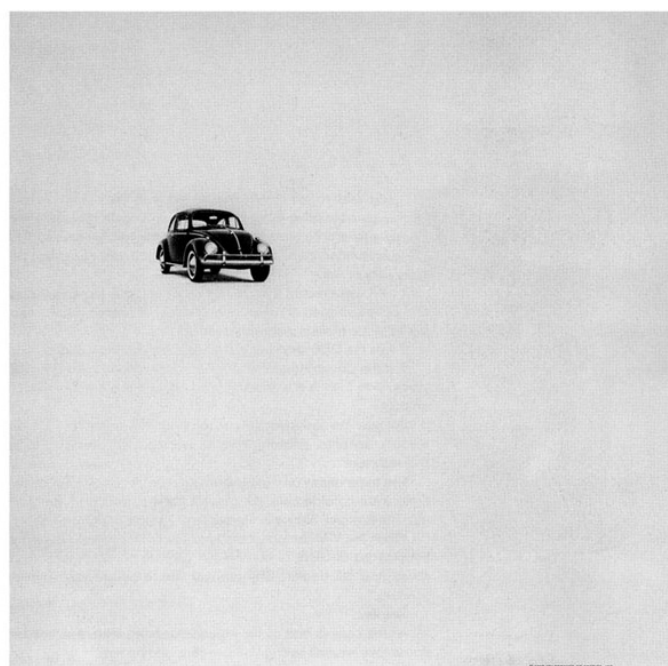
2. SIATKA MODERNISTYCZNA PO DRUGIEJ WOJNIE ŚWIATOWEJ

Po drugiej wojnie światowej idea siatki modernistycznej zaczęła się rozprzestrzeniać. Traktowano ją jako „gramatyczny” kościec języka formalnego wykorzystywanego w kreowaniu nowoczesnej kultury wizualnej, a do jego rozpropagowania w znacznym stopniu przyczyniła się znana szkoła wzornictwa przemysłowego i grafiki użytkowej w Ulm – Hochschule für Gestaltung Ulm – założona w 1953 roku z inicjatywy dawnego



Ryc. 4 i 5. Otl Aicher, oznaczenia dyscyplin olimpijskich, Olimpiada w Monachium, 1972; źródło: <http://olympic-museum.de/pictograms/olympic-games-pictograms-1972.php>

¹ Trzeba tu zaznaczyć, iż Marcel Breuer odmówił prawa do traktowania idei swoich mebli z rur stalowych jako wytworu Bauhausu.



Think small.

Our little car isn't so much of a novelty any more.
A couple of dozen college kids don't try to squeeze inside it.
The guy at the gas station doesn't ask where the gas goes.
Nobody even stores it at our shop.
In fact, some people who drive our little

flivver don't even think 32 miles to the gallon is going any great guns.
Or using five pints of oil instead of five quarts.
Or never needing anti-freeze.
Or racking up 40,000 miles on a set of tires.
That's because once you get used to

some of our economies, you don't even think about them any more.
Except when you squeeze into a small parking spot. Or renew your small insurance. Or pay a small repair bill.
Or trade in your old VW for a new one.
Think it over.



Ryc. 6. *Think small*, reklama samochodu volkswagen, copywriter Julian Koenig, art director Helmut Krone, agencja reklamowa Doyle Dane Bernbach, Nowy Jork 1959; źródło: https://en.wikipedia.org/wiki/Think_Small

studenta Bauhausu Maxa Billa [Ph.B. Meggs 1992, s. 334-335]. Ów język formalny, w którym siatka pełniła funkcje kośćca gramatycznego, składał się ze znanych, preferowanych w Bauhausie elementów, takich jak proste geometryczne formy, w tym również jednoelementowe, blokowe liternictwo itd. Ów język stał się użytecznym narzędziem w projektowaniu między innymi okładek książek, opakowań, druków reklamowych, znaków graficznych i korporacyjnych systemów tożsamości wizualnej, a także systemów informacji wizualnej – na przykład na dworcach kolejowych i lotniczych, stacjach metra i stacjach autobusowych [Ph.B. Meggs 1992, s. 381-410]. Jednym z bardziej znanych przykładów wykorzystania tego języka, w którym rolę struktury porządkującej odgrywała modernistyczna siatka, stały się projekty oznaczeń dyscyplin olimpijskich zaprojektowane przez jednego ze współzałożycieli szkoły w Ulm, Otlę Aichera, z okazji Olimpiady w Monachium w 1972 roku.

W świecie reklamy jednym z bardziej znanych przykładów wykorzystania takiego języka form stały się



Ryc. 7. Wim Crouwel, *Vormgevers*, plakat do wystawy; 1968; źródło: K. Elam (2011), *Geometry of Design: Studies in Proportion and Composition*, Princeton Architectural Press, New York, s. 118.

reklamy realizowane przez nowojorską agencję Doyle Dane Bernbach, spośród których najczęściej przywoływanym przykładem stały się reklamy samochodu Volkswagen Beetle, opracowywane od 1959 roku. Wykorzystano w nich „bauhausowską” prostotę, a więc jednoelementowe liternictwo, oparte na geometrycznej siatce podziały kompozycyjne i modernistyczną, dokumentacyjną bezpośredniość fotografii. Pierwsze i zarazem najbardziej znane reklamy, z których jedną opatrzone nagłówkiem *Lemon*, a drugą *Think small*, stały się wzorcem trwającej wiele lat kampanii [St. Fox 1990, s. 256-262]. Charakteryzowały się istic dadaistycznym humorem i wręcz surrealistycznym „przesunięciem” rzeczywistości. Przykładem może być porównanie w pierwszej reklamie, opatrzonej sloganem *Lemon*, procesu produkcji samochodu do wyciskania soku z cytryny.

W świecie reklamy stosunek do estetyki kojarzonej z Bauhausem był jednak zróżnicowany. David Ogilvy, legendarny założyciel agencji Ogilvy & Mather, zastrzegał na początku lat 60., że kluczem do sukcesu

jest obiecanie konsumentowi korzyści – lepszego smaku, bielszej bieli po wypraniu koszul, więcej mil przejechanych na jednym galonie benzyny, lepszej cery itd. [D. Ogilvy 1988, s. xviii]. Największą wagę przykładał do słów, ponieważ zgodnie z jego założeniem reklama była przedsięwzięciem opartym właśnie na kreowaniu słów [D. Ogilvy 1988, s. 19]. Ogilvy nie krył swojej podejrzliwości co do efektów artystycznych w reklamie. Był sceptyczny zwłaszcza do „mistyki” Bauhausu i wiary, że sukces w reklamie zależy może od modernistycznego designu i tym samym odpowiedniego wyważenia kompozycji (równowagi całości) [D. Ogilvy 1988, s. 121].

Siatkę kojarzoną z Bauhausem poddawano interpretacjom i różnorodnym przekształceniom, w związku z czym przybierała ona różne postaci. Niejednokrotnie wykorzystywano ją jedynie jako narzędzie organizowania dzieła architektonicznego czy kompozycji graficznej, lecz bywało, że równocześnie eksponowano jej walory dekoracyjne. Jednym z bardziej znanych przykładów takiego właśnie wykorzystania siatki może być plakat Willema Hendrika „Wima” Crouwela z 1968 roku, zaprojektowany do wystawy w Muzeum Stedelijk w Amsterdamie zatytułowanej *Vormgevers (Projektanci)*; Crouwel znany jest przede wszystkim z projektowanych w latach 60. plakatów, katalogów i wystaw na zamówienie Muzeum Stedelijk. W plakacie *Vormgevers* typowa siatka złożona z krzyżujących się linii prostych pionowych i poziomych, tworzących kwadraty, została podwojona, dzięki czemu każdy kwadrat podzielono tymi dodatkowymi liniami – w odległości jednej piątej szerokości i wysokości z każdej jego strony. Siatka stanowi tu dekoracyjny i nowoczesny w wyrazie ornament wypełniający całą powierzchnię kompozycji, pełniąc jednocześnie rolę struktury porządkującej, w którą wpisano literactwo.

Krytyczna ocena modernistycznego języka form, kojarzonego często z tradycją Bauhausu, krystalizowała się w różnych obszarach i tym samym rzutowała również na ocenę siatki jako jego „gramatycznej” podstawy. Krytyka języka modernizmu i skutków jego wykorzystywania najpierw zarysowała się na polu architektury. Jednym z pierwszych jego krytyków stał się znany historyk architektury Rayner Banham, który jako członek londyńskiej Independent Group założonej w 1951 roku w londyńskim Institute of Contemporary Art głosił tezę, iż twórcza żywotność idei Bauhausu została ograniczona do powtórzeń, jak to określił, studiów „pierwotnego projektu” [D. Robbins 1990, s. 238]. Modernizm, zarówno w warstwie formalnej, jak i ideowej, budził także coraz większy krytycyzm w środowisku architektów, czego zapewne najbardziej znany przykładem stała się krytyczna analiza budowli

modernistycznych Roberta Venturiego [R. Venturi, D. Scott Brown, St. Izenour 1994]. Krytyka architektury modernistycznej uwidoczniła się również w refleksji teoretyków kultury – reprezentujących tak różne dyscypliny akademickie, jak socjologia, filozofia, antropologia kultury, studia kulturowe czy literaturoznawstwo – którzy architekturę traktowali jako wizualny przejaw modernizmu rozpatrywanego jako stan kultury. Przywołajmy tu krytyczne głosy Jeana Baudrillarda, Jean-François Lyotarda, Michela Foucaulta czy Fredrica Jamesona. Ten ostatni kojarzył architekturę modernistyczną z nudą, powtarzalnością, a także z atrofią tradycyjnego miasta i zniszczeniem typowej dla niego kultury sąsiadów. Krytykował modernizm za radykalne odcinanie się od otoczenia i za jego obcość wobec lokalnej tradycji architektonicznej [F. Jameson 1993, s. 2]. Inni wytykali modernistycznej architekturze globalny uniwersalizm równoznaczny z estetycznym kolonializmem, jak również i to, iż unieważniała ona miejsca, z którymi ludzie mogą się utożsamiać i które mogą kultywować. Niewątpliwie jednym z najbardziej wyrazistych przykładów takiego unieważnienia stały się osiedla bloków mieszkalnych, które wznoszono z modułarnych betonowych płyt w Europie Wschodniej. Miały one stanowić sugestywny komunikat o industrialnym rozwoju i tym samym o uniwersalnej nowoczesności. Przykładem podobnego uniwersalizmu może być również niesławne osiedle Pruitt-Igoe w St. Louis zaprojektowane przez Minoru Yamasakiego, które – jak pisał ze swadą historyk i krytyk architektury Charles Jencks – zostało wysadzone w powietrze za pomocą dynamitu 15 lipca 1972 roku o godzinie 15:32, mniej więcej, co miało oznaczać symboliczny koniec architektury modernistycznej [Ch. Jencks 1984, s. 9].

3. SIATKA W PÓŹNEJ NOWOCZESNOŚCI

Od lat 70. XX wieku siatkę coraz częściej traktowano nie tylko jako model, na podstawie którego można kształtować rzeczywistość. Wykorzystywano ją jako ozdobną formę – jako rozpoznawalny i oczywisty motyw, z założenia kojarzony z modernizmem, podobnie jak na przykład *rocaille* jest kojarzony z francuskim rokokiem czy kolumna jońska z greckim antykiem. Siatkę prezentowano we fragmentach i pod różnymi kątami – taki sposób jej użycia stawał się manifestacją postmodernizmu rozumianego jako rodzaj estetycznej konwencji, która charakteryzowała się między innymi cytowaniem różnych znaków pozbawionych jednak swojego pierwotnego odniesienia. Można w takim cytowaniu widzieć prefigurację strategii znanej pod określeniem „kopiuj-wklej”, wszechobecnej we współczesnej kulturze cyfrowej.



Ryc. 8. Wolfgang Weingart, *plakat do wystawy*, 1978; źródło: J.H. Williamson (1989), *The Grid: History, Use, and Meaning*, w: *Design Discourse. History. Theory. Criticism*, ed. by Victor Margolin, The University of Chicago Press, Chicago and London, s. 181

Postmodernizm można jednak traktować nie tylko jako rodzaj estetyki, lecz również jako stan kultury, podobnie jak ma to miejsce w przypadku modernizmu [F. Jameson 1993, s. 4]. W takim ujęciu postmoder-

nistyczna strategia cytowania różnych historycznych form i znaków, również tych kojarzonych jako modernistyczne, może być rozpatrywana jako wizualna reprezentacja stanu kultury. Modernistyczna siatka, trakto-



Ryc. 9. Cypr, hotel przy plaży, początek XXI wieku; fot. autor



Ryc. 10. Cypr, późnomodernistyczny hotel z zewnątrz, początek XXI wieku; fot. autor



Ryc. 11. Cypr, późnomodernistyczny hotel wewnątrz, początek XXI wieku; fot. autor

wana jako cytata wraz z innymi formami historycznymi, nabierała znaczeń odwrotnych od tych pierwotnie z nią kojarzonych. Stawała się wyrazem antyracjonalizmu, irracjonalizmu i przypadkowości. Stanowiła zaprzeczenie porządku i przewidywalności. Przykładem wykorzystywania siatki jako formuły o charakterze bardziej ozdobnym niż *stricte* symbolicznym może być znana fasada wiedeńskiego sklepu jubilerskiego Schulima zaprojektowanego przez Hansa Holleina w 1975 roku. Zważmy jednak, iż podstawą w pracy Holleina była struktura kratki – to przy jej użyciu architekt rozplanował zarówno układ fasady sklepu, jak i jego wnętrza. Inną ilustracją dekoracyjnego zastosowania siatki jest budynek londyńskiej Clore Gallery projektu Jamesa Stirlinga, budowany latach 1982-1985, uchodzący za jeden z podręcznikowych przykładów architektury postmodernistycznej. Siatka pełni w nim funkcję jedynie ozdobnej artykulacji ścian, jako rodzaj nałożonego na nie ornamentu. W wielu współczesnych budowlach można także napotkać siatkę traktowaną jako niewinny, nienarzucający się dekoracyjny ornament, tworzony na przykład przez zestawiane ze sobą płyty podwieszanego sufitu czy ozdobne marmurowe płyty na ścianach.

Siatkę nadal jednak wykorzystuje się jako strukturę, którą można kojarzyć z dziedzictwem Bauhausu.

W charakterze przykładu można tu przywołać nadmorskie hotele wznoszone na południu Europy, zazwyczaj projektowane przy użyciu modernistycznego języka wizualnego, którego zasadniczym elementem jest modułarna struktura siatki lub kratki. Jej ekonomiczna efektywność i praktycyzm lub – jeśli użyjemy znanej modernistycznej kategorii – jej funkcjonalizm wyraża się w tym, iż staje się ona strukturą pozwalającą na wpisanie weń każdej treści. Mogą to być na przykład wyobrażenia masowego turysty o pałacowym luksusie. Taki przykładowy hotel, z zewnątrz modernistyczny, w swoim wnętrzu zazwyczaj kryje estetyczne przeciwieństwo elewacji. To przeciwieństwo tworzyć mogą na przykład iście pałacowe dekoracje i wyposażenie, takie jak antykizujące kolumny, barokowe plafony na sufitach wraz z takąż artykulacją ścian i fontannami, a także ozdobnymi marmurowymi posadzkami, meblami itd.

PODSUMOWANIE

Na zakończenie przywołajmy jeszcze jeden rodzaj siatki, który można traktować jako jedno z kolejnych ogniw w długim łańcuchu wydarzeń i zjawisk dotyczących zagadnienia siatki (lub kratki) traktowanej jako

struktura wizualna. W jakimś stopniu jest ona echem siatki modernistycznej, kojarzonej z Bauhausem. Jest to siatka stanowiąca egzemplifikację cyfrowej kultury wizualnej. Przykładem jej zastosowania może być konstrukcja „okien Microsoftu”, która bez wątpienia nie powstałaby bez idei obrazu opisanego przez Leona Battistę Albertiego jako „okno w ścianie”, jak również – tym samym – bez siatki stanowiącej podstawę renesansowej perspektywy zbieżnej [A. Friedberg 2012]. Nowa siatka stanowi podstawę grafiki wektorowej i jest wykorzystywana w procesie projektowania brył stereometrycznych w celu określania ich powierzchni. Innym ważnym elementem cyfrowej kultury wizualnej jest również piksel. Można w nim widzieć znamię istic modernistycznego modularyzmu i wymiennosci. Cyfrowe obrazy składają się bowiem, na co zwrócił uwagę badacz kultury cyfrowej Lev Manovich, z niezależnych od siebie modularnych części, z których każda składa się z jeszcze mniejszych, również niezależnych części. Najmniejszymi modułami są właśnie piksele. Dzięki modularnej strukturze w obrazach cyfrowych wszystko do siebie pasuje i pozwala na wymianę wszystkiego ze wszystkim. Jak zauważył Manovich, wszystkie obiekty nowych mediów zachowują swoją modularną budowę, ponieważ modularyzm jest ich zasadą [Manovich 2006, s. 95]. Każdy obiekt można wstawić do dokumentu – na przykład plik wideo, rysunek wektorowy czy fotografię – przy czym on zawsze zachowuje swoją niezależność. W świecie obrazów cyfrowych, podobnie jak niegdyś w sztuce modernistycznej i awangardowej, obowiązuje strategia montażu, co zapewne najbardziej znajduje ujście w działaniach typu „wytnij i wklej”. Według Manovicha jest to podstawowa operacja, jaką można wykonać wykorzystując dane cyfrowe [Manovich 2006, s. 45]. Różnica między „analogową” modularną strukturą modernistyczną a cyfrową jest taka, iż tę pierwszą można wypełnić dowolnym znaczeniem, natomiast ta druga – dzięki użyciu modułów, jakimi są piksele – pozwala na zbudowanie każdego znaczenia. Tym, co łączy obie struktury jest modularyzm. Na końcu można zauważyć, iż nowa cyfrowa struktura zapewne nie zostałaby wymyślona bez ognia, jakim w długim łańcuchu wydarzeń składających się na dzieje siatki okazał się Bauhaus.

Kończąc rozważania o funkcjach i znaczeniach siatki, skupmy się na siatce modernistycznej. Podkreślić raz jeszcze wypada, iż stanowiąc podłoże w pracy profesorów i studentów Bauhausu i później ich naśladowców, siatka stała się niezwykle użytecznym narzędziem w projektowaniu architektonicznym, wzornictwie przemysłowym i grafice użytkowej. Dodajmy przy okazji, iż jej użyteczność docenili także fizycy, matematycy, a nawet specjaliści od marketingu. Zauważmy, iż

zbudowana z linii prostych siatka jest abstrakcją, która nie ma nic wspólnego z naturą. Jest ona znamiem techniki - jednocześnie spełnia wszelkie cechy idealnego *simulacrum*, jakby chciał Jean Baudrillard. Siatka stała się technologią obrazowania, pozwalając na kontrolę organizacji przestrzennej. Ponadto, o czym była już mowa, jako funkcjonalna struktura pozwala na wypełnienie jej każdym znaczeniem. Sama jest jednak również nasycona znaczeniami, które dzisiaj uchodzą za znamienne dla modernizmu pojmowanego jako stan kultury. Stała się synonimem utopijnego idealizmu, jak również standaryzacji, ekspansji i globalizacji. Jako znak porządku i kontroli jest ona bez wątpienia użytecznym narzędziem pomocnym w mapowaniu rzeczywistości i następnie jej kolonizowaniu. Stała się zaprzeczeniem podziału między architekturą a społeczeństwem, które nie tylko symbolicznie, lecz także praktycznie zostało wpisane w strukturę siatki, stając się *de facto* obiektem kontroli – w charakterze przykładu raz jeszcze przywołać tu można osiedla z betonowymi blokami mieszkalnymi z Europy Środkowo-Wschodniej. Siatka stała się zaprzeczeniem wcześniejszego podziału między kulturą wysoką a kulturą nazywaną niską. Zaprzeczając dawnym podziałom na „wysoko” i „nisko”, okazała się również odpowiedzią na wyłonienie się masowego imaginariusium społecznego, w którym kultura wysoka i niska zostały połączone. Stała się podwaliną postfordowskiej kultury konsumeryzmu, której istotę tworzą starannie badane i projektowane modułowe marketingowe „grupy docelowe”. W obrazach służących komunikacji marketingowej, budowanych zwykle przy użyciu siatki, tą kolonizowaną rzeczywistością jest tak naprawdę podświadomość adresata, a jej kolonizacja, zdaniem amerykańskiego literaturoznawcy Fredrica Jamesona, stanowi istotę współczesnego kapitalizmu. Bauhaus odegrał wielką rolę w propagowaniu idei takiej siatki i tym samym – chcąc nie chcąc – skutków jej stosowania.

LITERATURA

1. **Breuer M. (1928)**, *Metallmöbel und moderne Räumlichkeit*, „Das Neue Frankfurt” nr 1, s. 11.
2. **Elam K. (2011)**, *Geometry of Design: Studies in Proportion and Composition*, Princenton Architectural Press, New York.
3. **Fox St. (1990)**, *The Mirror Makers. A History of American Advertising*, Heinemann, London.
4. **Heidegger M. (1997)**, *Czas światobrazu*, w: tegoż, *Drogi lasu*, Fundacja ALETHEIA, Warszawa.
5. **Hiscock N. (2007)**, *The Symbol at Your Door, Number and Geometry in Religious Architecture of the Greek and Latin Middle Ages*, ASHGATE, Hampshire.
6. **Friedberg A. (2012)**, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu*, Oficyna Naukowa, Warszawa.

7. **Jameson F. (1993)**, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London-New York.
8. **Jencks Ch. (1984)**, *Architektura modernistyczna*, Wyd. Arkady, Warszawa.
9. **Krauss R.E. (1999)**, *Grids*, w: tejże, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, s. 9-22.
10. **Lupton E. (2000)**, *Visual Dictionary*, w: *ABC of Bauhaus: The Bauhaus and Design Theory*, ed. by Ellen Lupton, J. Abbot Miller, Princeton Architectural Press, Princeton, s. 22-33.
11. **Manovich L. (2006)**, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa.
12. **Máčel O. (1989)**, *Pomiędzy wojnami światowymi: meble z rur stalowych*, w: *Idea Thoneta. Meble z drewna giętego i rur stalowych*, oprac. C. Pese, U. Peters, katalog wystawy, Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, s. 95-109.
13. **Meggs Ph. B. (1992)**, *A History of Graphic Design*, Van Nostrand Reinhold, New York.
14. **Ogilvy D. (1988)**, *Confessions of Advertising Man*, Atheneum, New York.
15. **Panofsky E. (2008)**, *Perspektywa jako „forma symboliczna”*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
16. **Robbins D. (1990)**, *The Independent Group: Fore-runners of Postmodernism*, w: *The Independent Group: Postwar, Britain and the Aesthetics of Plenty*, ed. by D. Robbins, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, s. 237-248.
17. **Venturi R., Scott Brown D., Izenour S. (1994)**, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England.
18. **Whitford F. (1991)**, *Bauhaus*, Thames and Hudson, London.
19. **Williamson J.H. (1989)**, *The Grid: History, Use, and Meaning*, w: *Design Discourse. History. Theory. Criticism*, ed. by Victor Margolin, The University of Chicago Press, Chicago and London, s. 171-186.
20. **Wolsdorff Ch. (2002)**, *Chairs, Tables, Cupboards. Bauhaus and Furniture*, in: *Bauhaus-Möbel. Eine Legende wird besichtigt / Bauhaus Furniture. A Legend Reviewed*, Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung, Berlin.

TWÓRCZOŚĆ EILEEN GRAY A JEJ STOSUNEK DO IDEI BAUHAUSU

Maciej Olenderek

Politechnika Łódzka, Wydział Budownictwa, Architektury i Inżynierii Środowiska, al. Politechniki 6, 90-924 Łódź
e-mail: maciej.olenderek@p.lodz.pl; ORCID 0000-0001-6926-9735

DOI: 24427/aea-2019-vol11-no4-02

WORK OF EILEEN GRAY AND BAUHAUS IDEA

Abstract

The article is devoted to the comparison of the artist Eileen Gray's genius about world-famous fame, her understanding of art, approach to the processes of creating, treating things, and the ideas of the Bauhaus school created by the most prominent creators of modern art, international style. Gray's theories on design and architecture have left a lasting impression on the perception of the world of contemporary art. Today, she is still considered the epitome of modernism and is the only woman whose name is mentioned in the same breath as Le Corbusier or Ludwig Mies van der Rohe. The aim is to compare work of E. Gray to Bauhaus ideas.

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest porównaniu twórczości genialnej artystki o światowej sławie Eileen Gray, rozumieniu przez nią sztuki, podejściu do procesu tworzenia, traktowaniu rzeczy oraz idei szkoły Bauhausu stworzonej przez najwybitniejszych twórców sztuki nowoczesnej i stylu międzynarodowego. Teorie Gray na temat projektowania i architektury pozostawiły trwałe ślady w sposobie postrzegania świata sztuki współczesnej. Dziś nadal jest ona uważana za jedną z głównych postaci modernizmu i pozostaje jedyną kobietą sytuowaną na tym samym poziomie, co Le Corbusier czy Ludwig Mies van der Rohe. Główny cel pracy stanowi porównanie cech jej twórczości z ideami szkoły Bauhausu.

Keywords: modernism; international style; Bauhaus; Eileen Gray

Słowa kluczowe: modernizm; styl międzynarodowy; Bauhaus; Eileen Gray

WPROWADZENIE

Eileen Gray to wyjątkowo utalentowana projektantka form użytkowych, wnętrz i budynków. To twórczyni o światowej sławie. Artykuł poświęcony jest porównaniu jej twórczości, tego w jaki sposób rozumiana była przez nią idea sztuki, jej podejścia do tworzenia i traktowania rzeczy z ideami szkoły Bauhausu stworzonej przez najwybitniejszych twórców sztuki nowoczesnej i stylu międzynarodowego. Jednym z pierwszych zbudowanych obiektów, będących manifestacją nowego abstrakcyjnego języka modernizmu propagowanego przez jego twórców była siedziba szkoły, której projekt stanowił przełamanie XIX-wiecznego kanonu. Stała się syntezą wszystkiego, o czym opowiadał Bauhaus, łącząc sztukę, rzemiosło i przemysł w jedno dzieło sztuki. Dzisiaj często nie doceniamy, jak radykalne w okresie międzywojennym było to działanie. Chociaż

szkoła istniała jedynie kilkanaście lat, wykształciła wielu wybitnych uczniów. Miarą jej znaczenia jest fakt, iż żadna szkoła architektury czy wzornictwa nie może twierdzić, że idee propagowane przez Bauhaus nie wpłynęły na jej proces kształcenia. Współcześni oceniają tych kilkanaście lat istnienia szkoły jako największy wkład niemieckiej kultury w światową sztukę XX wieku. Należy podkreślić, iż nadal znacząco wpływa ona na rozwój sztuki współczesnej. To Bauhaus, wraz z innymi działającymi w pierwszej połowie XX wieku utalentowanymi projektantami awangardy, jak opisywana w artykule Eileen Gray, upowszechnił modernistyczne projektowanie. Założycielem i wiodącym kreatorem szkoły był Walter Gropius. Jego miejsce urodzenia, Berlin znacząco wpłynęło na postrzeganie przez niego przestrzeni, a także tempa jej przekształceń. Jego postawę twór-

czą ukształtowały, jak sam mówił, trzy zjawiska: rozwój przemysłu i urbanizacji, powszechność elektryczności oraz narodziny sztuki współczesnej [W. Gropius 2014]. W 1908 roku został asystentem Petera Behrens'a w Berlinie, gdzie pracowali również Ludwig Mies van der Rohe i Le Corbusier. Budynki, które projektował cechują się prostotą i funkcjonalnością. Charakteryzuje je użycie dużej ilości szkła w celu dobrego doświetlenia wnętrza, co w tamtych czasach było śmiałą kreacją. Dla Waltera Gropiusa bryła budynku miała być rzeźbą wkomponowaną w ulicę czy inny istniejący krajobraz, a nie jedynie fasadą. To podejście stało się później nadrzędną zasadą propagowaną w szkole – „tworzyć przestrzeń, nie 'obudowy'”. Gropius interesował się budownictwem mieszkaniowym i przemysłowym. Był jednym z projektantów Simensstadt w Berlinie, ogromnego kompleksu mieszkaniowego. Dużą wagę przykładał do wartości plastycznych, których potencjał krył się w nowych technologiach. Twórcy, którzy z nim współpracowali, próbowali zobaczyć w nowych tworzywach wartości formalne, konstrukcyjne i ekspresyjne. Trzeba wspomnieć, że w latach dwudziestych ubiegłego wieku rozwój chemii umożliwił, dzięki stworzonym nowym strukturom plastycznym, uzyskiwanie zaskakująco delikatnych kształtów i przekraczanie możliwości nośnych znanych dotychczas klasycznych materiałów.

Gropius w Bauhausie kładł szczególny nacisk na wszechstronne kształcenie przyszłych projektantów. W tamtych czasach była to pierwsza na świecie nowoczesna szkoła projektowania, promująca multidyscyplinarne spojrzenie na proces tworzenia. Sposób nauczania był ówczesnie wręcz rewolucyjny, tak od strony spojrzenia na sztukę, jak i sposobu prowadzenia wykładu. Jako dyrektor szkoły Walter Gropius zgromadził wielu wybitnych twórców reprezentujących różne dziedziny i style. Nauczycielami byli m.in.: Wasily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Ludwig Mies van der Rohe, Hannes Meyer czy Marcel Breuer. Po Bauhausie do czasów współczesnych pozostało pojęcie funkcjonalnego wystroju wnętrza, proste meble, ascetyczne przedmioty codziennego użytku, meble modułowe, czy aneksy kuchenne. Bez tego przełomu we wzornictwie nie sposób wyobrazić sobie dzisiaj wystroju mieszkań czy funkcjonalnego urządzenia warsztatu pracy. Design tamtych lat przetrwał do dziś, a także jest wciąż na nowo odkrywany przez rzeszę młodych projektantów.

Następca Waltera Gropiusa, Hannes Meyer, został zwolniony ze szkoły przez burmistrza Dessau za rzekome upolitycznianie studentów poprzez propagowanie poglądów komunistycznych. Kolejnym dyrektorem szkoły został Ludwig Mies van der Rohe - wtedy już z marką pełnoprawnego członka niemieckiej

awangardy, propagującego własne poglądy na temat tego, czym powinien być nowoczesny design. Rzadko wspomina się go jako dyrektora Bauhausu, choć pełniąc tę funkcję wniósł niezaprzeczalny wkład, wręcz matematyczną logikę w tworzenie budynków. Jednak nadal pozostaje on znany głównie ze swoich amerykańskich drapaczy chmur, takich jak wieże Lake Shore Drive, Seagram czy IBM Plaza. Jego rozwój od bardziej klasycznych projektów w kierunku modernizmu miał jednak miejsce w przedwojennych Niemczech. Po dojściu do władzy NSDAP uniemożliwiono dalszą działalność Bauhausu, w tym edukację młodych architektów, w związku z czym uczniowie skazani byli na emigrację. Wyjechał także m.in. Gropius, który w 1937 roku na stałe osiadł w USA.

W artykule porównaniu podlegać będzie pojmowanie architektury nowoczesnej przez Eileen Gray z kreacją modernistycznej architektury Bauhausu oraz ideami Le Corbusiera. Przeanalizowano wybrane projekty Gray wraz z odniesieniami do myśli modernistycznej architektury Bauhausu oraz ideami Le Corbusiera. Przeanalizowano wybrane projekty Gray wraz z odniesieniami do myśli modernistów lat trzydziestych XX wieku.

1. DROGA TWÓRCZA

Eileen Gray, określana mianem mistrzyni modernistycznego designu, mówiła o sobie, że jest „architektem bez dyplomu i projektantem bez wykształcenia” [K. Kuczyńska 2014]. Jej edukacja artystyczna rozpoczęła się w 1900 roku w Slade School w Londynie, znanej jako „szkoła bohemy”. Dorastała w okresie, kiedy kobiety dopiero zaczynały przecierać sobie drogę do możliwości zdobywania wyższego wykształcenia. Zwiedzała liczne muzea i wystawy, gdzie odkryła bogaty świat mebli. W 1900 roku odwiedziła wraz z matką Wystawę Światową w Paryżu - doznania z niej i pobyt w stolicy Francji okazały się punktem zwrotnym w jej życiu. Zafascynowały ją nie tylko nowinki techniczne, jak choćby *trottoir roulant* - mechaniczny, ruchomy chodnik transportujący ludzi z Placu Inwalidów na Champs-Élysées. Zdała sobie sprawę, że w tym inspirującym mieście może prowadzić życie, jakiego pragnie - niezależne, pełne radości i otwartości na świat sztuki. Zanotowała wtedy w prowadzonym dzienniku, że „przeszłość rzuca cień, a przyszłość światło”. W Paryżu zaczęła studiować sztukę w Académie Julian. Podczas kolejnego pobytu, w Londynie trafiła na warsztat niejakiego D. Charlesa odnawiającego przedmioty z laki. Po naukach w warsztacie wróciła do Paryża bogatsza o doświadczenia zebrane w jego pracowni, próbki laki oraz kontakt do znawcy tematu Seizo Sugawara, Japończyka, który przybył do Paryża, by pielęgnować

przedmioty z laki prezentowane na Wystawie Światowej. Stał się on jej stałym współpracownikiem na kolejnych 20 lat.

Gray chciała tworzyć przede wszystkim ekskluzywne przedmioty codziennego użytku. Projektując meble z laki, do perfekcji opanowała tę pracochłonną i wymagającą niezwyklej cierpliwości technikę. Parawany jej autorstwa, z abstrakcyjnymi scenami, o nazwach: *Czarodziej nocy* czy *Przeznaczenie*, dodawały wnętrsom wręcz mistycznego nastroju. Odpowiedzią artystki na panujący Jugendstil były proste formy i klarowne linie we wzorach umieszczonych na parawanach. Były to pierwsze dzieła ukazujące modernistyczne, ascetyczne spojrzenie na przedmioty codziennego użytku. W tamtych latach kształtowała strukturę mebla poprzez nowatorskie użycie materiału i prostotę wypowiedzi artystycznej, podobnie jak twórcy modernistycznej szkoły niemieckiej. Zauważyła jednak obok piękna prostoty również użyteczność i delikatność formy którą kreowała, nadając jej wyjątkowe cechy pozwalające obok użyteczności w korzystaniu, doznawać poczucia harmonii i relaksu. Jej niezależność twórcza była absolutnie wyjątkowa.

Lata pierwszej wojny światowej stanowiły przerwę w twórczości artystki. Po roku 1918 stolica Francji stopniowo odzyskała dawny blask, swobodę właściwą otwartemu na sztukę miastu, znów panował tam optymistyczny nastrój, zaczęło tętnić życie kulturalne, a miasto przyjęło wielu przybyszów z całego świata, w tym mnóstwo utalentowanych artystów. Gray na nowo zaczęła projektować. Jej meble zyskały rozgłos, ponieważ wreszcie „trafiły na swój czas”. W 1922 otworzyła galerię mebli. Zaczęły ukazywać się artykuły zwracające uwagę na nowoczesność form Gray [I. Kozina 2014]. Podkreślano w nich także silną, odbiegającą od utartych wzorców osobowość twórczyni. Meble te, w odróżnieniu od twórczości Bauhausu, oprócz najwyższego poziomu rzemieślniczej użyteczności posiadały także dodatkowe wartości wyjątkowej proporcji i estetyki, co więcej - prowadzone ręką wyzwolonej kobiety. To kolejny fakt potwierdzający fenomen równoległego do idei Bauhausu istnienia twórczego spojrzenia na formę czy fakturę mebli.

Paryską galerię prowadziła z przerwami do 1930 roku. Nie przynosiła ona spodziewanego zysku, ponieważ jej właściciele zależało tylko na tworzeniu. W tym czasie otrzymała bardzo ciekawe zamówienie od projektantki mody, Madame Mathieu-Lévy, na unowocześnienie wnętrza jej mieszkania przy Rue de Lota. Urządziła je zgodnie ze swoją maksymą - wnętrza nowoczesnego, a jednocześnie przytulnego. Była to kolejna wartość wzbogacająca modernistyczne podejście do zasad budowania. Zainteresowanie Gray nowoczesną

techniką i przekraczaniem granic - tych geograficznych i tych w sztuce - nie minęło w jej życiu nigdy. Potwierdzeniem są jej liczne podróże, z których szczególnie inspirujący był wyjazd do Maroka, gdzie zachwyciła się techniką tworzenia dywanów. Zapoznała się wówczas gruntownie z technikami tkania i farbowania wełny. Po powrocie do Paryża z przyjaciółką kupiła warsztat tkacki i rozpoczęła własną produkcję. Wykonane dywany, o wysmakowanych zestawieniach kolorystycznych z dominującymi beżami, czernią i błękitem paryskim, w połączeniu z jej wspaniałymi szarościami, wyróżniały się nowatorskimi graficznymi wzorami.

Zachłanna na nowe doświadczenia Gray odwiedziła Amerykę, gdzie zafascynowały ją parowce, wnętrza kajut oraz drapacze chmur Nowego Jorku. Budyńki te wywarły na niej wielkie wrażenie. Eileen Gray fascynowały nowe śmiałe konstrukcje, widziała w nich bowiem przełamanie tradycji i wstęp do nowego, nieograniczonego świata pełnego możliwości twórczego budowania szalonych, wolnych form. Ta fascynacja zaowocowała nowatorskimi projektami mebli, swym jakże wysublimowanym kształtem i lekkością proporcji wyprzedzającymi te tworzone przez tuzów niemieckiej szkoły rzemiosł. W latach dwudziestych i trzydziestych stała się jedną z czołowych przedstawicielek rewolucyjnych nowych teorii projektowania i konstrukcji. To okres bliskiej współpracy z wieloma wybitnymi postaciami Ruchu Nowoczesnego, w tym z Le Corbusierem i J. J. P. Oudem. W 1925 roku pokazała meble z chromu, rur stalowych i szkła - w tym samym roku co Mies van der Rohe i Marcel Breuer, a przed Le Corbusierem. Na wystawie zaprezentowała zaprojektowane przez siebie specjalne wnętrza. Był to łączący wystawność z prostymi geometrycznymi formami buduar-sypialnia o nazwie Monte Carlo. Znowu w genialny dla siebie sposób wykreowała wyjątkową jakość, nie bazując na powtarzalności, a starając się być za każdym razem, tak jak i jej sztuka wyjątkowa i niepowtarzalna. Po wystawie Gray nazwano „córką doktora Caligari” - krytycy twierdzili, że pokój był jak z horroru, niemego filmu z roku 1920 pt. *Gabinet doktora Caligari*. Prawdziwym koneserem i ludziom z branży projekt się jednak spodobał.

Jej pozostałe projekty z tego okresu weszły do kanonu. W 1924 roku, w holenderskim piśmie „Wendingen”, zajmującym się awangardowym designem i architekturą, ukazał się artykuł, który szczególną uwagę zwrócił na nowoczesną, awangardową formę tworzonych przez Gray obiektów [J. Badovici 1924]. Autorem artykułu był architekt Jean Badovici, zajmujący się również omawianiem architektury, który pisał m.in. dla „Cahiers d'Art”. Założył też swoje pismo „L'Architecture Vivante”. Gray zaprzyjaźniła się z krytykiem, a po pewnym czasie przyjaźń przekształciła się w romans. Dużo

podróżowali, oglądali licznie powstałe nowoczesne budowle najwybitniejszych architektów swoich czasów: Le Corbusiera, Miesa van der Rohe'a czy Gropiusa. Gray aktywnie uczestniczyła w powstawaniu tekstów Badovicio. Była zafascynowana możliwością prezentacji nowej sztuki. Instynktownie odbierała trafność nowej modernistycznej formy, jej klarowność przekazu, współtworząc świetne recenzje. Kiedyś Badovici zapytał ją, dlaczego sama nie zaprojektuje domu dla swoich mebli. *„Kochałam nowoczesną architekturę, ale nigdy nie pomyślałam, że mogę ją sama tworzyć”* - zapisała w dzienniku. Zachęcona do działania otwieraniem się nowych nieograniczonych pól tworzenia, jednocześnie zainspirowana nową modernistyczną formą oglądanych realizacji grupy niemieckich i francuskich modernistów, spędziła wiele miesięcy na południu Francji, poszukując odpowiedniego miejsca dla wzniesienia domu. W 1926 roku rozpoczęła budowę. Wybrana działka znajdowała się na skale nad morzem w miejscowości Roquebrune-Cap-Martin. Gray chciała zachować istniejące tarasy ziemne i rosnące drzewka cytrynowe. To z kolei świadczyło o jej myśleniu o budynku jako o utworze wyrastającym z otoczenia i harmonijnie z nim związanym. Tutaj postąpiła tak jak twórcy szkoły Bauhausu - zawsze kładący nacisk na sytuację, w której tworzą nowe formy. Ich spojrzenie na budowanie „nowego piękna” było jednak raczej mechanicznym procesem tworzenia za wszelką cenę modernistycznej funkcjonalnej formy. W ich realizacjach nie widać tyle namiętności i czułości w myśleniu o kształcie budynku: byli zdecydowanie bardziej „matematyczni” w działaniu w porównaniu do indywidualnego spojrzenia i przemyśleń Eileen. Badovici odwiedzał budowę i podsuwał autorce nowe pomysły. Jego obecność i jej miłość do niego wносиły nieocenioną wartość w jej spojrzenie na proces tworzenia. Dodawały także wartości działania emocjonalnego - jak w czystej sztuce. Dom nazwano E-1027. Został ukończony po trzech latach. Jego nazwa była na tamte czasy równie awangardowa co samo dzieło: „E” od imienia Eileen, „7” od siódmego miejsca w alfabecie litery „G” (Gray), „10” od miejsca „J” (Jean), a „2” od miejsca „B” (Badovici). Dom został zaprojektowany nie tylko od strony architektonicznego ujęcia bryły - także wnętrza były przemyślane w najdrobniejszych szczegółach, tworząc wspólnie jednorodne dzieło. Powstała willa o wspaniałej, nowatorsko poprowadzonej przestrzeni. Rzut budynku bazował na planie otwartym. Budynek stał na filarach, doświetlony był poziomymi oknami, cechował się otwartą fasadą i dostępnym tarasem na dachu. Gray zrealizowała zatem wszystkie zasady charakterystyczne dla nurtu architektury awangardowej, dodając detal o bardzo indywidualnym charakterze. Forma była odzwierciedleniem tego, co uważała ona o nowoczesnej architekturze. Dla

niej nowoczesna, modernistyczna, jak określała „zimna” architektura, była bezduszna. Nie chodziło jej o to, by dobrze wyglądała, ale żeby dobrze czuć się w jej formie. Twierdziła, że zależy to od ilości miłości włożonej w jej tworzenie i porównywała to do tworzenia muzyki.

Była w swej twórczości reprezentantką postawy określanej mianem „modernizmu kobiecego” [E. Weibert-Wasiewicz 2018]. Wszelkie działania podejmowała z perspektywy kobiecej: jej punkt widzenia, sposób odczuwania świata, odmienny od męskiego poziom wrażliwości, różnice mentalne i kulturowe, opozycja wobec męskiego postrzegania świata, czy docenienie odmienności ról w życiu społecznym i kulturowym - te wartości dominowały w jej projektowaniu. To całkowicie odmienne spojrzenie na architekturę niż to, co stawiali przed sobą jako główne zadanie moderniści z Bauhausu. Willa E-1027 była zaprojektowana dla mężczyzny, który, jak mówiła, „lubi pracować, przyjmować gości i uprawiać sport”. Gray była zawsze krytyczna wobec ruchu awangardowego skupiającego się na zewnątrz budynku. Kolejny dom, który w Castellar zaczęła budować dla siebie, był mniejszy, z wyposażeniem niemalże spartańskim. Specjalnie zaprojektowane meble mogły zmieniać funkcje, dla przykładu stół z metalowym blatem przeznaczony na miejsce do pracy, a po przestawieniu podstawy stawał się niską ławą z blatem korkowym. W domu tym miała z kolei mieszkać kobieta, której praca wypełniała życie. Dom stał się przykładem minimalistycznej architektury - zwarty w swej formie i klarowny funkcjonalnie, odpowiadający na ideę propagowaną przez niemiecką szkołę awangardy. W 1931 roku zaprojektowała na prośbę przyjaciela studio w Paryżu i wyposażała je w meble. Po raz kolejny udowodniła, że projektowanie przestrzeni funkcjonalnej nie musi w efekcie być zimne w odbiorze.

Wszystkie jej realizacje wypełnione były prostym, ciepłym designem, prezentując ludzką, delikatną, a jednocześnie nowoczesną i bardzo technologiczną, twarz modernizmu. W projektach mebli starała się zawsze dodać świetne detale, którymi nawiązywała do sztuki Art Deco. Pracowała również nad kolejnymi projektami architektonicznymi, m.in. osiedli letniskowych dla robotników, którzy pod koniec lat trzydziestych dostali prawo do płatnego urlopu, a więc i do wypoczynku. Żaden z nich niestety nie został zrealizowany. Dom w Castellar, splądrowany w czasie drugiej wojny światowej, po wielu latach i po renowacji sprzedawała. Powtarzała często, że *„chętnie urzeczywistnia pomysły, ale nienawidzi posiadania”*. W 1938 roku Le Corbusier odwiedził w willi swojego przyjaciela Badovicio. Zachwycony, napisał pełen podziwu list do Eileen Gray - pisał, że kilka dni które spędził w jej domu, pozwoliły mu docenić jego wyjątkową atmosferę. Za zgodą właściciela wymalował na wszystkich, celowo skromnie zdobionych, ścianach

ogromne freski. Gray uznała to za akt wandalizmu: nie zgadzała się ze słynnym architektem. Le Corbusier twierdził, że dom to maszyna do mieszkania, na co Gray ripostowała, określając dom „muszlą człowieka”, jego emanacją i wyzwoleniem. Identycznie odnosiła się do zbyt surowych, geometrycznie wyznaczonych przestrzeni promowanych w szkole Bauhausu. Organizacja jej domu, w odróżnieniu od maszyn Bauhausu jako całości, opierała się na badaniach wiatru i słońca oraz na jego położeniu na stromym zboczu schodzącym do morza. Budynek był w większości biały na zewnątrz, a jego wnętrze modulowane było przez płaszczyzny koloru lekko różowego, nocnego niebieskiego oraz czarnego. Te kolory są subtelne, morskie. Istniała tam także wyraźna świadomość powierzchni, zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz, połysku lub szorstkości. Na tylnej ścianie głównej przestrzeni części dziennej umieściła dużą mapę żeglarską. To, jak powiedziała, *„wywołuje zadumę o dalekich podróżach i prowadzi do zadumy”*.

Współpracowała jeszcze kilka razy z Badovicim przy projektach architektonicznych, m.in. w Vézelay czy przy budowie szeregowych domków na przedmieściach Lille. Po wojnie, po śmierci właściciela, gmina zlicytowała E-1027, jej piękny dom. Za namową Le Corbusiera kupiła go pewna szwajcarska właścicielka galerii sztuki, przekonana, że to on był jego twórcą [A. Opolska 2014; J. Sayer 2018]. Ta fałszywa informacja długo krążyła w prasie, nawet fachowej. Eileen Gray nie miała już do domu żadnych praw, w związku z czym nie zdołała nawet wydostać z willi mebli. Przez długie lata dwa razy do roku jeździła na południe Francji, niedaleko Saint-Tropez. Tam dużo wcześniej kupiła działkę z zabudowaniami gospodarskimi. W podeszłym wieku, bo zabierając się do tego przedsięwzięcia miała 75 lat, rozpoczęła przebudowę zabudowań. Po pięciu latach dom został ukończony. Jeździła tam wiosną, by przeżywać tę porę roku, gdy natura budzi się do życia i wszystko kwitnie, oraz jesienią - na wino, gdy natura wydaje owoce. Te podróże były potwierdzeniem jej podejścia do postrzegania świata i radości tworzenia, opartego nie tylko na dedukcji i geometrycznych wyliczeniach - to potwierdzenie jej ciągłych poszukiwań.

Do końca życia była ciekawa świata, również nowinek technicznych. Prawdziwe uznanie dla prac Eileen Gray przyszło pod koniec jej życia. Kolekcjonerzy byli zaintrygowani twórczością tak mało znanej designerki okresu De Stijl i Bauhausu. Cieszyło ją to uznanie, mówiła: *„daje mi to pewną przyjemność, że te kilka sztuk, które do dziś przetrwały, nie wrzucono do wody, albo nie gniją na jakimś poddaszu”*. Naprawdę duża prezentacja odbyła się w MoMa w Nowym Jorku dopiero w stulecie jej urodzin - w 1978 roku, dwa lata

po jej śmierci. Eileen Gray często powtarzała, że „patrzy tylko w przyszłość, przeszłość jej nie obchodzi”. Jednym z jej ostatnich zadań była współpraca z Ze-evem Aramem przy wprowadzaniu jej projektów na rynek światowy. Przykłady jej wczesnych prac znajdują się w kolekcji V&A, a jej regulowany stół obecny jest w stałej kolekcji The Museum of Modern Art w Nowym Jorku; to hołd dla jej wkładu w nowoczesny design. Royal Society of Arts w 1972 roku mianowało ją Królewskim Projektantem dla Przemysłu.

PODSUMOWANIE

Podsumowując, należy stwierdzić, że wpływ Bauhausu wykracza daleko poza edukację projektową. Było to miejsce ukształtowane od samego początku w tym celu, by poradzić sobie z szybko zmieniającym się światem i stworzyć reakcję kulturową, która nie tylko złagodziłaby odbiór jego przemian, ale także wykorzystwała je dla dobra wszystkich.

Genialni twórcy, tacy jak Eileen Gray, potwierdzają możliwość równoległego istnienia w czasie idei awangardowych, wypełnionych meliorystyczną wiarą w przyrodzoną dobroć człowieka, i indywidualnie dla niego kreowanych przedmiotów codziennego użytku, z myślą twórcy o przyjemności innej osoby. Ważnym i często niedocenianym wkładem Gray w projektowanie było tworzenie obiektów kubaturowych. Jej teorie na temat projektowania i architektury pozostawiły trwały ślad w postrzeganiu świata sztuki współczesnej. Dziś nadal jest uważana za uosobienie modernizmu; traktowanego jako wprowadzenie współczesnych twórczyni idei funkcjonalistycznych w projekty pełne humanizmu. To jedyna kobieta, której imię wymieniane jest w jednym szeregu z twórcami tej rangi co Le Corbusier, Mies van der Rohe czy Marcel Breuer. Jej wzory mebli, w latach trzydziestych rewolucyjne, stały się już klasykami. Potwierdzili to Starlight Vattani i Giorgia Gaeta w swym artykule w „Athens Journal of Architecture” pt. *The Minimum House Designs of Pioneer Modernists Eileen Gray and Charlotte Perriand*, tak pisząc o minimalistycznej, wyprzedzającej czas architekturze domów wakacyjnych: *„Po raz kolejny spojrzenie Eileen uwypukla istotną różnicę między pojęciem ‘typu’, zwykłą standaryzacją prefabrykowanego modułu a znaczeniem ‘ducha’ miejsca. Może być odrzucone przez model, nie jako kopia, ale jako dowolna interpretacja wolumetryczna o podobnych przestrzeniach i architekturze. Zaproponowała rozwiązania, które zachęciłyby mieszkańców do formowania układu przestrzeni. To uczucie realizuje ideologiczną spójność zarówno budynków, jak i niezbudowanych projektów Gray. W istocie, aby zrozumieć jej twórczość, trzeba stwierdzić, że głównym jej zainteresowaniem była interpretacja pra-*

gnień i pasji jednostki. Gray koncentrowała się bardziej na rozwiązywaniu problemów związanych z ideą małej ilości domów jednorodzinnych, które zostały pomyślane jako niezależne od miejsca. Ich modułowa konfiguracja umożliwiłaby łatwy demontaż i transport; zgodnie z teorią Friedricha Engelsa, według której podstawową potrzebą robotników była swoboda przemieszczania się, symbol prywatnej niezależności od przeszkód” [S. Vattani, G. Gaeta 2016, s. 151-158].

Życiowe osiągnięcia genialnej projektantki zostały uhonorowane w 2013 r. indywidualną wystawą w Centre Pompidou. Po latach prac remontowych dom Eileen Gray E 1027 został ponownie otwarty dla zwiedzających. Nie stracił on na atrakcyjności aż do dziś. Obecnie nikt już nie przypisuje autorstwa panu Le Corbusier. Gray jednym dziełem pobiła nie tylko gwiazdora architektury francuskiej, ale także całe grono projektantów Bauhausu. To design uniwersalny i funkcjonalny, szlachetny w swoim minimalizmie. Willa stała się ikoną nowoczesności; Eileen Gray była bardzo otwarta na wszelkie nowości. Choć jej fascynacja nowoczesną, awangardową, modernistyczną architekturą przeważała, to jej dzieła projektowe wyrastały z poszanowania natury ludzkiej, z wnętrza. To pokazuje nam, że można projektować formy modernistyczne, zachowując szacunek do miejsca, wspinał się komponując je z istniejącym otoczeniem. Jej utwory są bardzo „ludzkie”, a jednak zachowują kreatorskie spojrzenie na funkcję czy konstrukcję. Gray realizowała co prawda zasady określone przez Le Corbusiera, ale o wiele bardziej wytwornie i wdzięcznie, pokazując nam współczesnym, jak powinno się holistycznie podchodzić do procesu tworzenia przestrzeni nowoczesnego współczesnego świata.

Nie ulegała konwenansom, zmieniała maszyny do mieszkania, projektowane również w Bauhausie, na, jak mówiła, „żywe organizmy, w których każdy z mieszkańców może znaleźć całkowitą niezależność”. Le Corbusier, z jednej strony pełen zachwytu dla geniuszu Eileen, z drugiej nie rozumiał do końca; tego ulotnego pojmowania nowoczesnej, awangardowej sztuki jako umożliwienie stworzenia pełnej duchowej harmonii struktury, mającej cechy modernistycznej, a jednocześnie „ciepłej” i uwodzącej formy willi i projektu jej wnętrza. Gray stworzyła także dla wymyślonej idei wnętrza meble, takie jak choćby stół do serwowania śniadań E 1027, fotel Transat, tapczan Day Bed, lustro Satellite czy fotel Bibendum. Ich klarowne formy, proporcje, funkcjonalne rozwiązania sprawiają, że meble te zachwycają do dziś, na przykład wspomniany stolik E 1027, wykonany ze szkła i metalu, o zmiennej wysokości blatu, dający możliwość dowolnego indywidualnego dostosowania. Co ciekawe, najslynniejszy bodaj mebel Gray, fotel Bibendum, jest daleki od funkcjonal-

izmu. Był odpowiedzią wyzwolonej kobiety na kubizujący fotel LC1 Grand Confort Le Corbusiera.

Eileen Gray uznawana jest dziś za jedną z najbardziej nowatorskich projektantek XX wieku. Zawsze chciała, by jej projekty cieszyły się powodzeniem, by o nich mówiono. Potwierdzeniem jej wielkości i ogromnego wpływu na współczesną sztukę jest fakt, iż skórzany fotel Serpent z fantazyjnie rzeźbionymi drewnianymi poręczami sprzedano za prawie 22 miliony euro. Była to najwyższa cena uzyskana za przedmiot sztuki użytkowej. Wspólnie z Bauhausem i rzeszą europejskich projektantów weszła do kanonu światowej sztuki. Potwierdzeniem faktu możliwości równoległego istnienia nowoczesnej sztuki Eileen Gray i Bauhausu jest przyjęcie formuły rozpatrywania tradycji i nowoczesności z dowolnego punktu na osi czasu, co pozwoli nam znaleźć składniki bliskie lub tożsame nowoczesności, a z kolei nowoczesność jawić będzie się wtedy jako struktura, której wiele elementów odnajdziemy w dalszej lub bliższej tradycji. Dzięki swojemu przestrzennemu myśleniu i wielkiej kreatywności Eileen Gray potrafiła łączyć nowoczesność i użyteczność. Zmieniła postrzeganie rzeczywistości w formalną delikatność.

LITERATURA

1. **Badovici J. (1924)**, *Eileen Gray*, „Wendingen”, serie 6, no. 6.
2. **Flint A. (2017)**, *Le Corbusier. Architekt jutra*, W.A.B. Warszawa.
3. **Gabet O., Monier A. (2016)**, *The Spirit of the Bauhaus*, Thames and Hudson.
4. **Garner P. (1994)**, *Eileen Gray, design and architecture, 1878-1976*, Taschen.
5. **Goff J. (2015)**, *Eileen Gray, her work and her world*, Irish Academic Press.
6. **Gropius W. (2014)**, *Pełnia architektury*, Karakter, Kraków.
7. **Kozina I. (2014)**, *Eileen Gray – „śmiertelna” rywalka Le Corbusiera*, ARCH, Magazyn Architektoniczny SARP, nr 22.
8. **Kuczyńska K. (2013)**, *Eileen Gray mistrzyni modernistycznego designu*, Sofijon, <http://www.sofijon.pl/module/article/one/236>
9. **Opolska A. (2014)**, „Cena pragnień”: Dom, dla którego Le Corbusier zniszczył karierę Eileen Gray, „Learning from Hollywood”, 22 08.
10. **Sudjic D. (2014)**, *B jak Bauhaus*, Karakter, Kraków.
11. **Sayer J. (2018)**, *The sordid saga of Eileen Gray's Iconic E - 1027 House*, „Metropolis”.
12. **Vattani S., Gaeta G. (2016)**, *The minimum house designs of pioneer modernists Eileen Gray and Charlotte Perriand*, „Athens Journal of Architecture” vol. 2, April, s. 151-158.
13. **Weibert-Wasiewicz E. (2018)**, *W stronę socjologii artystki*, „Acta Universitatis Lodzensis”, Folia Sociologica 66.

INWENTARYZACJA FOTOGRAFICZNA DREWNIANEGO STAREGO DOMU WIEJSKIEGO W MINIEWICZACH W GMINIE ZABŁUDÓW

Marcin Ładny¹, Jarosław Szewczyk²

¹ student Politechniki Białostockiej, Wydział Architektury, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok
e-mail: ladnymarch2@gmail.com

² Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok
e-mail: j.szewczyk@pb.edu.pl ; ORCID 0000-0002-2454-2934

DOI: 10.24427/aea-2019-vol11-no4-03

PHOTO-SURVEY DOCUMENTATION OF AN OLD TIMBER-CONSTRUCTED HOUSE IN MINIEWICZE, ZABŁUDÓW COMMUNE, N-E POLAND

Abstract

Exemplary photo images of an 85-year old timber house in Miniewicze, Zabłudów Commune, Białystok region (Białystok voivodeship), N-E Poland, are presented with extended commentary, in order to document the construction, layout, furniture and adornment of the house, as relics of indigenous vernacular aesthetics and architecture of the region. Such vernacular „architectural culture”, whilst becoming obsolete in terms of contemporary construction and aesthetics, has also become rarity out of the region and is rapidly vanishing even here, in N-E Poland.

Streszczenie

Przedstawiono wybór ujęć fotograficznych około 85-letniego drewnianego domu wiejskiego w Miniewiczach w gminie Zabłudów. Dom wybrano pod kątem jego reliktowości w kategoriach konstrukcji, rozplanowania i wyposażenia. Zaprezentowana dokumentacja, uzupełniona tu opisem krytycznym, stanowi osiągnięcie poznawcze, odzwierciedla bowiem zamiar utrwalenia wiedzy o wiejskich tradycjach budowlano-zdobniczych północno-wschodniej Polski, w szczególności Białostocczyzny. Przedstawiony w opisie i na ilustracjach dom reprezentuje kategorię obiektów architektonicznych szybko ustępujących z miejscowego krajobrazu i niemalże już zanikłych poza regionem, co także uzasadnia jego opis naukowy.

Keywords: vernacular architecture; regional architecture; country houses; Podlachia

Słowa kluczowe: architektura wernakularna; architektura regionalna; domy wiejskie; Podlasie

WSTĘP

Od co najmniej 2014 roku „Architecturae et Artibus” stanowi swego rodzaju forum prezentacji dokumentacji inwentaryzacyjnej najcenniejszych obiektów wiejskiego budownictwa ludowego. W ten sposób czasopismo zaczęło odgrywać rolę platformy udostępniającej wiedzę naukową, jaką są (na prawach

materiałów źródłowych) opatrzone komentarzem krytycznym rysunki inwentaryzacyjne i zdjęcia zanikającej już dawnej zabudowy wiejskiej w północno-wschodniej Polsce, w szczególności na Białostocczyźnie i na pograniczu podlasko-mazowieckim¹.

¹ W 2014 roku ukazały się trzy takie prace [Biernacka i in., 2014; Perkowska i in. 2014; Remiszewska i in., 2014], w 2015 roku – pięć [Bujnik, 2015; Daniszewska, 2015; Drągowska i in., 2015; Germel, 2015; Solowińska, 2015], sześć kolejnych w roku 2016 [Czarkowska, Kuczyńska, 2016a; Czarkowska, Kuczyńska, 2016b; Kurnicka i in., 2016a; Kurnicka i in., 2016b; Krzywińska i in., 2016; Rogozińska i in., 2016], dwa artykuły w roku 2017 [Choiński, Szewczyk, 2017; Ciecuch i in., 2017] i trzy w roku 2018 [Antoniuk i in., 2018; Ciecuch i in., 2018; Dobrońska, Szewczyk, 2018], to jest łącznie 19 opracowań. Mniej więcej połowa z nich zawiera opatrzone komentarzem krytycznym rysunki inwentaryzacyjne, pozostałe – dokumentację zdjęciową.

Analogicznie, ukazało się też kilka prac poświęconych podobnym wytworom ludowego budownictwa lub odnośnym zjawiskom kultury budowlanej na pobliskiej Suwalszczyźnie². Zaś w 2016 roku równoległym forum prezentacji *źródłowych materiałów inwentaryzacyjnych z zakresu wiejskiego budownictwa ludowego* (jak należałoby zaklasyfikować sedno treściowe takich artykułów) stało się też inne czasopismo, mianowicie „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”³.

Wzmiankowana obfitość publikacji osnutych wokół materiałów inwentaryzacyjnych lub wokół dokumentacji zdjęciowej wykonanej w terenie odzwierciedla wzrost przekonania o pilności takowych badań, bo stare wiejskie budownictwo ludowe (to jest w zauważalnym stopniu odzwierciedlające w swej formie, konstrukcji, wystroju lub zdobnictwie przyzwyczajenia pokoleń) szybko zanika; zresztą ów zanik już od niemal półtora stulecia uchodzi za palącą kwestię (por. Karłowicz, 1884). Na znacznej części Białostocczyzny i niektórych – ale już nielicznych – obszarach pobliskich, takich jak Suwalszczyzna, wciąż jeszcze można natrafić na wsie z zauważalnym procentem takiej zabudowy, która jednak gdzie indziej całkowicie już zanikła.

Niemniej nawet we wspomnianym regionie z roku na rok coraz mniej jest wiejskich domów, które można by uznać za reliktowe w zakresie konstrukcji, rozplanowania, wyposażenia czy wystroju. Jest tak nawet mimo regularnego przesuwania granic czasowych określających czas powstania budynków uznawanych za „stare” lub za „odzwierciedlające przyzwyczajenia pokoleń”⁴.

W niniejszym artykule zaprezentowano ujęcia zdjęciowe jednego z takich budynków, naszym zdaniem też jednego z najciekawszych, mianowicie domu w Miniewiczach w gminie Zabłudów, pochodzącego z połowy lat trzydziestych XX w.

1. INFORMACJE PODSTAWOWE

Drewniany zrębowy dom parterowy, półsymetryczny z sienią na osi (*dom szerokofrontowy* w terminologii etnograficznej; ryc. 1-3), oształowany ozdobnie frezowanymi listwami oraz niefrezowanymi deskami, został wzniesiony dla dość zamożnej, jak na tamte czasy, rodziny, o czym mogą świadczyć jego rozmiary, solidność i wysoki poziom wykonawczy konstrukcji oraz dobry poziom (artystyczny i warsztatowy) zdobnictwa architektonicznego (ryc. 4-6).



Ryc. 1. Elewacja frontowa domu w Miniewiczach; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 1. The house in Miniewicz: front façade; photo by M. Ładny, 2018

² Zob. [Lutyńska, Szewczyk, 2016a; Lutyńska, Szewczyk, 2016b; Bartnicka i in., 2017].

³ Zob. [Woszczenko, Szewczyk, 2016; Aramowicz i in., 2017; Bednarska i in., 2017; Dakowicz, 2018; Depczyńska, 2018].



Ryc. 2. Elewacja tylna domu w Miniewiczach; fot. M. Ładny, 2018
Fig. 2. The house in Miniewicze: back view; photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 3. Elewacja boczna domu w Miniewiczach; fot. M. Ładny, 2018
Fig. 3. The house in Miniewicze: gable wall; photo by M. Ładny, 2018.

⁴ Świadczyłby o tym choćby fakt, że stare wiejskie budynki, na przykład te wzmiankowane przed ponad półwieczem w serii artykułów Ignacego Tłoczka, Franciszka Piaścika, Witolda Krassowskiego i Stanisława Serafina zamieszczonych w wydawnictwie Ze studiów nad budownictwem wiejskim (1957), w większości już nie istnieją, a przedmiotem naszej uwagi jest tu dom, który przez wymienionych autorów poczytany byłby może w pewnych aspektach (z jego fabrycznymi meblami i tapetowym wystrojem) za novum.



Ryc. 4. Ozdobnie szalowany szczyt domu w Miniewiczach; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 4. An adorned gable wall of the house in Miniewicze; photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 5. Ozdobnie szalowane naroże domu w Miniewiczach; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 5. An adorned planking at a corner of the house in Miniewicze; photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 6. Ozdobnie szalowane naroże dobudówki do domu w Miniewiczach; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 6. An adorned planking at a corner of the house in Miniewicze; photo by M. Ładny, 2018

2. FORMA I ORNAMENTYKA ZEWNĘTRZNA

Dom na planie prostokąta z dwiema dobudówkami (osiowym reprezentacyjnym odkrytym gankiem i boczną dobudówką z sienią gospodarczą) kryty jest dachem dwuspadowym z wydatnymi daszkami półszczytowymi (przyzbowymi). Szalowanie jednego z trójkątów frontonowych, widocznego od ulicy, wykonano z listew ozdobnie frezowanych, układanych w charakterystyczny dla regionu wzór (ryc. 4). Fronton przeciwny jest niewidoczny od strony ulicy, toteż oszalowano go zwykłymi deskami podrzędnej jakości (ryc. 3). Ta sama strona ma też tylko pas szalunkowy wysokości około 80 cm na poziomie parteru i wyższą część parterowej ściany nieoszalowaną. Pozostałe ściany zostały oszalowane drewnianymi listwami bezprofilowymi (lub zwykłymi deskami; ryc. 5 i 6) wtórnie, dopiero jakiś czas



Ryc. 7. Dom od strony ulicy; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 7. The main perspective view of the house;
photo by M. Ładny, 2018

po wzniesieniu zrębu. Nie ustalono oryginalności drewnianych listwowań; można wprawdzie przypuszczać, że zastąpiły one jakieś listwowania wcześniejsze, jako że trwałość listwowań sięgała 50-60 lat, lecz z drugiej strony do obicia ścian użyto listew dość grubych, solidnych, a przynajmniej solidniejszych niż w innych budynkach tego typu.

Ozdobnie wycinane podwójne pasy listew gzymsowych (ryc. 4 i 5) oraz pokryte ornamentalnym motywem fitomorficznym zdobienia wszystkich pięciu naroży (z uwagi na załamany dobudówką plan obiektu; fot. 5 i 6) stanowią obok ozdobnego szalowania główne elementy zewnętrznej ornamentyki obiektu, na którą składają się też ozdobne profile ram okiennych.

Także frontowy odkryty ganek (widoczny na ryc. 1, 7 i 8) należy zaliczyć do kategorii zdobień, jako że w domach wiejskich odkryte ganki były raczej oznaką prestiżu wyrażonego we wzbogaconej tymże gankiem zewnętrznej formie domu, natomiast raczej nie pełniły one funkcji użytkowych. Owszem, można było w niedzielę usiąść na gankowej ławce, lecz czyniono to co najwyżej wyjątkowo. Co ciekawe, tu ganek wykonano nieco inaczej niż zwykle w przypadku spotykanych



Ryc. 8. Ganek domu w Miniewiczach; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 8. A front porch of the house in Miniewicze;
photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 9. Tylna dobudówka do domu w Miniewiczach;
fot. M. Ładny, 2018

Fig. 9. A rear porch of the house in Miniewiczze;
photo by M. Ładny, 2018

w regionie drewnianych ganków domów wiejskich i małomiasteczkowych. Otóż słupki, na których wspiera się daszek, wyprofilowano w kształcie obramień ościeżnicowych (ryc. 8), co sugeruje, że docelowo w ganek miały być wstawione przeszklenia i drzwi, tak iż miał on stać się przeszkloną werandą, lecz tego zamiaru jak dotąd nie urzeczywistniono i ganek pozostaje nadal otwarty, a nie oszklony.

Po przeciwległej stronie, to jest od strony podwórza, znajduje się dobudówka z „codziennym” wejściem (podczas gdy wejścia od strony otwartego ganku używano tylko okazynie). Umieszczono na niej kilka elementów zdobniczych: ozdobne węglowania i ozdobne obramowanie małego okienka (ryc. 6 i 9).

3. ROZPLANOWANIE

Badany dom ma rozplanowanie dwutraktowe, niemal symetryczne (podobne do rozplanowania dawnych tak zwanych *chałup-dwojaków*, w których sień dzieliła dom na dwie symetryczne połowy, lecz których nie należy mylić z *dwojakami* – dwurodzinnymi domami

folwarcznymi). Środkowa sień, z drabiną prowadzącą na nieużytkowy strych, nie przecina już całego domu, lecz jest skrócona do jednego traktu, zaś jej przedłużenie w drugim trakcie stanowi kuchnia z ogromnym kaflowym piecem o wymiarach odpowiadających mniej więcej sześcianowi o boku 2 m (ryc. 10).

Podobnie jak w wielu wschodniopodlaskich domach, także tu centralnie usytuowany jednokanałowy komin zbiera dym z dwóch wzajemnie odseparowanych pieców: z pieca kuchennego oraz z usytuowanego osobno (na przecięciu pokoju i sypialnego „alkierza”) pieca „fizycznego”, czyli ogrzewczego (ryc. 11-13).

Funkcjonalnie istotna okazuje się tylna dobudówka, bo mieści ona nie tylko sień i łazienkę, ale też pod nią – a właściwie pod łazienką – znajduje się zasklepiiona piwnica na ziemniaki i warzywa (ryc. 14) z górnym otworem zasypowym. Całość układu stanowi więc pomysłowe rozwinięcie dość częstego na tych terenach układu domu szerokofrontowego, symetrycznego, z podwójną okołopieczową amfiladą pomieszczeń, przy czym rozwinięcie układu odpowiadało aspiracjom relatywnie zamożnej rodziny gospodarzy w latach międzywojennych, kiedy to zaczął powstawać ten dom (tylko łazienka we wzmiankowanej tylnej dobudówce powstała chyba nieco później).



Ryc. 10. Masywny piec kaflowy w kuchni badanego domu;
fot. M. Ładny, 2018

Fig. 10. A large kitchen stove; photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 11. Piec „fizyczny” ogrzewający pokój gościnny i alkierz sypialny (widok z alkierza); fot. M. Ładny, 2018

Fig. 11. A tile stove between the living room and the bedroom (as seen from the bedroom); photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 12. Widok z pokoju gościnnego na piec „fizyczny” i alkierz; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 12. A tile stove as seen from the living room; photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 13. Alkierz; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 13. The bedroom; photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 14. Wnętrze piwniczki; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 14. The storage cellar; photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 15. Schody drabiniaste prowadzące z sieni na strych (tu widok ze strychu); fot. M. Ładny, 2018

Fig. 15. The ladder stairs; photo by M. Ładny, 2018

Strych, do którego dostęp umożliwiają tylko drabiniaste schody (ryc. 15), pozostaje, tak jak we wszystkich dawnych wiejskich chałupach i domach, nieużytkowy, pełniąc rolę składu nieużywanych mebli, narzędzi i innych przedmiotów (ryc. 16-18) oraz domo-



Ryc. 17. Motowidło (część warsztatu tkackiego) składowane na strychu; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 17. A niddy-noddy on the garret; photo by M. Ładny, 2018

wych zapasów (ryc. 18). Głównym elementem organizującym jego wnętrze jest komin z leżakami dymowymi (ryc. 18), przy czym jeden z leżaków jest bardzo długi, kilkumetrowy (ryc. 19).

4. WYSTRÓJ WNĘTRZA

Najstarsze elementy wystroju przestały być używane, a część z nich wyrzucono na wspomniany strych. Znajdziemy tam między innymi stare kufry (ryc. 20).

Dom nadal obfituje w relikty przeszłości, takie jak rozbudowane piece wielokanałowe, przy czym główny wielofunkcyjny piec ma też obszerne palenisko piekarskie z tylnym odpływem dymu (ryc. 21 i 22). System kanałów dymowych jest tu regulowany czterema szybrami (ryc. 23 i 24). Piąty szyber steruje pracą osobnego pieca ogrzewczego w alkierzu, przy czym piec ten ma nie tylko obszerne palenisko typu piekarskiego (w którym zresztą faktycznie wypiekano chleb), ale też umieszczoną nad nim „duchówkę” czyli „szabaśnik”, to jest ogrzewaną komorę do wypieków niskotemperaturowych i do przechowywania ciepłych potraw (ryc. 13).



Ryc. 16. Elementy warsztatu tkackiego składowane na strychu; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 16. A traditional loom on the garret; photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 18. Strych; fot. M. Ładny, 2018
Fig. 18. The garret; photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 19. System leżaków łączących piec z kominem; fot. M. Ładny, 2018
Fig. 19. The chimney with its multiple smoke flues; photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 20. Zakątek strychu z częściowo widocznym kufrem z prawej strony; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 20. An old storage trunk on the garret; photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 21. Czeluście pieca piekarskiego; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 21. A spacious bakery oven inside the main tile stove; photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 22. Widok na „angielkę” (płytę kuchenną z fajerkami) i drzwiczki do pieca piekarskiego; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 22. Various ovens, i.e. a bakery oven and a cooker, in the main multi-purpose stove; photo by M. Ładny, 2018

Przewodnią zasadą wystroju pomieszczeń mieszkalnych jest wykorzystanie różnorodnych tekstyliów i tapet (ryc. 25). Zachował się też tu jeszcze relikw dawnego *pokucia*, mianowicie zwyczaj podkreślania symbolicznej roli jednego z kątów, między innymi za pomocą dewocjonaliów (ryc. 26 i 27). Charakterystyczne dla lokalnej tradycji dwudziestowiecznej jest to, że w wiejskich domach Białostocczyzny ozdabiano nie jeden kąt w domu, lecz po jednym kącie w każdej z izb mieszkalnych (por. Perkowska i in., 2014) – i tak jest również w badanym domu.



Ryc. 23. Szyber kanału dymowego znad pieca piekarskiego, ukryty pod kapą kuchenną; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 23. A smoke damper just under the hood; photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 24. Bok pieca kuchennego z widocznymi dwoma szybrami (regulującymi „ciąg letni” i „ciąg zimowy”) oraz składowym „zapieckiem”; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 24. The main multi-purpose stove with a small storage compartment and two smoke dampers exposed; photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 25. Alkierz; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 25. The bedroom; photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 26. Obraz wiszący na pokuciu w alkierzu; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 26. A „sacred corner” in the bedroom; photo by M. Ładny, 2018



Ryc. 27. Obraz wiszący na pokuciu w pokoju gościńnym; fot. M. Ładny, 2018

Fig. 27. A „sacred corner” in the living room; photo by M. Ładny, 2018

PODSUMOWANIE

Badany dom w Miniewiczach, wzniesiony w okresie międzywojennym przez stosunkowo zamożnego (jak na tamte czasy) gospodarza, ujawnia swym rozplanowaniem oraz wystrojem zewnętrznym i wewnętrznym aspiracje inwestora, nienaruszające jednak estymy wobec tradycji. Kuchnia z ogromnym piecem kaflowym tradycyjnie pełni tu funkcję podstawowej przestrzeni pobytu dziennego całej rodziny, zaś w pozostałych izbach uwagę zwraca obfitość wzorzystych tekstyliów ozdobno-użytkowych (firany, zasłony, serwety, chodniki, dywany czy wzorzyste poduchy), skonstrastowana z lśniąco-białą kaflową oblicówką pieców i olejnie malowanym sufitem – wszystko to ujawnia przemyślany zamysł estetyczny. Dziś tę genetycznie dziewiętnastowieczną estetykę dopełniają gadżety elektroniczne i współczesne materiały, nie naruszając wszakże jej sensu.

Na potrzeby dokumentacyjne podjęto próbę cyfrowego wymodelowania badanego obiektu, w tym także jego dekompozycji (ryc. 28-30) ułatwiającej percepcję modelu przez niefachowców. Ponadto opracowano zestaw rysunków dokumentacyjnych (część dokumentacji pokazano na ryc. 31).

Zaprezentowany tu budynek pokazuje też lokalną specyfikę dwudziestowiecznych przekształceń *domu wiejskiego*, rozumianego już nie jednostkowo, ale jako istotne dla naszej kultury pojęcie ogólne [M. Magdziak, 2018].

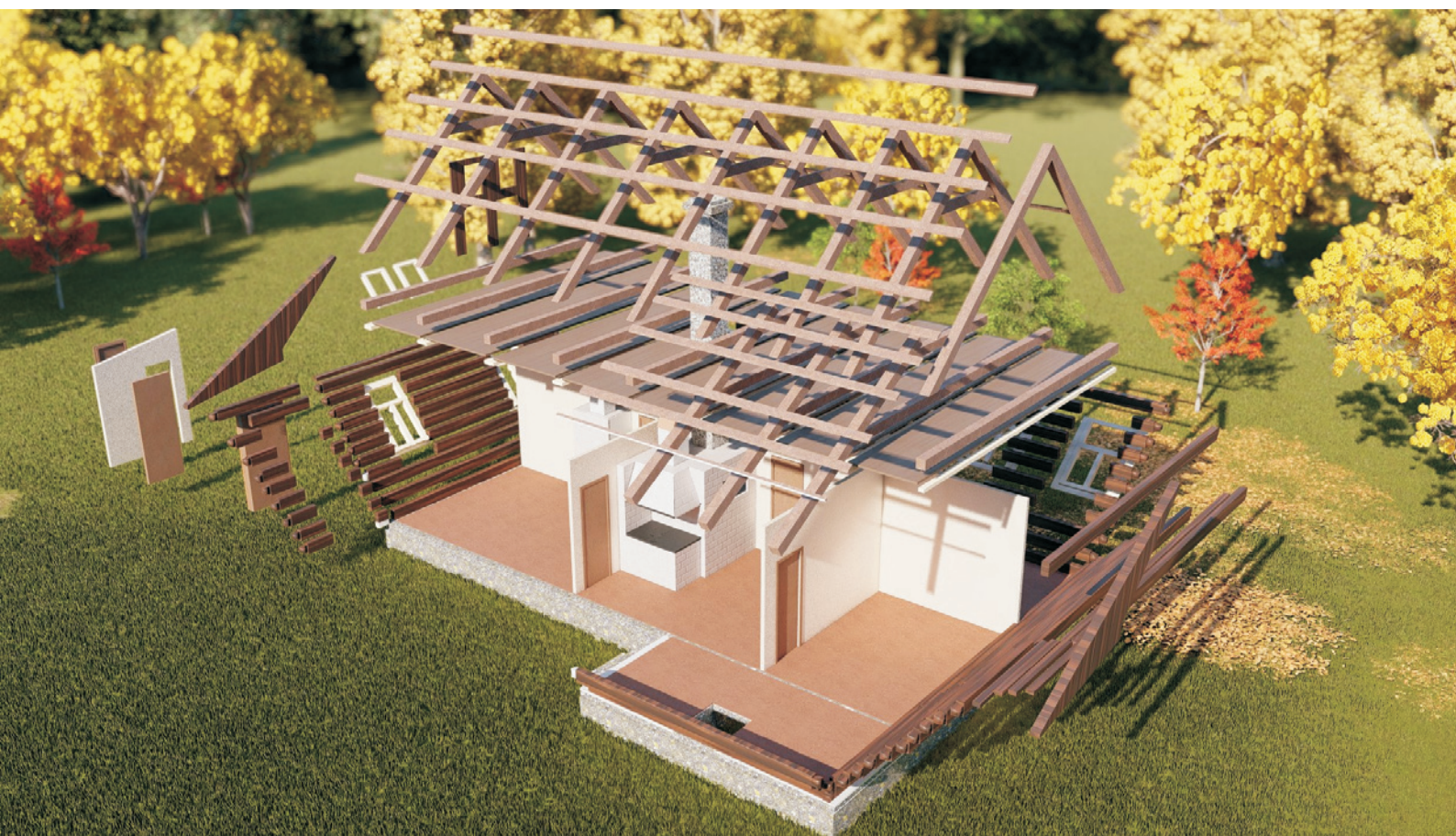


Ryc. 28. Trójwymiarowy model badanego domu (próba dekompozycji konstrukcji); opracowanie: M. Ładny, 2019

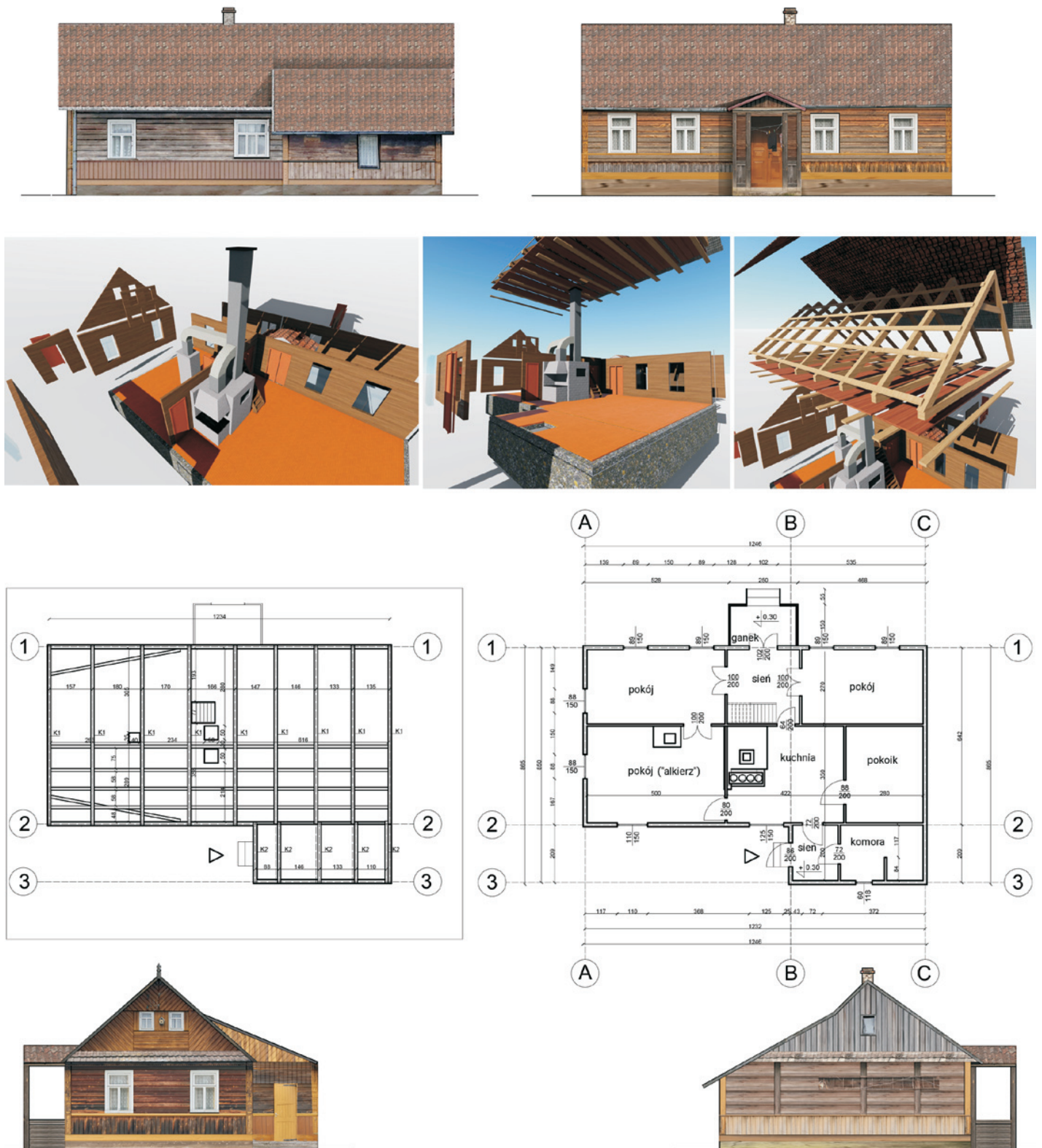
Fig. 28. A virtual 3D model of the house in Miniewicz; source: M. Ładny, 2019



Ryc. 29. Model domu; opracowanie: M. Ładny, 2018
Fig. 29. The virtual 3D model; source: M. Ładny, 2018



Ryc. 30. Model domu; rys. M. Ładny, 2018
Fig. 30. The 3D model; source: M. Ładny, 2018



Ryc. 31. Karta z roboczej rysunkowej dokumentacji domu; rys. M. Ładny, 2018
Fig. 31. The house data sheet – an excerpt from the inventory documentation; drawn by M. Ładny, 2018

LITERATURA

1. **Antoniuk A. i in. (2018)**, *Inwentaryzacja domu wiejskiego we wsi Ploski w gminie Bielsk Podlaski*, „Architecturae et Artibus”, vol. 10, no. 3(37), s. 5-20.
2. **Aramowicz H. i in. (2017)**, *Inwentaryzacje dwóch starych wiejskich domów we wsi Baranki w gminie Juchnowiec*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego” z. 23, s. 267-282.
3. **Bartnicka M. i in. (2017)**, *Wzorce kształtowania wnętrza domu wiejskiego na Sejneńszczyźnie*, „Architecturae et Artibus” vol. 9(2017), no. 3, s. 5-23.
4. **Bednarska A. i in. (2017)**, *Inwentaryzacje wnętrz wiejskich domów we wsi Lesznia w gminie Suraz*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”, z. 23(2017), s. 255-266.
5. **Biernacka A. i in. (2014)**, *Fenomen domu wiejskiego na Podlasiu (z badań we wsi Olendy w gminie Rudka w 2014 roku)*, „Architecturae et Artibus”, vol. 6, no. 4(22), s. 5-25.
6. **Bujnik M. (2015)**, *Dom wiejski w gminie Rossosz, we wspomnieniach mieszkańców*, „Architecturae et Artibus” vol. 7, no. 1(23), s. 5-9.
7. **Choiński M., Szewczyk J. (2017)**, *Ozdobne pustaki betonowe na północno-wschodnim Mazowszu*, „Architecturae et Artibus”, vol. 9, no. 3, s. 24-38.
8. **Cieciuch A. i in. (2017)**, *Budownictwo z odpadów ceramicznych na Białostocczyźnie. Cz. 1. Budynki ze sztucznych dachówek w Czarnej Wsi Kościelnej*, „Architecturae et Artibus”, vol. 9, no. 4, s. 5-26.
9. **Czarkowska M., Kuczyńska U. (2016a)**, *Domy strychulcowe w gminach Klukowo, Ciechanowiec i Brańsk na Podlasiu*, „Architecturae et Artibus”, vol. 8, no. 1(27), s. 13-20.
10. **Czarkowska M., Kuczyńska U. (2016b)**, *Domy drzewowapienne w gminach Klukowo i Ciechanowiec na Podlasiu*, „Architecturae et Artibus”, vol. 8, no. 1(27), s. 5-12.
11. **Dakowicz D. (2018)**, *Inwentaryzacja starego drewnianego domu we wsi Protasy w gminie Zabłudów*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”, z. 24, s. 199-214.
12. **Daniszewska M. (2015)**, *Wyniki badań pieców kaflowych w domach wiejskich w gminach Siemiatycze i Dobrzyniewo Duże*, „Architecturae et Artibus”, vol. 7, no. 3(25), s. 15-22.
13. **Depczyńska A. (2018)**, *Inwentaryzacja wnętrza starego wiejskiego domu we wsi Olmonty*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”, z. 24, s. 215-234.
14. **Dobrońska A., Szewczyk J. (2018)**, *Budynki z nietypowych materiałów w gminach Ostrów Mazowiecka i Zaręby Kościelne w Polsce Północno-Wschodniej – wyniki poszukiwań terenowych w 2017 roku*, „Architecturae et Artibus”, vol. 10(2018), no. 2, s. 24-34.
15. **Dragowska B. i in. (2015)**, *Nowe wyniki badań systemów piecowo-kominowych z drugiej połowy XX wieku w wiejskich domach gminy Michałowo*, „Architecturae et Artibus”, vol. 7, no. 1(23), s. 10-24.
16. **Germel A. (2015)**, *Dom przy ul. Nowomiejskiej 38 w Liwie jako przykład wernakularnych wartości w drewnianej architekturze Mazowsza*, „Architecturae et Artibus”, vol. 7, no. 2(24), s. 5-11.
17. **Karłowicz J. (1884)**, *Chata Polska – Studium Lingwistyczno-Archeologiczne*, „Pamiętnik Fizyograficzny” IV.
18. **Krzywińska A. i in. (2016)**, *Tradycyjne wiejskie domy w Haćkach na Białostocczyźnie – stan w 2015 roku, na wybranych przykładach*, „Architecturae et Artibus”, vol. 8, no. 3(29), s. 82-93.
19. **Kurnicka M. M. i in. (2016a)**, *Gliniane budownictwo we wsi Kalinówka-Basie*, „Architecturae et Artibus”, vol. 8, no. 3(29), s. 94-101.
20. **Kurnicka M. M. i in. (2016b)**, *Budownictwo z materiałów miejscowych na kilku przykładach z gminy Wysokie Mazowieckie (na pograniczu podlasko-mazowieckim)*, „Architecturae et Artibus”, vol. 8, no. 4(30), s. 20-25.
21. **Lutyńska J., Szewczyk J. (2016a)**, *Budynki z surowej ziemi na Suwalszczyźnie (cz. 1)*, „Architecturae et Artibus”, vol. 8, no. 1(27), s. 46-63.
22. **Lutyńska J., Szewczyk J. (2016b)**, *Budynki z surowej ziemi na Suwalszczyźnie (cz. 2)*, „Architecturae et Artibus”, vol. 8, no. 3(29), s. 102-114.
23. **Magdziak M. (2018)**, *Od chłopskiej chałupy do domu współczesnego rolnika*, Politechnika Łódzka, Łódź.
24. **Perkowska J. i in. (2014)**, *„Pokuć”, czyli tradycyjny kąt obrzędowy we wnętrzu wiejskiego domu mieszkalnego na Białostocczyźnie – wyniki badań z lat 2012-2013*, „Architecturae et Artibus”, vol. 6, no. 2(20), s. 50-64.
25. **Piaścik F., Wieczorkiewicz W., Wiśniewski J. (1976)**, *Regionalna architektura budynków wiejskich*, Instytut Architektury i Planowania Wsi Politechniki Warszawskiej, Warszawa.
26. **Remiszewska M. i in. (2014)**, *Nowe wyniki badań wnętrz wiejskich domów mieszkalnych na Białostocczyźnie – na tle dwustuletnich badań miejscowej tradycji kształtowania przestrzeni mieszkalnej*, „Architecturae et Artibus”, vol. 6, no. 4(22), s. 62-87.
27. **Sołowińska A. (2015)**, *Budownictwo z polan opałowych w gminach Nur i Boguty w województwie mazowieckim*, „Architecturae et Artibus”, vol. 7, no. 2(24), s. 27-32.
28. **Rogozińska M. i in. (2016)**, *Z badań domów wiejskich w gminie Michałowo*, „Architecturae et Artibus”, vol. 8, no. 1(27), s. 76-91.
29. **Szewczyk J. (2006)**, *Rola narzędzi komputerowych w waloryzacji i rewitalizacji architektury regionalnej, na przykładzie wybranych wsi województwa podlaskiego* (maszynopis rozprawy doktorskiej obronionej 10.10.2006 na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej pod opieką promotorską prof. dr. hab. inż. arch. Stefana Wrony).
30. **Woszczenko A., Szewczyk J. (2016)**, *Rysunkowe inwentaryzacje wnętrz wiejskich domów w gminach Hajnówka i Dubicze Cerkiewne – nowe wyniki poszukiwań terenowych*, „Biuletyn Konserwatorski Województwa Podlaskiego”, z. 22, Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Białymstoku, Białystok, s. 143-154.
31. **[Zestudiów...](1957)**, *Ze studiów nad budownictwem wiejskim*, „Prace Instytutu Urbanistyki i Architektury”, r. VI, z. 1/16, Warszawa.

DAWNE WSIE I MIASTECZKA O ROZPLANOWANIU KONCENTRYCZNYM W POLSCE. CZĘŚĆ 1. DIAGNOZA

Maria Szeligowska¹, Jarosław Szewczyk²

¹ studentka Wydziału Architektury Politechniki Białostockiej, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok,
.e-mail: maria.szeligowska29@gmail.com

² Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok,
.e-mail: j.szewczyk@pb.edu.pl; ORCID 0000-0002-2454-2934

DOI: 10.24427/aea-2019-vol11-no4-04

OLD RADIALLY-PLANNED VILLAGES AND TOWNS IN POLAND. PART 1. A DIAGNOSIS

Abstract

Landscape values of radially-planned historic settlement units, have been recognized on examples of villages and towns in Poland. Amongst thirteen such examples, there are three towns (Krynki, Frampol and Głogów Małopolski, all these on the east part of Poland) and eleven villages which represent various morphogenetic categories: round hamlets (Łąkie and Chorzewo), Frederician villages (Paproć Duża, Pokój, Kup, Czerwona and Nowosolna, the last one being included in Łódź recently), oval-shape villages (Jamno, Księżę Pole, Pańków) and a village Brzeście of contemporary origin. Threats for their spatial uniqueness have been recognized and the possible prevention strategy has been outlined. The research was conducted on the basis of comparative analysis of short case studies, with cartography material applied and on wider historical background. The general objective of the work was an assessment of 'amorphization' of radially-planned historic settlement units in Poland, as a general threat to their spatial legacy. The consecutive practical objectives include spatial planning concepts that would prevent 'amorphization' and preserve, or feature, or even augment morphogenetic characteristic of the settlement units; nevertheless, this still relates to the future phase of the research.

Streszczenie

Wskazano wartości towarzyszące koncentrycznemu (symetrycznie wielobocznemu, gwiaździsto-promienistemu i okrężnemu) rozplanowaniu historycznych struktur osadniczych. W Polsce odnaleziono czternaście przykładów, mianowicie trzy miasta (Krynki, Frampol i Głogów Małopolski, oba na wschodzie Polski) oraz jedenaście wsi reprezentujących różne typy morfogenetyczne: typ okolnicy (Łąkie w województwie lubuskim i Chorzewo w województwie wielkopolskim), typ wsi fryderycjańskiej (Paproć Duża w gminie Szumowo na pograniczu podlasko-mazowieckim, Nowosolna włączona obecnie do łódzkiej dzielnicy Widzew, wieś gminna Pokój na Opolszczyźnie i pobliska wieś Kup oraz osada Czerwona w gminie Oleśno), typ owalnicy albo wsi placowej (Jamno w gminie Parchowo na Kaszubach, Księżę Pole w gminie Baborów w województwie opolskim i Pańków w gminie Tarnawatka w województwie lubelskim) oraz jedną wieś o nowszej genezie (Brzeście w gminie Sławno w województwie zachodniopomorskim). Zdiagnozowano współczesne zagrożenia, wskazując na potrzebę zapobieżenia utracie specyfiki przestrzennej przez te jednostki osadnicze, zwłaszcza w wymiarze estetyki krajobrazu. Zastosowane metody badawcze to studium przypadku i analiza porównawcza – obie na podstawie materiałów kartograficznych i informacji historycznych. Celem badań jest ocena skali problemu definiowanego jako *amorfizacja wsi o rozplanowaniu koncentrycznym na obszarze Polski*. Wynikającym stąd drugim celem będzie też zaproponowanie w przyszłości konceptów planistycznych eksponujących (i chroniących) morfogenetyczną specyfikę badanych jednostek osadniczych.

Słowa kluczowe: ruralistyka; typologia wsi; ochrona krajobrazu wiejskiego; architektura wsi

Keywords: rural planning; typology of villages and hamlets; countryside preservation; country architecture

WPROWADZENIE

W typologii układów osadniczych, a zwłaszcza morfogenetycznej typologii wsi, szczególną rolę odgrywały te o układzie koncentrycznym, w tym symetrycznie wielobocznym, gwiaździsto-promienistym i okrężnym, będącym zazwyczaj odzwierciedleniem rzadko spotykanych koincydencji podczas powstawania danej struktury osadniczej. Na przykład niektórym typom wsi o rozplanowaniu okrągłym przypisywano dużą wagę historyczną: wsie-okolnice traktowano jako dowód ich powstawania w społeczeństwie wczesnosłowiańskim (w opozycji do osadnictwa germańskiego), wsie okrągłe (lecz nie okolnice) odzwierciedlały unikalność topografii miejsca, a zakładane podczas kolonizacji fryderycjańskiej wsie okrężno-promieniste dowodziły rozmachu i skali przedsięwzięć rekolonizacyjnych w niemieckich Prusach Wschodnich, tym bardziej, że wsie takie niejednokrotnie rozmierzano nie na suchym korzeniu, lecz na komasowanych gruntach wsi wcześniejszych (*vide* przypadek Nowosolnej). A przecież były też okrężno-promieniste lub symetryczno-wieloboczne miasta odzwierciedlające zamysł *miasta idealnego*, u nas wszakże czasowo spóźniony (*vide* Frampol, założony wtedy, gdy renesansowy koncept *miasta idealnego* dawno już stał się anachronizmem).

Zaskakuje więc wynik przeprowadzonej przez nas kwerendy piśmiennictwa i zasobów kartograficznych, wskazujący, że na obszarze Polski istnieje obecnie zaledwie trzynaście jednostek osadniczych, którym można przypisać atrybut rozplanowania radialno-okrężnego lub symetrycznie wielobocznego – w tym dwa miasta, jedna dzielnica miejska (do niedawna będąca osobną wsią) i dziesięć wsi. Skoro zaś takie jednostki osadnicze są unikatami, to nasuwa się pytanie o czyhające na ich unikalność zagrożenia. Czy zachowują czytelność swej struktury? Czy wyodrębniają się w krajobrazie?

W pracy podjęto próbę odpowiedzi na te pytania, ilustrując je schematami badanych wsi i miast.

1. OGÓLNA OCENA DOTYCHCZASOWEGO STANU WIEDZY

Zainteresowanie optymalnymi i rzeczywistymi kształtami wsi oraz miast widoczne jest od kilku stuleci w piśmiennictwie ekonomiczno-gospodarskim, poradnikowym i w traktatach o architekturze, niemniej od XIX wieku to zagadnienie zaczęło budzić także zainteresowanie krajoznawców, historyków, ekonomistów, planistów, etnografów, geografów czy polityków – słowem, przedstawicieli znacznie szerszego spektrum dyscyplin nauki. Poszerzając i pogłębiając odnośne badania, już w XIX wieku zwrócono uwagę na układy

wsi wyróżniające się regularnością, toteż zaczęto poszukiwać przyczyn tejże regularności i wyodrębniać typy wsi, uwzględniając między innymi geometrię rozplanowania.

1.1. Dawne badania najstarszych wsi o rozplanowaniu okrężnym (podkowiastym) – typu okolnica

Wyraźna świadomość unikalności morfogenetycznej wsi o rozplanowaniu okrągłym lub okrężno-promienistym, a także ich istotności w badaniach historycznych, zaistniała w naszej nauce już w XIX wieku wraz z recepcją prac geografów i historyków zachodnioeuropejskich. Bodajże najbardziej czytelnie nawiązał do nich Bohdan Zaborski [1926, s. 7], pisząc w swej fundamentalnej pracy z zakresu geografii osadnictwa, mianowicie w książce *O kształtach wsi w Polsce i ich rozmieszczeniu*, że „...już w roku 1845 Victor Jacoby zwracał uwagę na kształt i rozmieszczenie wsi okrągłych wzdłuż słowiańsko-niemieckiej granicy z roku 800. Myśli jego podchwytuje i prowadzi dalej badacz niemiecki [August] Meitzen”. Badania te nieco wcześniej zreferował był też u nas Oswald Balzer, wskazując w wykładzie dnia 8 marca 1910 roku na walnym zebraniu Towarzystwa Popierania Nauki Polskiej, iż: „...okazało się (...) [w badaniach] Jacobiego, że ze względu na kształt istnieją pewne osobne typy wsi słowiańskiej, różne od typu osad innych narodowości. Jednym z nich jest wieś, nazwana przez badaczy niemieckich 'Runddorf', (...) co Czesi oddają przez 'okrouhlica', a co po polsku byłoby może najlepiej określić nazwą 'okolnica'. Wieś taka obejmuje szereg domostwa ściśle przy sobie zwartych, tak że między odstępami niepodobna się przedostać. Domy te są ustawione obok siebie na linii okrągłej, mniej lub więcej kołistej; na ogół przypominają one kształtem podkowę. Wejście do takiej wsi istnieje tylko z jednej strony, w miejscu, gdzie zbliżają się do siebie oba końce linii kołistej. Za domami na zewnątrz znajdują się ogrody jak gdyby w wachlarzowych promieniach od każdego domu wychodzące. Poza ogrodami znajdują się pola. Domy mają wejście (drzwi) ku środkowi wsi. (...) W środku wsi (...) znajduje się pospolicie sadzawka, której używa domowe ptactwo wodne i gdzie poi się bydło; na noc spędzano je tu do środka na legowisko. W ten sposób, jeśli się zamknie jedyne wejście do osady, wszystko, co w jej obrębie się znajduje, ludzie i dobytek, jest bezpieczne” [O. Balzer 1910, s. 363]. Nieco dalej Balzer zauważał: „Nieraz spotkać się można z twierdzeniem, że okolnica to najstarszy kształt słowiańskiej osady wiejskiej” [tamże, s. 366].

Znaczenie historyczno-polityczne przypisywane wsiom typu okolnica skłaniało ówczesnych uczonych do poszukiwań takich wsi w terenie, a niekiedy nawet do przypisywania tej kategorii wsiom o zgoła odmien-



Ryc. 1. Zdjęcie lotnicze centrum wsi Pokój z około 1930 roku; źródło: plik dostępny w domenie publicznej
Fig. 1. An archival photo of Pokój (ca. 1930); source: public domain

nym rodowodzie i niezupełnie charakterystycznym rozplanowaniu. Balzer pisał: „*Co do rozprzestrzenienia ich w dalszych częściach Polski podjęto badania dopiero w ostatnich czasach, i to tylko częściowe; mam tu na myśli pracę prof. Bujaka, dotąd drukiem nieogłoszoną, (...). Prof. Bujak wykazuje tu pewne ślady istnienia tego typu w ziemi krakowskiej. (...) [Jednak] na ogół typ okolic, idąc od najdalszej zachodniej rubieży Słowiańszczyzny ku wschodowi, staje się coraz rzadszy, tak też i w Polsce przedstawia się on już tylko jako zjawisko w zasadzie wyjątkowe; dość przypomnieć, że Meitzen, który z osobna zbadał Śląsk pod tym względem, znalazł tu już stosunkowo niewielką ilość okolic*” [O. Balzer 1910, s. 365].

Oswald Balzer (1858-1933) był historykiem, Bohdan Zaborski (1901-1985) – geografem, lecz każdy z nich przypisywał okolicom istotne znaczenie z własnej perspektywy badawczej (z czasem zresztą w ramach obu tych dyscyplin wyemancypowały się działy poświęcone właśnie badaniu struktur osadniczych: *historia osadnictwa* w ramach dyscypliny *historia*, *geografia osadnictwa* w ramach dyscypliny *geografia*). Jednak specyfika przestrzenna okolic przyciągała uwagę także przedstawicieli nauk i sztuk mniej przy-

wiązanych do naukowego rygoru, którzy nie wahali się instrumentalnie użyć pojęcia „okolnica” na potrzeby tworzonego przez siebie mitu tych wsi jako rzekomo prapolskiej spuścizny czy jako „najpiękniejszej formy budynków”, jak napisał był urbanista i profesor Politechniki Lwowskiej Ignacy Drexler w nienaukowej, bo raczej poradnikowej książce pt. *Odbudowanie wsi i miast na ziemi naszej*, skąd warto przytoczyć obszerniejszy ustęp.

Otóż Drexler pisał: „[Okolnica] jest to skupienie zagród dookoła obszernego błonia czy pastwiska gminnego (nawsia, majdanu) obwiedzonego drogą wiejską (...). Na zewnątrz kręgu domostw ciągną się promieniście role, należące do poszczególnych gospodarzy. Majdan miewa kształt zbliżony do koła, elipsy, soczewki, czworoboku. Służy on za pastwisko gminne i plac targowy. W nawsiu mieści się często staw, którego zwierciadło odbija korony ciemnych, starych drzew, wieńcem otaczających nawsie. Prócz tego znajduje się tam studnia, kapliczka i budki pastusze. W najpiękniejszych, typowych okazach wsi tego rodzaju gościniec nie przecina nawsia ani nie biegnie jego brzegiem, co ze względu na pył drogowy i bezpieczeństwo działwy wiejskiej i bydła przebywającego na

bloni jest bardzo właściwe. W swej niejako parkowej rozległości, działa majdan na oko widza przez kontrast tem silniej, im bardziej są ściśnione zabudowania wiejskie, koncentrycznie ułożone. Jest to najpiękniejsza forma układu budynków, organizm jednolity, całość zamknięta w sobie, najwyższy wyraz logicznego rozwoju wsi uspołecznionej, najsilniejsze zaznaczenie antytezy skupionego, zorganizowanego osiedla i rozległych, uprawnych pól. (...) Pierwotnym celem takich osad była wspólna obrona, a następnie centralizacja urządzeń wspólnych, studni, pastwiska, targu” [I. Drexler 1921, s. 54, 55].

Tym samym okolnica stała się pewnym wzorcem, idealnym typem wsi, hołubionym przez piewców narodowych marzeń, a zarazem mylonym ze wsiami okrągłymi, a nawet z co regularniejszymi owalnicami. Drexler kontynuował: *„Okolny typ wsi nadaje się znakomicie do użytkowania i teraz na ziemiach naszych, szczególnie przy zakładaniu kolonii dla inwalidów wojennych. Mieszkanie w osadzie tego typu da naszym zasłużonym żołnierzom i ich rodzinom równocześnie i swobodę bytu, i łatwość współżycia całej ludności”* [tamże, s. 57]. Ta opinia zadziwia, zważywszy, że już wówczas zdawano sobie sprawę, że na terenie naszego kraju liczbę okolnic mających w miarę dobrze zachowane swe charakterystyczne rozplanowanie można było policzyć na palcach jednej ręki. Sam zresztą Zaborski [dz.cyt., s. 38-39], próbując rozpoznać i policzyć wszystkie okolnice w ówczesnej (międzywojennej) Polsce, podał nieco ponad trzydzieści przykładów, lecz żaden z nich nie reprezentował struktury dobrze zachowanej, większość zaś budziła wątpliwości interpretacyjne. Także inni autorzy podawali jako okolnice przykłady wsi, które dziś zupełnie zatraciły swą kolistość (jak wieś Jutrzyna koło Strzelina, wzmiankowana między innymi przez Ignacego Tłoczka, 1958, s. 20).

1.2. Wieś okrągła (niebędąca okolnicą)

Toteż ówcześni i późniejsi autorzy, choć starali się rozróżnić okolnice jako wsie o wczesnośredniowiecznej genezie od wsi późniejszych, choć niekiedy podobnych co do promienisto-okrężnego rozplanowania, będąc wyczuleni na unikalność tych pierwszych, zwracali uwagę na wszystkie przypadki, kiedy to okrężność lub promienistość widoczna była w układzie wiejskiej ulicy (lub ulic) czy też w kształtach i rozmieszczeniu działek siedliskowych lub w kształtach rozlogów pól otaczających daną wieś. Rzadko wszystkie te elementy struktury łącznie, czyli wspólnie, wskazywały

na promienistość lub okrężność rozplanowania i nie zawsze pozwalały na łatwą interpretację pierwotnego zamysłu osadniczego, a często okazywały się zdeformowane upływem czasu. Dlatego Bohdan Zaborski w zacytowanej już wcześniej pracy wskazał na kilka typów wsi o okrągłym rozplanowaniu, niebędących wszakże okolnicami, i wyróżnił między innymi także: *„...wsie okrągłe (...) zazwyczaj większych rozmiarów, które zostały utworzone najczęściej dookoła jeziora lub bagnistej niecki, meandru rzecznej itp.”* – wskazując dalej, iż *„obie formy mają różną genezę: pierwsza [tj. okolnica] jest wynikiem dążenia osadników do stworzenia formy półobronnej, druga zaś [tj. wieś okrągła niebędąca okolnicą] – do wykorzystania dogodnego gospodarczo pasa granicznego dwu stref fizjograficznych”* [B. Zaborski 1926, s. 35].

Niemniej i takich wsi wcale nie było u nas dużo, a zresztą większa część wymienionych przez Zaborskiego dawnych rzekomych okolnic mogła równie dobrze być wsiami okrągłymi, a wsie okrągłe mogły być faktycznie wsiami placowymi lub owalnicami o regularniejszym niż zwykle planie¹.

1.3. Wieś placowa i owalnica o rozplanowaniu zbliżonym do promienisto-okrężnego

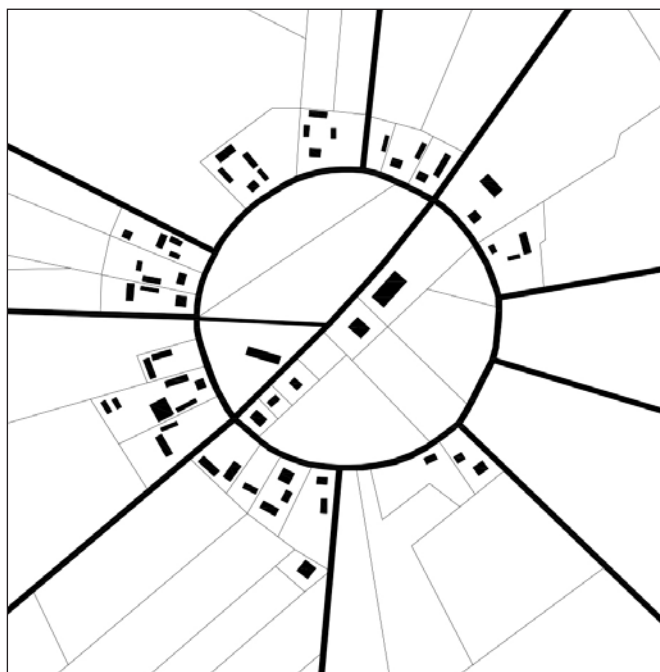
Okrężność rozplanowania bywa bowiem czasami szczególnym przypadkiem, gdy daną wieś z uwagi na jej pochodzenie i lokalizację (wzdłuż drogi związanej z małym zbiornikiem wodnym lub ciekim) należałoby zaliczyć do kategorii wsi placowych lub do pokrewnej kategorii owalnic, czyli (w obu przypadkach) do wsi ze środkowym rozszerzeniem zajęтым dawniej przez wspólny plac – *nawsie* (zwłaszcza gdy także wsie sąsiednie należą do tejże kategorii). Gdy taki układ podkreślony jest wachlarzowo-promienistym niwowym układem pól otaczających tę wieś, wówczas okrężno-promienista kompozycja całości przyciąga uwagę i wydaje się nieprzypadkowym zamierzeniem podczas zakładania danej wsi, co wszakże niekoniecznie odzwierciedla faktyczny pierwotny zamiar, bo zresztą wiele wsi placowych i owalnic mogło mieć samorodne pochodzenie. Toteż uczeni nie zawsze rozróżniali oba te typy i różne były propozycje określenia relacji między typem owalnicy, typem wsi okrągłej i typami wyżej wymienionymi – na przykład według Bohdana Zaborskiego (dz.cyt., s. 40) *„owalnica jest typem przejściowym między okolnicą a ulicówką”*. Owalnice i wsie placowe są jednak zwykle większe od wsi okrągłych i znacznie większe od okolnic.

¹ Podkreślali to wielokrotnie także późniejsi uczeni. Maria Kielczewska-Zaleska (1956, s. 11) pisała: „Zaborski określa szereg wsi jako okolnice, tymczasem są to wsie powstałe często w nowszych czasach i jak to stwierdziły nasze obserwacje terenu i badania z zakresu historii wsi, ani układem gruntów, dróg czy funkcją placu nic z okolnicami historycznymi nie mają wspólnego”.

Tak czy owak wsie placowe i owalne jako typy o dawnym pochodzeniu uległy już przeważnie tak dużym przemianom, że bardzo rzadko spotkać można przykłady o czytelnych cechach geometrycznych, mianowicie o rozplanowaniu okrężnym lub okrężno-promienistym.

1.4. Rzędówka okrężna

Jest to typ wsi wyodrębniony przez Bohdana Zaborskiego [1926, s. 35] i według tego wyodrębnienia reprezentowany przez jedną wieś, Paproć Dużą na pograniczu podlasko-mazowieckim. Rzędówka jako taka jest typem wsi o luźnej przyulicznej zabudowie, często jednostronnej, a przy tym bezpośrednio powiązanej z polami stanowiącymi niejako przedłużenie działek siedliskowych. Rzędówka okrężna byłaby więc taką luźno zabudowaną wsią z tym tylko wyjątkiem, że główna ulica nie przebiega prosto, lecz zakręca, tworząc okrąg o znacznej średnicy (w przypadku wspomnianej wsi Paproć Duża średnica okręgu wyznaczonego przez tę ulicę wynosi ponad 400 metrów; (ryc. 2). Jednak nowsze publikacje pomijają typ rzędówki okrężnej jako zbędny, skoro jest reprezentowany tylko jednostkowo.



Ryc. 2. Schemat wsi Paproć Duża; źródło: opracowanie własne (M. Szeligowska, 2019)

Fig. 2. A schematic village plan of Paproć Duża; source: drawn by M. Szeligowska, 2019

1.5. Kolonie józefińskie i wsie fryderycjańskie

Miasta i wsie o rozplanowaniu wielosymetrycznym, geometrycznym, zakładane w wyniku dawnych akcji komasacyjno-reparcelacyjnych i nowych przedsięwzięć osadniczych, wzmiankowane już w XIX wieku przez uczonych niemieckich i utrwalane na rysunkach, a później na fotografiach (ryc. 1), przez wiele dekad nie budziły większego zainteresowania naszych badaczy – *vide* opinia Bohdana Zaborskiego: „Do grupy tej zaliczamy kilka wsi, przeważnie kolonii józefińskich w województwie stanisławowskim. Osiedla te w kształcie czworo- i pięcioboków pomijane są w rozważaniach historycznych” [B. Zaborski 1926, s. 67]. Powodem była nieliczność przykładów takich wsi lub miasteczek, ich lokalizacja na zachód lub na wschód od terytorium etnicznego osadnictwa polskiego, ich kojarzenie z akcjami osadniczymi realizowanymi przez zaborców (kolonizacja józefińska w Galicji, kolonizacja fryderycjańska w Prusach itp.). Tym niemniej mając stosunkowo niedawną genezę, zachowały one względnie dobrze swe pierwotne geometryczne rozplanowanie. Zaczęły być u nas systematycznie badane właściwie dopiero w ostatnich dekadach.

Geometryczne osady józefińskie w obecnych granicach Polski właściwie nie istnieją, a te poza naszymi granicami, jak pięcioboczna wieś Równe w rejonie drohobyckim obwodu lwowskiego na Ukrainie (około 80 kilometrów na południowy wschód od Przemysła), założona w roku 1783, marginalizowano w opisach naukowych. Pomijamy je też w niniejszej pracy właśnie z uwagi na ich lokalizację poza granicami Polski. Wzmiankujemy natomiast o kilku wsiach założonych w ramach kolonizacji fryderycjańskiej (ryc. 1).

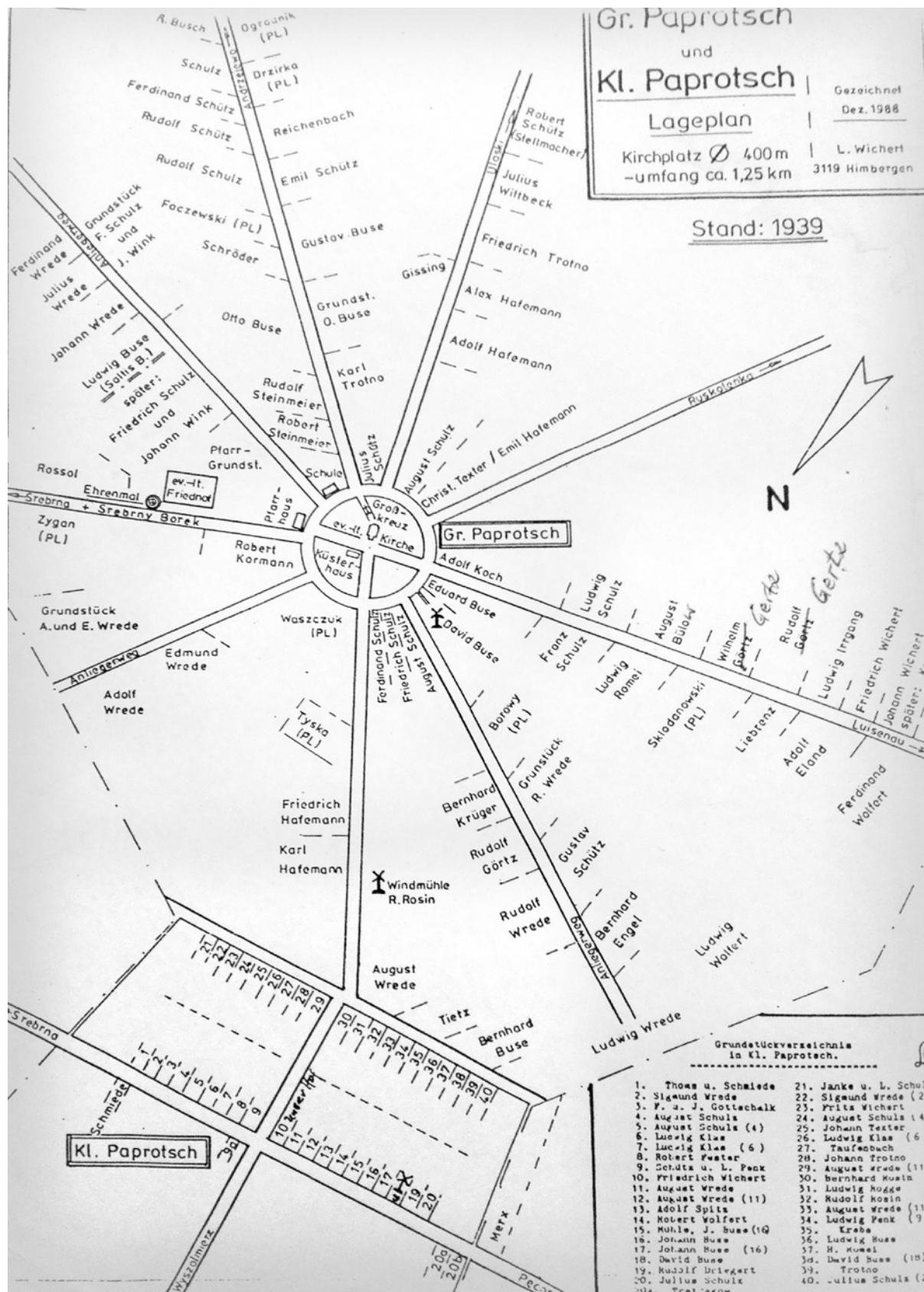
2. PRZYKŁADY KONCENTRYCZNYCH WSI FRYDERYCJAŃSKICH

Omówienie zachowanych po dziś dzień wsi o rozplanowaniach koncentrycznych zaczynamy od tych, które powstały u schyłku XVIII lub na początku XIX wieku w ramach kolonizacji fryderycjańskiej². Jest to bowiem grupa po pierwsze najliczniejsza (pięć przykładów), a po drugie – reprezentujące ją wsie okazują się najmniej przekształcone, najbardziej wyraziste i krajobrazowo najciekawsze.

2.1. Paproć Duża

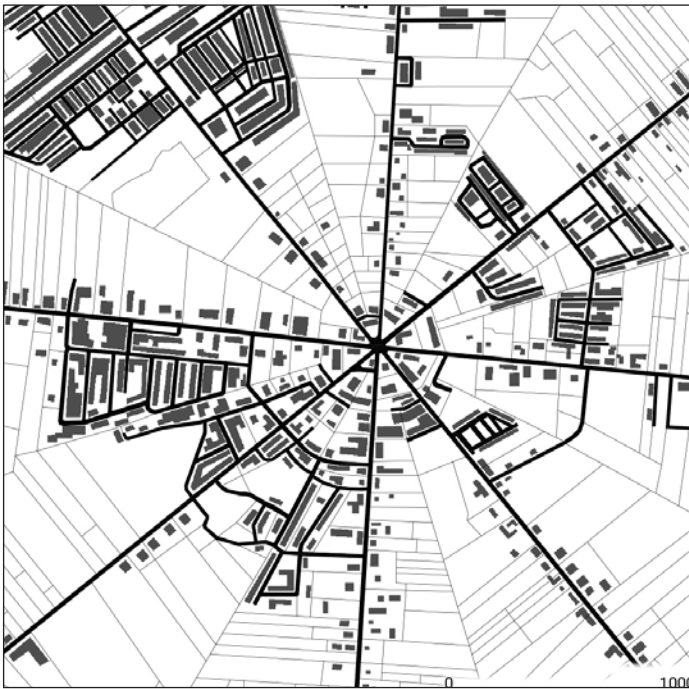
Wieś Paproć Duża znajduje się w gminie Szumowo powiatu zambrowskiego przy zachodniej grani-

² Kolonizacja fryderycjańska to akcja osadnicza połączona z szeroko zakrojonymi przedsięwzięciami komasacyjno-reparcelacyjnymi, zainicjowana i w znacznej mierze przeprowadzona przez króla Prus Fryderyka II (1712-1786), realizowana od połowy XVIII aż do pierwszych dekad XIX wieku.



Ryc. 3. Plan wsi Paproć Duża z 1939 roku; źródło: dokument archiwalny stanowiący część Studium ruralistycznego wsi Paproć Duża (studium opracował A. Dolistowski, 1990)

Fig. 3. An archival map of the village Paproć Duża, 1939; source: A. Dolistowski, 1990



Ryc. 4. Schemat wsi Nowosolna; źródło: opracowanie własne (M. Szeligowska, 2019)

Fig. 4. A schematic village plan of Nowosolna; source: drawn by M. Szeligowska, 2019



Ryc. 5. Schemat centralnej części wsi Pokój; źródło: opracowanie własne (M. Szeligowska, 2019)

Fig. 5. A schematic village plan of Pokój; source: M. Szeligowska, 2019

cy województwa podlaskiego. Rozplanowana została w 1802 roku wzdłuż kolistej drogi otaczającej niemal pusty plac o średnicy 420 metrów, z którego wychodziło dziewięć radialnych prostych dróg – to założenie było zgodne z powstałym kilka lat wcześniej (około 1799 roku) projektem autorstwa niejakiego von Wedella. Ramy prawne, w jakich założono tę wieś, uzasadniają jej klasyfikację jako wsi fryderycjańskiej, choć – jak wspomniano – Zaborski klasyfikował ją osobno, wskazując między innymi na niespotykaną gdzie indziej rozległość jej kolistej założenia.

Wieś zasiedlono w roku 1803, sprowadzając dziewięć północnoniemieckich rodzin spośród zamierzonych trzystu; przyjęła ona wówczas nazwę Gross-Königshuld. Wskutek działów rodzinnych liczba gospodarstw włączonych w obwodowo-radialną część wsi zwiększyła się z czasem do kilkunastu, lecz dalszemu zagęszczaniu zapobiegło ekspediowanie kolejnych rodzin potomnych na pobliskie kolonie oddalone od wsi o 500 - 1500 metrów, a z czasem także jeszcze nieco dalej. Od czasu powstania wsi podlegała fluktuacjom demograficznym, w tym wymianie ludności pod koniec II wojny światowej i w pierwszych latach powojennych (ludność wyznania ewangelickiego i pochodzenia północnoniemieckiego wyemigrowała). Obecnie sołectwo Paproć Duża liczy około 400 mieszkańców, lecz sama centralna (kolista) część wsi wydaje się niemal pusta, bo liczba zagród jest nieproporcjonalnie mała względem rozległości pierwotnego założenia ruralistycznego (ryc. 2 i 3). Większość ludności wsi zamieszkuje kolonie położone nieco dalej.

Paproć Duża była wzmiankowana w kilkunastu publikacjach naukowych. W 1958 roku Ignacy Tłoczek podał ją jako przykład wartościowego kulturowo „założenia planistycznego (...), mającego znaczenie historyczne lub architektoniczne, (...) [mimo iż] obiekty wchodzące w skład kompozycji nie przedstawiały indywidualnej wartości” [I. Tłoczek 1958, s. 33, w tym przypis 3]. Waldemar Łupiński [2011, s. 362] uznał jej „przestrzenny układ stanu władania gruntami (...) [za] unikatowy dla północno-wschodniej Polski”, choć mylił ją jako okolicę.

2.2. Nowosolna

Dawna podlódzka wieś Neu-Sulzfeld, a dzisiaj Nowosolna (od 1988 roku włączona do Łodzi jako część Widzewa, choć od centrum Łodzi odległa o około 10 kilometrów), to rówieśniczka Paproci Górnej, bo powstała również w 1802 roku. Założono ją na leśnych terenach Ekonomii Łazanów, nadając rozplanowanie symetryczno-radialne na przecięciu ośmiu dróg, z których każde sąsiednie krzyżują się pod kątem 45 stopni. Wieś rozplanowano w powiązaniu z sąsiednimi nowy-

mi wsiami typu *rzędówka*, takimi jak Wiączyń Dolny, Wiączyń Górny i Wiączyń Nowy. Zasiedliły ją rodziny niemieckie, głównie pochodzące z wiertemberskiego Sulzfeld, co tłumaczy pierwotną nazwę wsi; wśród nich – lub może wśród nieco późniejszych osadników – część stanowili uchodźcy religijni ze wspólnoty braci morawskich (a dokładniej rzecz ujmując, grupy znanej jako wspólnota Herrnhut). Do roku 1823 liczba znajdujących się we wsi domów wzrosła do 86, zamieszkanych łącznie przez 1059 mieszkańców, czyli średnio po kilkanaście osób w domu.

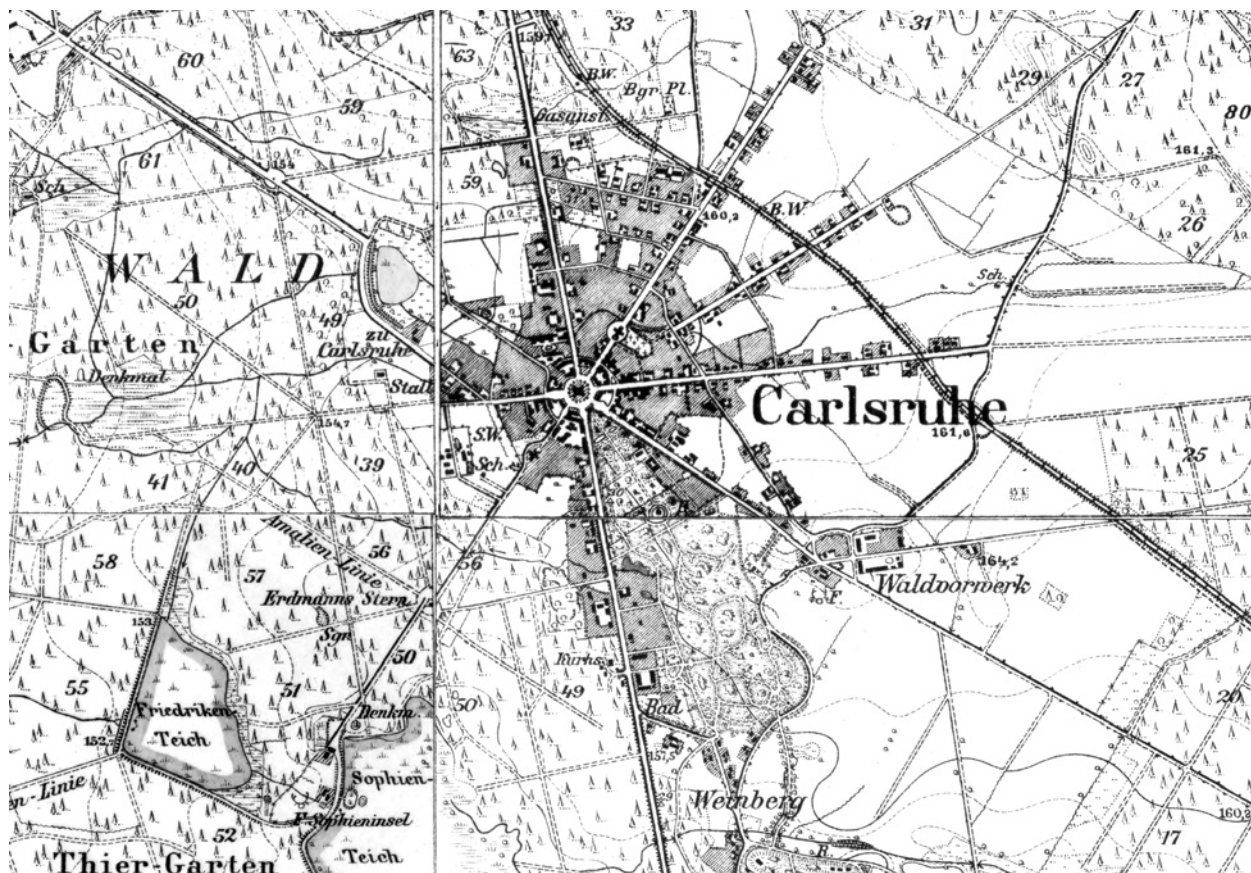
Koncentryczno-ośmioramienne założenie Nowosolnej obejmuje obszar o średnicy około 4 kilometrów i stanowi jedno z największych w tej kategorii w naszym kraju. Nowosolna pozostaje jednak słabo zaludniona i zabudowana w stosunku do swej rozległości, bo nawet jej część centralna jest jeszcze mało zabudowana, zaś na obrzeżach, niewidocznych na załączonym tu rysunku (ryc. 4), znajduje się kilka rozległych podlódzkich ogródków działkowych, zajmujących łącznie powierzchnię niemal taką jak cała pozostała zabudowa Nowosolnej.

Z uwagi na wielkość i oryginalność pierwotnego założenia (także w kontekście jej podlódzkiej loka-

lizacji) w ubiegłych dekadach Nowosolnej wielokrotnie poświęcano uwagę badawczą, zwykle jednak ograniczoną do refleksji historycznej lub do publikowania wzmianek ukazujących ją po prostu jako przykład osiedla o „*nietypowym regularnym kształcie promienisto-koncentrycznym*, (...) [które] można zaliczyć do grupy wsi luźno skupionych typu wieloosiowego” [M. Cepil 2018, s. 54, 55; por. M. Chilczuk 1970, s. 403; T. Figlus 2017, s. 203-204], często wszakże bez głębszej refleksji planistyczno-konserwatorskiej.

2.3. Pokój

Dawna Carlsruhe, później Bad Carlsruhe, a dziś dość spora (licząca około 1400 mieszkańców, choć w 1933 roku było ich dwakroć więcej, 2711) wieś gminna Pokój w powiecie namysłowskim województwa opolskiego została założona, a właściwie zainicjowana jako zamyśł kompozycyjny, w 1748 roku jako siedziba letniej rezydencji księcia oleśnickiego Karola Wiertemberskiego. Nazwę Carlsruhe uzyskała na wzór miasta Karlsruhe w Badenii-Wiertembergii, na którego gwiazdisto-promienistym założeniu wzorowano jej rozplanowanie (ryc. 1, 5 i 6).



Ryc. 6. Wieś Pokój (wówczas miasteczko Carlsruhe) na niemieckich mapach topograficznych z początku XX wieku (wyd. Königliche Preussische Landes-Aufnahme, Berlin, złożenie arkuszy nr 2959, 2960, 3021 i 3022)

Fig. 6. A collage of archival German topography map covering Pokój (Germ.: Carlsruhe; ed. Königliche Preussische Landes-Aufnahme, Berlin 1912: a collage of four map sheets: No. 2959, 2960, 3021 and 3022)



Ryc. 7. Plac centralny óródleśnej wsi Pokój na niemieckim sztychu z 1799 roku
Fig. 7. The central square of Pokój at an old 1799 lithography

Pierwszym etapem prac lokacyjnych było założenie w latach 1747-1748 rozległego ogrodzonego zwierzyńca z siatką dróg częściowo pokrywających się z układem ulic późniejszej wsi Pokój. Następnie kolejno wznoszono dworek myśliwski, później go rozbudowano i wzniesiono pierwsze domy, stajnie i gorzelnie; w roku 1775 ukończono budowę kościoła, a w roku 1780 założono zespół parkowy w stylu angielskim, a część – w stylu francuskim.

Wieś związano kompozycyjnie z właściwym założeniem rezydencjonalnym, obejmującym także okoliczne lasy, rozległe parki i założone po roku 1754 stawy, tak iż gwiazdasty dziewięciopromienny układ ulic wsi został integralnie połączony z geometryczną siatką dróg leśnych i polnych, która tworzyła także kolejne układy gwiazdaste, w tym układ sześćio- i siedmiopromienny, oba na obszarach lasów na północny i południowy zachód od właściwej wsi (ryc. 6).

W XIX wieku była to już spora miejscowość, która w tym czasie z myśliwskiej rezydencji stała się

miastem uzdrowiskowym i została przemianowana na Bad Carlsruhe (używano wszakże też polskiej nazwy Pokój). W 1861 roku liczyła ona 2364 mieszkańców. Jej centrum stanowił wszakże ów pierwotny pałacyk myśliwski, tyle że rozbudowany do znacznych rozmiarów, od którego rozchodziło się osiem głównych ulic (ryc. 7).

Współcześni autorzy [M. Chorowska, A. Ząbłocka 1988, s. 53; M.E. Adamska 2015, s. 8-9] dopuszczają możliwość, że założenie wsi, a następnie miasteczka Pokój wzorowanego na układzie miasta Karlsruhe w Badenii-Wirtembergii, było później wzorcem dla kolonii hutniczej Jedlice i być może dla wsi Kup. Charakterystyczny zamysł kompozycyjny, będący w swoim czasie poniekąd wzorcem estetyczno-kompozycyjnym, został jednak później osłabiony dziejowymi katastrofami, zwłaszcza zniszczeniem w 1945 roku centralnie usytuowanego pałacyku myśliwskiego (ryc. 1 i 7) i zatarciem wychodzących od niego promieniście chodników (ryc. 7), a także wymianą otaczającej zabu-

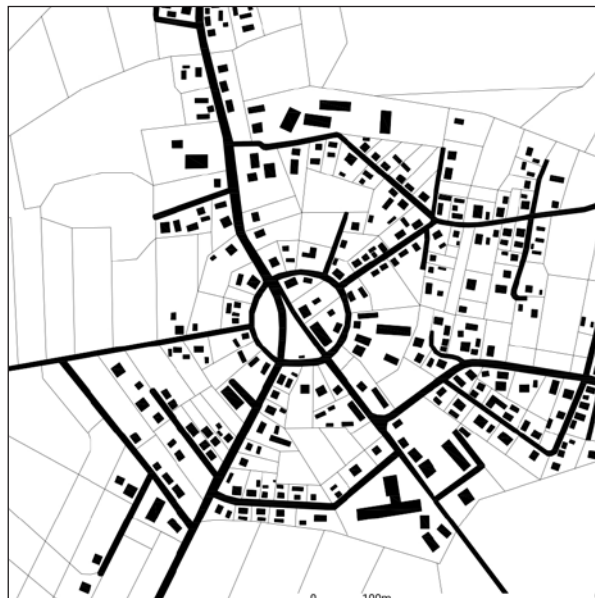
dowy, w tym powstaniem kilku obiektów urągających kulturze estetycznej. Obecnie koliste nawsie pozostaje puste, a otaczająca zabudowa jest nie tylko zaniedbana, lecz po prostu brzydka, przyległy park zarósł niekontrolowanymi zaroślami, zaś cała wieś – choć posiada urokliwe miejsca poza swą częścią centralną – budzi swym zaniedbaniem smutek i zawód.

2.4. Kup

Wieś oddalona od wyżej wymienionej o 12 kilometrów leży w gminie Dobrzeń Wielki w powiecie opolskim. Jej pierwotne geometryczne rozplanowanie oparte zostało na sześcioboku wyznaczającym zewnętrzną granicę osady i na okręgu wyznaczającym centralny plac z budynkami administracyjnymi, z którego to placu wychodziło pięć ulic (symetria założenia była tylko jednoosiowa). Układ ten zaprojektował Johann Martin Pohlmann w 1780 roku, a prace lokacyjne w terenie zakończono w roku 1785. W roku 1787 wieś liczyła już 213 mieszkańców (obecnie 1200). Dominantą centralnego kolistego założenia był budynek administracyjno-podatkowy, gdyż wieś, a właściwie ów budynek z sąsiednimi domami urzędniczymi, miały służyć jako ośrodek zarządzania kluczem trzydziestu okolicznych wsi (Adamska, 2015, s. 11). Z czasem wieś rozrosła się i złączyła z sąsiednimi koloniami (ryc. 8 i 9).

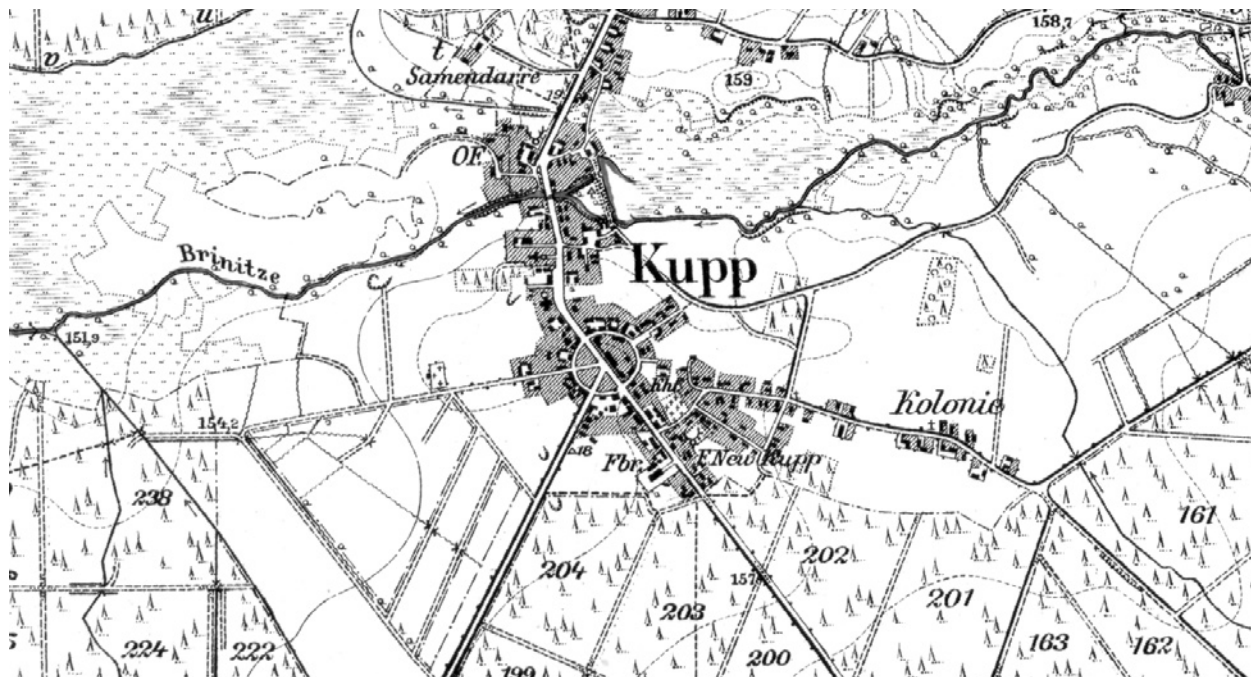
Charakterystyczny koncentryczny układ wsi Kup został w okresie powojennym zdeformowany wymianą zabudowy oraz wprowadzeniem łukowo wygiętego od-

cinka drogi wojewódzkiej DW454 w obręb centralnego nawsia, które ponadto w swej północno-wschodniej części zostało zajęte przez kilka gospodarstw. Tym niemniej centralna część wsi doznała mniejszego uszczerbku estetycznego niż w przypadku wsi Pokój. Natomiast już dość dawno zanikł sześciobok wyznaczający zewnętrzną granicę osady.



Ryc. 9. Schemat wsi Kup; źródło: opr. własne (M. Szeligowska, 2019)

Fig. 9. A schematic village plan of Kup; source: M. Szeligowska, 2019



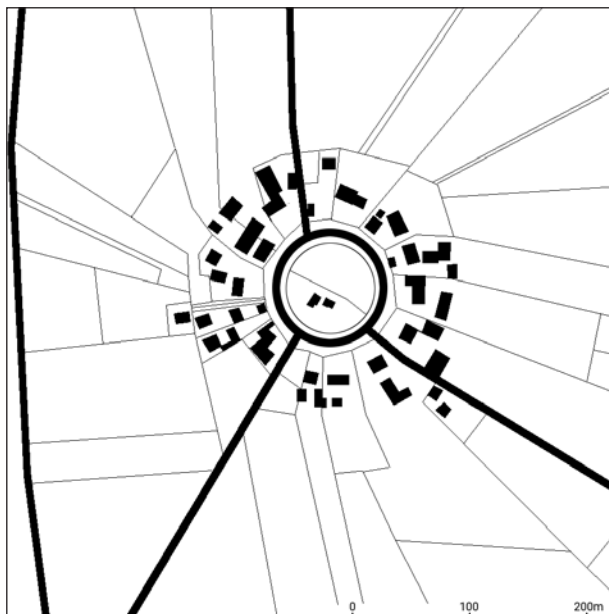
Ryc. 8. Wieś Kup na niemieckiej mapie topograficznej z 1912 roku (wyd. Königliche Preussische Landes-Aufnahme, Berlin, arkusz 3022)

Fig. 8. The archival map of the village Kup (ed. Königliche Preussische Landes-Aufnahme, Berlin 1912: map sheet No. 3022)

2.5. Czerwona

Niewielka wieś, a właściwie licząca kilkanaście siedlisk kolonia wsi Gronowice w gminie Lasowice Wielkie powiatu kluczborskiego w północno-wschodniej części województwa opolskiego, z układu przypomina średniowieczną okolnicę lub wieś okrągłą, niemniej jest to osada znacznie późniejsza, założona w 1791 roku przez Grafa von Hoym w systemie kolonizacji fryderycjańskiej. Zasiedlona została przez siedemnaście rodzin przesiedleńców z Saksonii i nazwana wówczas Marienau.

Kolonia Czerwona (Marienau) była zaledwie sporadycznie i lakonicznie wzmiankowana w piśmiennictwie naukowym (por. np. Szulc, 1995, s. 67; Schlenger, 1933), zresztą w ogóle była i nadal jest raczej pomijana w publikacjach (wyjątki to np. Krömer, 1934). Pozostaje jednak godna uwagi, bo doskonale zachowuje swój koncentryczny plan (ryc. 10) i jest dość zadbane. Jest to jedna z najładniejszych wsi koncentrycznych.



Ryc. 10. Schemat kolonii Czerwona;
źródło: opr. własne (J. Szewczyk, 2019)

Fig. 10. A schematic village plan of Czerwona;
source: J. Szewczyk, 2019

3. PRZYKŁADY OWALNIC

Omówiono tu nieliczne przykłady owalnic, wyróżniające się czytelną regularną geometrycznością rozplanowania. Sam układ dróg i siedlisk wiejskich zwykle bywa mocno zniekształcony, powodując, że koncentryczne rozplanowanie uchodzi uwagi obserwatora odwiedzającego daną wieś, dlatego w niniejszym opracowaniu uwzględniono także geometrię otaczających rozłógów pól, często w najbardziej wyraźny spo-

sób ukazującą koncentryczność wsi, choć zwykle – zwłaszcza gdy teren jest płaski – widoczną dopiero na zdjęciach lotniczych i satelitarnych lub na dokładnych mapach. Zresztą koncentryczne rozplanowanie jest łatwiej dostrzegalne we wsiach małych, zaś w tych większych, bardziej rozbudowanych, jest pejzażowo nieistotne, a dostrzegalne tylko jako abstrakcyjny rysunek na mapie.

3.1. Jamno

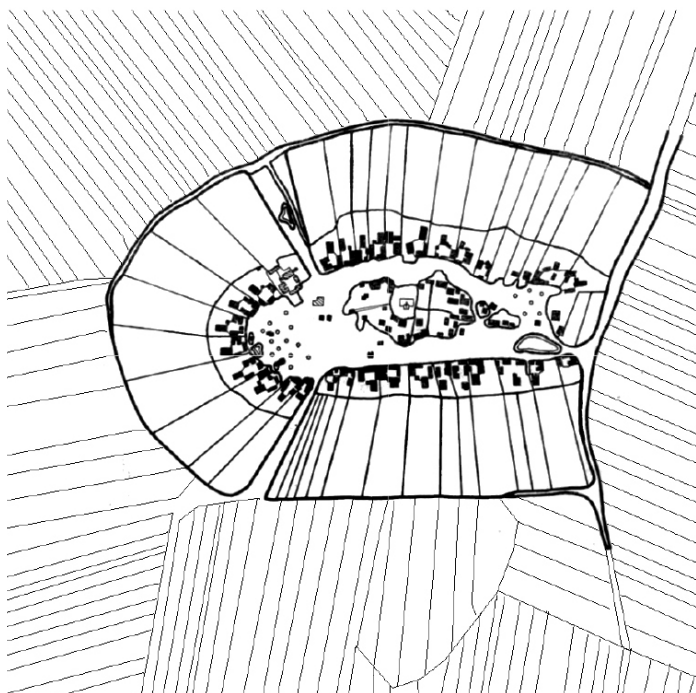
Halina Szulc (1988, s. 66) klasyfikuje Jamno jako wieś placową regularną z układem pól niwowo-łanowym. Otrzymała ona obecną lokalizację i charakterystyczne, dość symetryczne eliptyczne rozplanowanie (z jednym wjazdem do wsi; ryc. 11) po relokacji, która nastąpiła po powodzi z 1552 roku [H. Szulc 1988, s. 64]. Rozplanowana z podziałem na dwadzieścia cztery siedliska kmiecie otaczające owalne nawsie, utrzymała pierwotną strukturę i liczbę siedlisk co najmniej do początku XIX wieku [J. Sienkiewicz 1978, s. 43, H. Szulc 1988, s. 66 i 67; por. E. Buczak 1965; A. Muszyński 1978].

Jamno bywało jednak też mylnie uważane za okolnicę [J. Sienkiewicz 1978] czy też przypisywano mu „nietypowy kształt” (sic!), przypisując jego genezę „okresowi powstania około 1224 roku oraz ulokowaniu na trudnych terenach bagiennych” [A. Gałka 2018, s. 30; por. A. Gałka 2016]; nazywano je też „endemitem wśród genetycznych typów zabudowy wsi [A. Gałka, 2016, s. 200]. Te wzmianki świadczą o ryzyku przypisania najbardziej regularnym owalnicom metryki średniowiecznej, bo faktycznie średniowieczne owalnice zatraciły już wyrazistość swego geometrycznego owalnego lub okrągłego układu. Te, które zachowują owalne rozplanowanie i pozwalają je dostrzec, są po prostu nowsze.

Od 2010 roku Jamno stanowi część Koszalina. W ostatnim półwieczu rozbudowało się ekstensywnie (na zewnątrz), a ponadto zagęszczeniu uległa też zabudowa nawsia (ryc. 12). W krajobrazie cechy rozplanowania koncentrycznego są już nieczytelne.

3.2. Księż Pole

Jest to wieś z dawniej regularnym nawsiem w kształcie elipsy i niwowym układem pól, położona w gminie Baborów w województwie opolskim i – podobnie jak Jamno – zachowująca dość regularne rozplanowanie, nazwane przez Aleksandrę Gałkę (2018, s. 39; por. H. Szulc 1988, s. 65) „układem okolicowo-owalnicowym” (por. jednak: H. Szulc 1988, s. 65). Rozplanowanie czytelne jest jednak tylko z lotu ptaka lub na odwzorowaniach mapowych (ryc. 13), a nieczytelne w krajobrazie samej wsi z uwagi na zabudowanie nawsia budynkami zagrodowymi.



Ryc. 11. Wieś Jamno na schematycznym planie z 1820 roku (oryginał w Archiwum Państwowym w Koszalinie, publ. w: J. Sienkiewicz 1978, s. 43; H. Szulc 1988, s. 64, 66 i 79)
Fig. 11. A schematic village plan of Jamno in 1820 (State Archive in Koszalin; also: J. Sienkiewicz 1978, p. 43; H. Szulc 1988, p. 64, 66 and 79)



Ryc. 12. Schemat współczesnego Jamna; źródło: opracowanie własne (M. Szeligowska, 2019)
Fig. 12. A schematic plan of Jamno today; source: M. Szeligowska, 2019

3.3. Pańków

Wieś ta leży w województwie lubelskim w powiecie tomaszowskim w gminie Tarnawatka. Uznawana dawniej za okolnicę, później za owalnicę [J. Górak 1971], zachowuje w znacznym stopniu czytelność swego dawnego rozplanowania, czemu sprzyja fakt, że znaczną część nawsia stanowi staw, a właściwie małe jezioro, uniemożliwiające zabudowanie nawsia tak ciasne jak w innych dawnych wsiach owalnych (ryc. 14).

4. PRZYKŁADY OKOLNIC

Piśmiennictwo geograficzne i z zakresu historii osadnictwa wiejskiego zawiera różne szacowania liczebności na obszarze Polski wsi okolnic (niewielkich średniowiecznych wsi okrągłych o cechach obronnych; zob. np. B. Zaborski, 1926, s. 38-39). Faktycznie już nie ma okolnic o czytelnej (z perspektywy naziemnego obserwatora) koncentryczności rozplanowania, zresztą rzadko daje się spostrzec tę cechę nawet na mapach i zdjęciach lotniczych lub satelitarnych. Autorom udało się znaleźć zaledwie dwie wsie okolnice o w miarę czytelnym rozplanowaniu okrężnym.



Ryc. 13. Schemat wsi Księż Pole; źródło: opracowanie własne (M. Szeligowska, 2019)
Fig. 13. A schematic village plan of Księż Pole; source: M. Szeligowska, 2019



Ryc. 14. Schemat wsi Pańków; źródło: opr. własne (M. Szeligowska, 2019)

Fig. 14. A schematic village plan of Pańków; source: M. Szeligowska, 2019



Ryc. 15. Schemat wsi Łąkie; źródło: opracowanie własne (M. Szeligowska, 2019)

Fig. 15. A schematic village plan of Łąkie; source: M. Szeligowska, 2019

4.1. Łąkie

Łąkie w gminie Skąpe w województwie lubuskim w powiecie świebodzińskim, ma nawsie częściowo zabudowane, lecz w części środkowej zajęte przez staw (ryc. 15). O wsi tej wiadomo, że od 1223 roku należała do klasztoru cysterskiego w Trzebnicy, a jej okólne rozplanowanie pochodzi zapewne sprzed tej daty.

4.2. Chorzewo

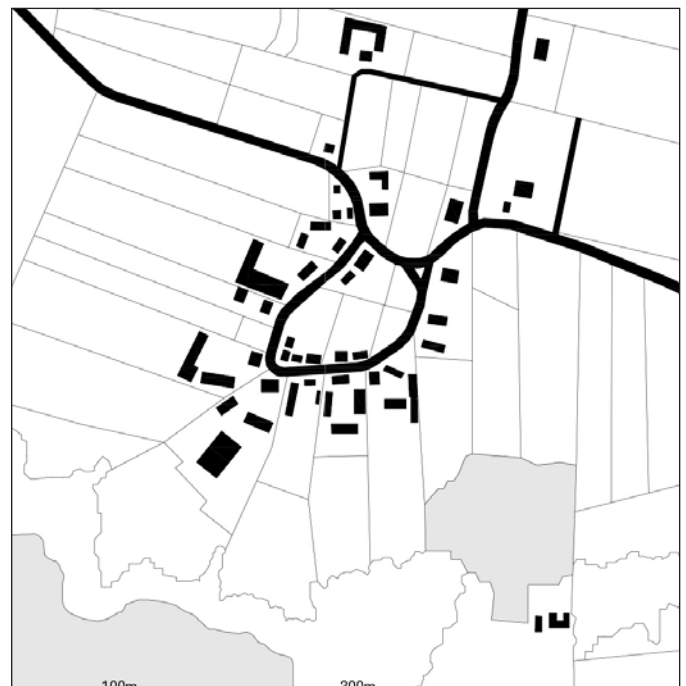
Chorzewo leży koło Pniew w gminie Kwilcz w powiecie szamotulskim w województwie wielkopolskim. Jest to niewielka osada, dawniej wieś szlachecka, słabo opisana w literaturze przedmiotu

5. MIASTA O ROZPLANOWANIU PROMIENISTYM

Trzy miasta we wschodniej części kraju, Krynki, Frampol i Głogów Małopolski, wyróżniają się dość symetrycznym, koncentrycznym rozplanowaniem ich części centralnych. Wszystkie jednak doświadczyły też dziejowych katastrof.

5.1. Krynki

To niewielkie przygraniczne miasto na wschodniej Białostocczyźnie, zamieszkane dziś przez niespełna dwa i pół tysiąca osób, już przed 1518 rokiem miało lokację miejską, zaś w drugiej połowie XVIII wieku zo-



Ryc. 16. Schemat wsi Chorzewo; źródło: opracowanie własne (M. Szeligowska, 2019)

Fig. 16. A schematic village plan of Chorzewo; source: M. Szeligowska, 2019

stało przebudowane staraniem podskarbiego nadwornego litewskiego i zarządcy litewskich ekonomii królewskich Antoniego Tyzenhauza herbu Bawół. Wówczas uzyskało sześcioboczny-gwiazdzisty centralny plac miejski z dwunastoma ulicami promieniście zeń wychodzącymi, choć wyznaczonymi raczej swobodnie, bez dążenia do nadmiernej symetrii.

W odróżnieniu od wsi omówionych wcześniej, krynecki plac i promieniste ulice nie były powiązane strukturalnie i kompozycyjnie ani z rozłogami pól, ani z peryferyjną zabudową. Struktura ulic jest nadal dobrze zachowana, choć powstało wiele nowych ulic peryferyjnych, do czego przyczynił się dziewiętnastowieczny stały wzrost ludności Krynek aż do 10 000 osób w roku 1914, przy czym 90% ludności stanowili Żydzi. Także zabudowa uległa przez ostatnie stulecie zagęszczeniu i wymianie, do czego przyczyniły się między innymi pożary (największe w latach 1879, 1882 i 1887) oraz zniszczenia podczas obu wojen światowych. Natomiast w ciągu trzydziestolecia 1915-1945 ciągnęła obawa przed pogromem, a w końcu faktyczny holokaust, wyludniły miasto: po pierwszej wojnie światowej emigracja ludności żydowskiej spowodowała wyludnienie Krynek o połowę, zaś tuż po drugiej wojnie światowej liczba ludności spadła do kilkunastu procent stanu z roku 1914.

5.2. Frampol

To niewielkie miasto w powiecie biłgorajskim ma populację niemal dwakroć mniejszą od Krynek. Ma też młodszą historię: założono je w latach 1717-1736 z inicjatywy hrabiego Marka Antoniego Butlera herbu Butler, po nabyciu przez niego klucza dóbr wokół wsi Radziecin, na której gruntach ulokowano nowo projektowane miasto, nazwane wówczas Franopol i zasiedlone przez rodziny tkaczy i innych rzemieślników różnych narodowości. Miastu nadano kształt kwadratu o boku długości około 500 metrów, z czasem zwielokrotnionego powtórzeniem (do wewnątrz) kwadratowych ulic-obwiedni otaczających centralny plac miejski o boku długości 225 metrów (w 1851 roku plac zredukowano do 140 metrów), przez który to plac przebiegały też dwa ważne trakty: z Zamościa przez Szczepieszyn do Zawichostu i z Jarosławia do Biłgoraja. Po przekątnych ulokowano cztery mniejsze kwadratowe place o bokach długości 68 metrów. W centrum głównego placu wzniesiono karczmę i ratusz będący symbolem miejskości, niepełniący jednak faktycznie swej funkcji, jako że miasto było prywatne. Ten układ, nawiązujący do wcześniejszych o kilka stuleci renesansowych koncepcji miasta idealnego, nie był perfekcyjnie regularny, za to do dziś

zachował się w stanie mało zmienionym, pomijając wymianę zabudowy i jej zagęszczenie.

Wyraziste geometryczne rozplanowanie miasta spowodowało, że Frampol obrano za cel „treningowego” bombardowania przez Luftwaffe dnia 13 września 1939 roku. Później odbudowano je z zachowaniem układu ulic.

5.3. Głogów Małopolski

To niewielkie podrzeszowskie miasteczko założone w 1570 roku, a dziś zaludnione przez około sześć tysięcy osób, ma rozplanowanie podobne do wielu innych dawnych miasteczek genetycznie późnośredniowiecznych i renesansowych, bo jego ulice i budynki otaczają kwadratowy plac rynkowy. Można je więc po prostu uznać za wyróżniający się regularnością i symetrią przykład renesansowego miasta o dość sporym rynku (długość i szerokość placu rynkowego wynoszą około 160 metrów, niewiele mniej niż w przypadku dość zresztą podobnego rynku staromiejskiego w Krakowie), niemniej warto zwrócić uwagę na tę szczególną regularność, podkreśloną dziesięcioma wychodzącymi z tego placu ulicami, co czyni założenie rynkowe poniekąd koncentrycznym. Rozplanowanie tego miasteczka pokazano też w wydany przed ponad stu laty specjalnym numerze krakowskiego „Architekta”, w artykule poświęconym odbudowie miasteczek [F. Mączyński 1915, s. 12].

6. INNE PRZYKŁADY JEDNOSTEK OSADNICZYCH O ROZPLANOWANIU PROMIENISTYM

Spora liczba wsi mogłaby zostać uwzględniona i dokładniej opisana w niniejszym opracowaniu, gdyby tylko zachowały swą dawną koncentryczną strukturę, lecz ta do dziś uległa już zanikowi. Tu wymieniamy niektóre z nich, a dokładniej opisujemy tylko Brzeście (ryc. 17) – osadę niemieszczącą się w wyżej zaprezentowanych kategoriach.

6.1. Brzeście

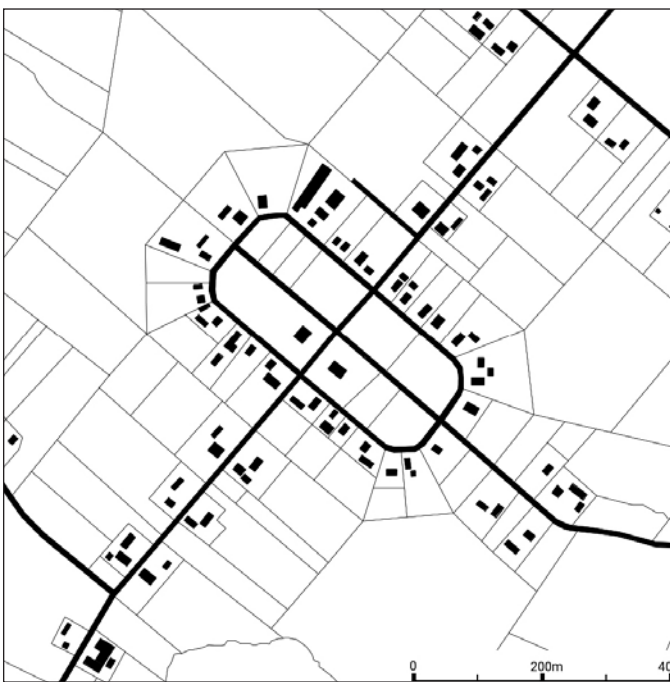
Niewielka (obecnie licząca około 200 mieszkańców) wieś Brzeście w gminie Sławno w województwie zachodniopomorskim została założona na owalno-ośmiobocznym planie stosunkowo niedawno, bo dopiero w latach trzydziestych XX wieku, po parcelacji majątku junkierskiego w Żukowie zgodnie z niemiecką ustawą o osadnictwie z 1919 roku. Pierwotnie nosiła nazwę Hohenzollerndorf, jako że powstała na gruntach należących wcześniej do rodu Hohenzollern-Sigmaringen³. Maria i Waldemar Witek piszą: „Struktura za-

³ W 1931 roku właściciele sprzedali swe grunty o powierzchni 13 500 ha Berlińskiemu Towarzystwu Osadniczemu Pommersche Siedlungsgesellschaft, które przeprowadziło reparcelację i założyło sieć wsi, w tym na 778 hektarach omawianą wieś Hohenzollerndorf, czyli obecnie Brzeście.

budowy wynikała z wielkości gospodarstw i nadziałów ziemi; w 1939 roku w Brześciu było 21 gospodarstw o powierzchni 10–30 ha i 89 gospodarstw po 5–10 ha” [M. Witek, W. Witek 2009, s. 200].

Wsi nadano rozplanowanie prostokąta mającego ścięte boki, upodabniające go nieco do owalu przeciętego prostopadłe skrzyżowanymi drogami, tak iż jego układ można uznać za wydłużoną modyfikację czteroramiennie-promienistego.

Wewnątrz niwy siedliskowej wyodrębniono ogromny plac o wymiarach 120 na 300 metrów, pierwotnie niezabudowany i przeznaczony na zgromadzenia i imprezy wiejskie. Według oceny wyżej zacytowanych autorów, którą potwierdzają też aktualne zdjęcia satelitarne, „...obecnie układ przestrzenny (...) łącznie z siecią drożną nie wykazuje istotnych zmian. Doszło natomiast do licznych ubytków w obrębie poszczególnych zagrod, tak budynków mieszkalnych, jak i gospodarczych” [M. Witek, W. Witek 2009, s. 200].



Ryc. 17. Schemat wsi Brzeście;
źródło: opracowanie własne (M. Szeligowska, 2019)

Fig. 17. A schematic village plan of Brzeście;
source: M. Szeligowska, 2019

6.2. Zniekształcone dawne wsie okolnice

Trudna do określenia jest liczba wsi niegdyś okólnych, dziś już mocno zniekształconych. Przykładem może być wieś Łącko położona przy południowym brzegu jeziora Wicko, na Wybrzeżu Słowińskim, położonym w gminie Postomino w powiecie sławieńskim województwa zachodniopomorskiego, a także

odległa o zaledwie kilka kilometrów wieś Marszewo (zob. Sadowska 2006). Na Wybrzeżu Słowińskim i w ogóle na Pomorzu takich wsi jest więcej (np. Robuń w gminie Gościno). Często są to najstarsze z okolicznych wsi, jak Klępino Białogardzkie w gminie Białogard; w tejże gminie za dawną okolnicę uważa się też wieś Żytkowo.

Okolnicą miało być kaszubskie Sierzno w gminie Bytów. Dość dobrze zachowane założenie okólne wokół stawu ma wieś Grzędzice w województwie zachodniopomorskim w gminie Stargard, a także otaczająca małe jezioro wieś Dąbrowskie w gminie Prostki w województwie warmińsko-mazurskim, a powiecie ełckim [B. Zaborski 1926, s. 41].

Wieś Domanowice leży natomiast w gminie Trzebnica w powiecie trzebnickim województwa dolnośląskiego. Wzmiankował ją jako okolnicę już August Meitzen (1863, s. 64 i 65), u nas zaś między innymi Ignacy Drexler (1921, s. 56).

PODSUMOWANIE I WNIOSKI

Okrężno-promienista struktura przestrzenna właściwa była wsiom, rzadziej miasteczkom, reprezentującym różne typy morfogenetyczne. Była typowa dla okolnic, tych jednak na terenie naszego kraju było niewiele, a ponadto jako wsie stare uległy one znacznym przekształceniom deformującym ich dawną geometryczną regularność. Koncentryczność charakteryzowała też średniowieczne wsie okrągłe niebędące okolnicami, jednak niemal wszystkie wsie należące do tej kategorii już całkowicie zatraciły pierwotną wyrazistość swej struktury, toteż tylko nieliczne zostały ujęte w niniejszym artykule. Podobnie ma się rzecz z wsiami placowymi (owalnicami), które niekiedy przyjmowały bardziej regularne kształty, upodabniając się do wsi okrągłych: uwzględniono tu tylko kilka przykładów o relatywnie dobrze zachowanej „okrągłości” czy „promienistości” rozplanowania. Natomiast nowsze wsie fryderycjańskie zwykle zachowały strukturę okrężno-promienistą stosunkowo nieźle, lecz nie są one liczne; w tej grupie jednak także są nieujęte w niniejszym artykule osady o rozplanowaniu koncentrycznym, lecz dziś już zupełnie nieczytelnym, takie jak Jedlice w gminie Ozimek założone w 1775 roku. Zarejestrowano też mające omawiany typ strukturalny jednostki osadnicze nieprzypisane do powyższych kategorii morfogenetycznych. We wszystkich rozpoznanych przypadkach dostrzeżono nabyte zniekształcenia strukturalne, które autorzy nazwali *amorfizacją struktury*.

Ocena skali problemu

Kwerenda bibliograficzna potwierdzona weryfikacją na mapach Google i w regionalnych serwisach geodezyjnych ujawniła istnienie zaledwie kilkunastu jednostek osadniczych zachowujących czytelną strukturę okrężno-promienistą, to jest kilkunastu dawnych wsi i dwóch lub trzech miast, choć w przypadku miast ocena ich „koncentryczności” jest jeszcze bardziej wątpliwa i właściwie tylko Krynki nie budzą tu większych wątpliwości. W skali kraju jest to niewiele, bo wszystkich wsi mamy 43 082. Można by więc te kilkanaście jednostek osadniczych uważać już tylko za ewenement krajobrazowy. Z drugiej jednak strony, mimo znikomości ich udziału procentowego, są one pozostałościami pewnych szerszych dawniej zjawisk osadniczych, są też świadkami ważnych procesów historycznych. Na przykład pradawne wsie typu *okolnica* (w tym ich dość częste występowanie poza obszarem naszego kraju, na zachód od naszych obecnych granic z Niemcami) były w przeszłości uważane za kluczowy argument w sporze o początki narodu polskiego i miejsce jego bytowania we wczesnym średniowieczu; zresztą nowsze o ponad pół tysiąclecia wsie fryderycjańskie także włączano w polsko-niemiecki spór etnohistoryczny. Zaś w bardziej ogólnym ujęciu koncentryczność dawnych wsi jest pochodną rewolucyjnych przekształceń układów przestrzennych jednostek osadniczych zapoczątkowanych poprzez XIII-wieczne lokacje, a zwłaszcza lokowanie na prawie magdeburskim miast i wsi lokowanych wcześniej na prawie polskim (*obyczajem wolnych gości*).

Zaprezentowane tu wsie mają zatem znaczenie reliktu, pamiątki, śladu procesów historycznych, w mniejszym lub większym stopniu każda z nich pozostaje symbolem. Toteż waga problemu, jakim jest utrata przez nie ich przestrzennej wyrazistości – ich amorfizacja – to nie tylko kwestia lokalnego pogorszenia estetyki krajobrazu, lecz także utrata możliwości upamiętnienia istotnych zjawisk etnohistorycznych.

Drugą kwestią jest dynamika i skala amorfizacji. We wszystkich przypadkach zjawisko to zostało zaobserwowane, lecz w niejednakowym w stopniu – mniejszym lub większym. Obecnie wydaje się ono przyśpieszać i przynajmniej w przypadku niektórych wsi grozi zupełnym zatraceniem ich wyrazistości morfogenetycznej. Ryzyko to jest najwyższe w przypadku wsi najstarszych, czyli dawnych okolic (Chorzewo, Łąkie), te bowiem już od wielu setek lat ulegają nieustannym przeobrażeniom; niewiele lepiej rzecz ma się co do wsi placowych (owalnic: Jamno, Księże Pole, Pańków), które wprowadzie są na ogół nieco młodsze od okolic, lecz ich pierwotne rozplanowanie nie było równie regularne co tamtych.

Skala problemu jest zatem niewielka w liczbach bezwzględnych (jedenaście wsi z liczby 43 082, dwa miasta z liczby 940), lecz znaczna w kategoriach symboliki przestrzeni, jako że choć miasta (Krynki i Frampol) oraz niektóre wsie włączone dziś do miast (Nowosolna) i nieliczne inne (Paproc Duża) zachowały strukturę ulic wyznaczającą ich unikalność, to jednak wszelkie pozostałe elementy ich przestrzeni uległy i nadal ulegają silnej amorfizacji. Chaotyzacja dotyczy między innymi pokrycia terenu, zabudowy i ścian wnętrza urbanistycznych pierwotnie dośrodkowych (okrężno-promienistych).

Postulat badawczy

W związku ze relatywnie dużą (w stosunku do choćby znikomej liczby wsi w skali całego krajowego systemu osadniczego) rangą problemu autorzy dostrzegają potrzebę dyskusji nad koncepcjami (pomysłami architektonicznymi, krajobrazowymi, zapisami planistycznymi i być może także dotyczącymi jeszcze innych zagadnień), które służyłyby utrwaleniu omówionych tu reliktyw osadniczych jako zapisu czasu i zapisu dziedzictwa. Zaproponowanie koncepcji planistycznych eksponujących i chroniących morfogenetyczną specyfikę badanych jednostek osadniczych warto także połączyć lub poprzedzić analizą występowania przedmiotowych układów przestrzennych, a zwłaszcza organizowanych na planie koła, na innych obszarach Europy, leżących poza Polską i jej bezpośrednim zachodnim i wschodnim sąsiedztwem. Zamierzając w przyszłości kontynuować te wątki, autorzy dostrzegają także potrzebę uwzględnienia ich w dyskusji naukowej obejmującej różne punkty widzenia, niekoniecznie zgodne z poglądami autorów niniejszego artykułu.

LITERATURA

1. **Adamska M. E. (2004)**, *XVIII-wieczny zespół mieszkaniowy w Jedlicach jako przykład fryderycjańskiego osadnictwa hutniczego w dolinie rzeki Małej Panwi*, „Architectus”, nr 15, s. 35-42.
2. **Adamska M. E. (2015)**, *Johann Martin Pohlmann (1726–1800). Architekt epoki fryderycjańskiej*, „Architectus”, nr 41, s. 3-20.
3. **Balzer O. (1910)**, *Chronologia najstarszych kształtów wsi słowiańskiej i polskiej*, „Kwartalnik Historyczny”, t. XXIV, s. 359-406.
4. **Bimler K. (1929)**, *Kupp in Oberschlesien, eine Radiale Siedlung von 1780*, „Ostdeutsche Bauzeitung”, Jg. 27, No. 69, s. 509.
5. **Buczak E. (1965)**, *Wieś Jamno. Szkic historyczno-kulturowy*, „Rocznik Koszaliński”, no. 1, Koszalin, s. 146-170.
6. **Burszta J. (1954)**, *Zagadnienie nawsia w osadnictwie wiejskim*, „LUD”, t. 41, cz. 1, s. 439-498.

7. **Burszta J. (1958)**, *Od osady słowiańskiej do wsi współczesnej. O tworzeniu się krajobrazu osadniczego ziem polskich i rozplanowań wsi*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
8. **Cepil M. (2018)**, *Geneza i dziedzictwo kulturowe osad fryderycjańskich we współczesnych granicach Łodzi*, „Piotrkowskie Zeszyty Historyczne”, t. 19, z. 1, s. 49-66.
9. **Chilczuk M. (1970)**, *Osadnictwo wiejskie Polski (formy i układy przestrzenne)*, PWN, Warszawa.
10. **Chorowska M., Zabłocka A. (1988)**, *Żołężenia centralne na Śląsku Opolskim z okresu kolonizacji fryderycjańskiej*, [w:] *Z badań architektury, urbanistyki i sztuki Śląska*, „Prace Naukowe IHASiP PWR nr 19, Studia i Materiały”, nr 9, Wydawnictwo PWR, Wrocław, s. 27-74.
11. **Drexler I. (1921)**, *Odbudowanie wsi i miast na ziemi naszej*, wyd. 2, Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Kraków – Warszawa – Lwów.
12. **Figlus T. (2017)**, *Geneza, rozwój i zanik Wiączynia. Próba rekonstrukcji geograficzno-historycznej osadnictwa w aspekcie przemian zagospodarowania przestrzennego i rozplanowania wsi*, „Studia z Geografii Politycznej i Historycznej”, t. 6(2017), s. 183-208.
13. **Figlus T. (2018)**, *Wybrane aspekty teoretyczne identyfikacji i waloryzacji układów ruralistycznych w Polsce*, „Studia Obszarów Wiejskich”, t. 49, IGIPI PAN + Polskie Towarzystwo Geograficzne, Komisja Obszarów Wiejskich, s. 75-92.
14. **Gałka A. (2016)**, *Wpływ rozwoju osiedli podmiejskich na historyczną zabudowę wsi Jamno w Koszalinie*, „Kwartalnik Naukowy Problemy Rozwoju Miast”, z. IV, s. 193-201.
15. **Gałka A. (2018)**, *Ochrona kształtu wsi - czy warto włączać obszary wiejskie do granic administracyjnych okolicznych miast?*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu”, nr 504, s. 29-42.
16. **Górak J. (1971)**, *Problemy ochrony zabytków rureystycznych na przykładzie wsi Pańków w województwie lubelskim*, „Ochrona Zabytków”, no. 24/3(94), s. 203-206.
17. **Janowski B. (1903)**, *O kształcie osad*, „Wisła”, t. 17, s. 521-539.
18. **Kielczewska-Zaleska M. (1956)**, *O powstaniu i przeobrażeniu kształtów wsi Pomorza Gdańskiego*, „Prace Geograficzne IG PAN”, nr 5, PWN, Warszawa.
19. **Kozłowski L. (2012)**, *Rozłogi wsi jako treść krajobrazu*, [w:] K. Kurowska i M. Gwoździńska-Goraj, *Planowanie rozwoju przestrzeni wiejskiej*, „Studia Obszarów Wiejskich”, t. 29, IGIPI PAN, Warszawa, s. 9-30.
20. **Krömer M. (1934)**, *Marienau, ein „sächsischer Rundling“ in OS (135 Jahre Kolonistendorf im Rosenberger Lande)*, „Oberschlesien im Bild” (ilustrowany dodatek do czasopisma „Der Oberschlesische Wanderer”), 48, Neumanns Stadtbuchdruckerei, Gleiwitz, s. 4-5.
21. **Łupiński W. (2011)**, *Paproc Duża – wieś o układzie promienistym*, „Studia Komitetu Przestrzennego Zagospodarowania Kraju PAN”, z. 142, s. 356-353.
22. **Meitzen A. (1863)**, *Urkunden schlesischer Dörfer, zur Geschichte der ländlichen Verhältnisse und der Flureintheilung insbesondere*, Joseph Max % Komp., Breslau.
23. **Mączyński F. (1915)**, *O miastach i miasteczkach. Przyczynek do odbudowy: plan regulacyjny, dawne plany sytuacyjne*, „Architekt, Miesięcznik poświęcony architekturze, budownictwu i przemysłowi artystycznemu”, r. XVI, listopad-grudzień (zeszyt nadzwyczajny), Kraków, s. 6-18.
24. **Muszyński A. (1978)**, *Rys historyczny wsi Jamno*, [w:] E. Buczak, T. Gasztold, R. Lachowicz (red.), *Z problemów ratowania kultury jamneńskiej* (Seria Wydawnictw Monograficznych, nr 4), Muzeum Okręgowe w Koszalinie i Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Oddział w Koszalinie, Koszalin, s. 15-33.
25. **Plit J. (2016)**, *Krajobrazy kulturowe Polski i ich przemiany*, „Prace Geograficzne”, t. 253, IGIPI PAN, Warszawa.
26. **Pogodziński Z. (1975)**, *Planowanie przestrzenne terenów wiejskich*, PWN, Warszawa.
27. **Sadowska M. (2006)**, *Zachowane wartości kulturowe wsi Marszewo bazą jej rozwoju*, [w:] W. Rączkowski, J. Sroka (red.), *Historia i Kultura Ziemi Sławieńskiej*, t. V. *Studia nad dziejami wsi*, Fundacja Dziedzictwo, Sławno, s. 147-158.
28. **Schlenger H. (1933)**, *Friderizianische Siedlungen rechts der Oder bis 1800 auf Grund der Aufnahmen von Hammer und von Massenbach*, Beihefte zum Geschichtlichen Atlas von Schlesien, Breslau.
29. **Sienkiewicz J. (1978)**, *Tradycyjne budownictwo wsi jamneńskiej a problemy jego ratowania*, [w:] E. Buczak, T. Gasztold, R. Lachowicz (red.), *Z problemów ratowania kultury jamneńskiej* (Seria Wydawnictw Monograficznych, nr 4), Muzeum Okręgowe w Koszalinie i Polskie Towarzystwo Ludoznawcze, Oddział w Koszalinie, Koszalin, s. 35-53.
30. **Szulc H. (1976)**, *O typologiach morfologicznych osiedli wiejskich w Polsce*, „Przegląd Geograficzny”, t. XLVIII, z. 4, s. 627-636.
31. **Szulc H. (1988)**, *Morfogenetyczne typy osiedli wiejskich na Pomorzu Zachodnim*, „Prace Geograficzne IGIPI PAN”, nr 149, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź.
32. **Szulc H. (1995)**, *Morfogeneza osiedli wiejskich w Polsce*, „Prace Geograficzne”, t. 163, IGIPI PAN, Wrocław.
33. **Szmytkie R. (2014)**, *Metody analizy morfologii i fizjonomii jednostek osadniczych*, „Rozprawy Naukowe Instytutu Geografii i Rozwoju Regionalnego Uniwersytetu Wrocławskiego”, nr 35, Wrocław.
34. **Szymski A. (2009)**, *Archetypiczne wartości wsi pomorskiej. Tożsamość wsi pomorskiej we współczesnym krajobrazie kulturowym (szanse i zagrożenia)*, [w:] Z. Kuriata (red.), *Polskie krajobrazy wiejskie dawne i współczesne*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego”, nr 12, Komisja Krajobrazu Kulturowego Polskiego Towarzystwa Geograficznego, Sosnowiec, s. 33-46.

35. **Tkocz J. (1998)**, *Organizacja przestrzenna wsi w Polsce*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach”, nr 1734.
36. **Tłoczek I. (1958)**, *W sprawie badań nad architekturą ludową*, „Ochrona Zabytków”, vol. 11/1-2(40-41), s. 19-34.
37. **Witek M., Witek W. (2009)**, *Typologia wiejskich układów przestrzennych w gminie Sławno*, [w:] W. Rączkowski, J. Sroka (red.), *Historia i Kultura Ziemi Sławieńskiej*, t. IX, *Krajobrazy okolic Sławna*, Fundacja DZIEDZICTWO, Sławno, s. 173-204.
38. **Wójcik M. (2012)**, *Geografia wsi w Polsce. Studium zmiany podstaw teoretyczno-metodologicznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.
39. **Zaborski B. (1927)**, *O kształtach wsi w Polsce i ich rozmieszczeniu*, „Prace Komisji Etnograficznej”, t. 1, Kraków.